DESEJAR O MENOR DAS GRAFIAS, ENSAIAR ESCRITURAS OUTRAS DESDE AÍ

Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
[ORGS.]

REALIZAÇÃO:

EDITORA PPGArtes UFPA

EDITORA RIZOMA-ESCRITA

APOIO:

PPG Artes
Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA

ICA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Fapespa
Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas

GOVERNO DO PARÁ

DESEJAR O MENOR DAS GRAFIAS, ENSAIAR ESCRITURAS OUTRAS DESDE AÍ

Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
[ORGS.]

Copyright © 2024
Editora do PPGARTES | UFPA
Organizadores: Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
ISBN (E-book) 978-65-88455-99-9

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
Gilmar Pereira da Silva (Reitor)
Loiane Prado Verbicaro (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)
Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)
Isis de Melo Molinari Antunes (Diretora-Geral)
Adriana Valente Azulay (Diretora-Adjunta)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)
José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)
Mayrla Andrade Ferreira (Vice-Coordenadora)

EDITORA PPGARTES *
Maria dos Remédios de Brito (Coordenadora Editorial)
Ana Claudia do Amaral Leão (Coordenadora Editorial)
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO
Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)
Profª. Drª. Ana Claudia do Amaral Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Flávia Mendes Sapucaí (ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)
Profº. Drº. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)
Profº. Drº. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)
Profª. Drª. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)
Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de Pernambuco)
Profº. Drº. Orlando Franco Maneschy (ICA, Universidade Federal do Pará)
Profª. Drª. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)
Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

* A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

EDITORA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTES

DESEJAR O MENOR DAS GRAFIAS, ENSAIAR ESCRITURAS OUTRAS DESDE AÍ

ORGANIZAÇÃO
Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves

PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO, CAPA E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Lindomberto Ferreira Alves

IMAGEM CAPA/CONTRACAPA
Maria Ramos Gazel, *Para sonhar não posso ter medo de cair* (2024). Série Desenhos para sonhar. Giz pastel oleoso sobre papel preto.
Dimensão: 25,5 cm x 19,5 cm.

REVISÃO TEXTUAL E BIBLIOGRÁFICA
As próprias/próprios autoras/
autores dos textos, artigos e ensaios.

FICHA CATALOGRÁFICA
Larissa Silva

AUTOR_S
Allan da Silva, Alex Fabiano Correia Jardim, Alexandre Sequeira, Antonio Carlos Rodrigues de Amorim, Bianca Isabel Pederiva, Breno Filo Creão de Sousa Garcia, Carlos Augusto Silva e Silva, Dani de Iracema, David Sol, Dayane Ribeiro, Dhemersson Warly Santos Costa, Elisandro Rodrigues, Emanuely Miranda, Frekwéncia, George Teles, Instituto Práticas Desobedientes, Jamile Cazumbá, JeisiEkê de Lundu, João Victor Coser, Kaick Rodrigues, Larissa Bellini, Larissa Neres, Leila Domigues Machado, Leilton Terral, Lindomberto Ferreira Alves, Maíra Freitas, Marcos da Matta, Maria dos Remédios de Brito, Maria Ramos Gazel, Maurílio Mendonça de Avellar Gomes, Michelle Martins, Padmateo Menezes, Paola Haber Maués, Pêdra Costa, Rafael Ramos, Reyan Perovano, Rosane Preciosa Sequeira, Susana Dias, Tarcísio Almeida, Tertuliana Lustosa, Waleff Dias Caridade e Wlad Lima.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

D451d
Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí [recurso eletrônico] / Maria dos Remédios de Brito, Lindomberto Ferreira Alves [ORGS.]. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF, 340 páginas). -- Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2024.

Vários autores
Inclui bibliografias
Modo de Acesso: Internet
http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/

ISBN (E-book) 978-65-88455-99-9

1. Arte - Filosofia. 2. Ética. 3. Estética. 4. Política. I. Brito, Maria dos Remédios de, org. II. Alves, Lindomberto Ferreira, org. III. Título.

CDD 23. ed. - 700.1

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

SUMÁRIO

PROÊMIO
Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves — 10

APRESENTAÇÃO
Antônio Carlos Rodrigues de Amorim — 14

ENSAIO VISUAL
Maria Ramos Gazel — 18

PLATÔ I

A POÉTICA DA RECUSA COMO DEVIR MENOR: DELEUZE/GUATTARI LEITOR DE BARTLEBY
Alex Fabiano Correia Jardim
Michelle Martins — 31

RESPIRAR, É CLARO, UM GRANDE GESTO PARA ESCREVER
Carlos Augusto Silva e Silva — 47

ESCRITA EMBRIOLÓGICA
Dhemersson Warly Santos Costa
Maria dos Remédios de Brito — 57

IMAGINAR O INIMAGINÁVEL, ESCREVER O [IM]POSSÍVEL
Elisandro Rodrigues
Bianca Isabel Pederiva — 73

O DESAFIO ÉTICO DA ESCRITA
Leila Domingues Machado — 93

ESCREVER (COM OS) PÁSSAROS: FAZER NINHOS DIANTE DO ANTROPOCENO
Larissa Bellini
Emanuely Miranda
Susana Dias
99

"HANDKEANDO" MEMÓRIAS PARA FALAR DE DESÍGNIOS
Wlad Lima
119

PLATÔ II

DIFERENÇA ENQUANTO POTÊNCIA
Alexandre Sequeira
128

A RESISTÊNCIA À TECNOCRACIA: REFLEXÕES A PARTIR DE IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO (2020) E ALPHAVILLE (1965)
João Victor Coser
137

CARTA À ERLY VIEIRA JR: SILÊNCIO TALVEZ NÃO SEJA FALTA DE PALAVRAS, MAS SONS DE QUE AINDA NÃO CONSEGUIMOS OUVIR
Lindomberto Ferreira Alves
147

AFETO, ANCESTRALIDADE E NÃO SABER O QUE VIRÁ
Maurílio Mendonça de Avellar Gomes
160

UIARAS DEFENDENDO O PARAÍSO (2019): ARTE E CORPO FEMININO NO ÂMBITO ECOLÓGICO-DECOLONIAL
Paola Haber Maués
177

DOIS ARTISTAS NAVEGANTES: UM DIÁLOGO ENTRE ÁGUAS DE DENTRO E DE FORA
Rosane Preciosa Sequeira
204

“EU NÃO SOU UMA PERFORMER! EU NÃO FAÇO PERFORMANCE. EU SOU A PRESENÇA!”: REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO PRÁTICO-TEÓRICO DE APARIÇÃO E DIÁLOGOS A PARTIR DO BRASIL
Waleff Dias Caridade 215

PLATÔ III

ARUTAUA, UM SONHO COMO PASSAGEM
Breno Filo Creão de Sousa Garcia 230

ESCRITA DO VÃO: CONTORNANDO AS PEDRAS DO SILÊNCIO
Maíra Freitas 238

A IMPOSSÍVEL NEUTRALIDADE DA LÍNGUA: UM ENSAIO SOBRE A BOCA
Padmateo Menezes 254

ECOS & SUSSURROS
Pêdra Costa 266

DESDE QUE EU SOUBE DESSA TERRA JÁ NÃO ME SINTO DESAMPARADA
Org.: Jamile Cazumbá & Kaick Rodrigues 274

VÓ, SUA MEMÓRIA É, PARA MIM, COMO PASSARINHO QUE ANDA PELA TERRA
Reyan Perovano 282

POESIA DE GÊNERO: PERFORMATIVIDADE ARTÍSTICA NA TRANSAUTONOMEAÇÃO E NA CIRURGIA DE FEMINIZAÇÃO VOCAL
Tertuliana Lustosa 302

MINIBIOS 313

PROÊMIO

Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves

A publicação do ebook "*Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí*" marca a continuidade e expansão do projeto editorial independente Rizoma-Escrita, que se consolida como um espaço de difusão de reflexões críticas e experimentações no campo das artes e além dele. Iniciado em 2022, o projeto busca fomentar práticas de escrita que subvertam as estruturas hegemônicas e promovam diálogos transversais entre arte, cultura, filosofia, educação, comunicação, psicologia, ética, estética e política, oferecendo novas possibilidades para pensar e criar em um mundo em constante transformação.

Este volume dá sequência ao diálogo iniciado no ebook "*Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí*" **[1]**, publicado em 2023 pela Editora do PPGArtes/UFPA, em parceria com a Editora Rizoma-escrita, desdobrando a investigação sobre o conceito de "menor" proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Longe de designar inferioridade ou subalternidade, o "menor" é aqui entendido como uma força ativa, capaz de tensionar e desestabilizar os padrões e normas instituídas. Sob essa perspectiva, o ato de escrita torna-se um gesto político e poético que desafia os limites da linguagem, propondo desvios e criando novas sensibilidades e perspectivas de mundo.

O ebook reúne, portanto, 21 ensaios críticos e um ensaio visual,

---

[1] O arquivo digital do ebook está disponível para download e/ou leitura online no endereço: https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1186.

elaborados por 40 autor_s provenientes de diversas áreas do conhecimento e contextos sociobiodiversos. Essa multiplicidade de vozes e perspectivas reflete a potência do Rizoma-Escrita como espaço de produção de saberes que assumem a escrita não como mera transmissão de conteúdos, mas como um território de abertura radical. Aqui, a escrita é vista como prática de invenção e resistência, comprometida com a vida e com a criação de outros mundos possíveis.

A relevância desta publicação reside em seu esforço para desafiar as convenções narrativas e estilísticas que frequentemente confinam o pensamento e a criação artística a moldes pré-estabelecidos. Inspirada em autor_s como Audre Lorde, bell hooks, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, Leila Domingues, Marguerite Duras, Michel Foucault, Paul Preciado, Rosane Preciosa e Saidiya Hartman, a coletânea propõe uma escrita que se desenrola como um "corpo-a-corpo" com a impossibilidade, um gesto de fabulação e de reconfiguração das experiências de ser, sentir e criar. Ao invés de buscar respostas definitivas, o livro incita perguntas e provocações, ampliando os horizontes de abertura do que se entende por escrita no campo das artes.

Além disso, a publicação destaca a dimensão ética da escrita, convidando seus leitores a se engajarem em práticas reflexivas e estéticas que desestabilizem a lógica hegemônica do significante e do significado. Ao colocar em primeiro plano o "menor das grafias", a coletânea reafirma o potencial da escrita como prática insurgente, capaz de liberar a vida onde ela está aprisionada e de traçar linhas de fuga que nos conduzam a novas formas de existência.

Ao compor um *corpus* heterogêneo que abarca diferentes centralidades epistêmicas, políticas e afetivas, o ebook também contribui para a consolidação de redes de saberes que valorizam a diversidade e a pluralidade como fundamentos para a produção cultural e artística. Dessa forma, ele se afirma como uma significativo contributo não apenas para o campo das artes, mas para todos os campos do saber interessados em pensar e atuar a partir de perspectivas críticas, contra-hegemônicas e comprometidas com a invenção de futuros outros.

Assim, "*Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí*" posiciona-se como um convite à escrita enquanto experiência, resistência e criação, expandindo os limites da arte e reiterando sua potência transformadora no mundo contemporâneo. Uma vez mais, que esse ebook, por meio de seus platôs de escrita/ensaios, seja uma abertura para a diferença, ou ao menos para um bom encontro!

COMO CITAR
BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira. Proêmio.
In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.).
Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí.
[eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 10-12.

APRESENTAÇÃO

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

O que se inscreve, escreve e (i)margeia nos capítulos deste livro pode ser sentido como um tipo de corpo tocado por afecções e percepções, e que nele deixam as marcas do arrepio de uma memória latente, desenhos de tatuagens que hologramam e virão/viram outra coisa. Ou seja, parece requerer a linha virtual que a emergência de futuro carrega.

Criar um meio. Tanto do espaço *entre*, quanto da superfície que gera conceitos e ideias que fogem velozmente do aprofundamento, da consolidação, da explicação que reforçariam o império da significação já prevista e do mundo que segue em frente.

São provocações atravessadas pelos estudos das obras da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, das pesquisas, dos ensaios, das criações artísticas, dentre outros expressivos. Modos de se aproximar, encantar-se, inventar e sonhar os pluriversos que convidam a universidade a se reinventar e desestruturar.

Fabulando uma condição de suspensão, estado vital para o pensamento intelectual engajado e comprometido com o que está nas margens, nas periferias dos desejos hegemônicos, nas sensibilidades artístico-poéticas que as minoridades fazem permanecer reexistindo.

São variações, que perfuram o real travando com ele processos iniciáticos e muito mais sensitivos do que científicos; apostam no poder de se construir, desde escritas performando-se em multilinguagens, um conjunto de intercessores estético-artísticos-filosóficos para pensar os deslocamentos que as obras de arte, os conceitos filosóficos, a educação forçam às representações das narrativas históricas e de experiências contemporâneas no encontro potente e violento com as grafias menores, imaginadas como superfícies que guardam o oco que pode ressoar povos por vir.

Tal movimento, no conjunto dos capítulos, cria com *o desejar menor das grafias* o retorno a uma individuação quase embrionária, como se as palavras e imagens se vestissem do interior das coisas, atravessando-as por recortes temporais. E, desse modo, o ensaiar escrituras acontece desde espaços e tempos da continuidade e, simultaneamente, contiguidade com o retorno. O retorno do silêncio e do encontro, do isolamento e da acolhida às estórias que estão virtualmente sobre nós, aguardando um instante para serem atualizadas.

O que a escritura arranca desta contagem do tempo e do espaço do desejo e da minoridade? Inscreve-se acompanhada de outros escritos, outras palavras, particularmente da literatura, das artes visuais, da filosofia. Explora a diferença aberrante que pode vir a ser a universidade pública, gratuita, plural, diversa, comprometida socialmente e eticamente.

As imagens corporificam os acontecimentos, marcam, no tempo *desde aí*, interrupções e descontinuidades espaciais, da morfogênese do contágio. São aberturas em um modo continuum de se escriturarem a vida, são paradas do tempo que emergem na superfície da escrita. Lutam com e contra as grafias escritas, batalham entre as escrituras ensaísticas.

São os pousos sobre o texto, cobrem a ferida que toda escrita é na vida de quem escreve e de quem lê. Pousam e criam um intervalo, algo próximo a uma brecha para se olhar ao revés do tempo, da materialidade do real, impactado pela noção de tempo universal ou unificador.

COMO CITAR
AMORIM, Antônio Carlos Rodrigues de. Apresentação. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 14-16.

ENSAIO VISUAL

Maria Ramos Gazel

"**Desenhos para Sonhar**" (2024) é uma série composta por 18 desenhos, fruto de um compromisso que estabeleci comigo mesma: desenhar todos os dias antes de dormir para alimentar meus sonhos. Atravessada pela leitura do livro "*O Desejo dos Outros: Uma Etnografia dos Sonhos Yanomami*" (2022), passei a refletir sobre maneiras de nutrir e alimentar meus sonhos – frequentemente empobrecidos pelo cansaço da rotina – para que pudesse mergulhar mais fundo.

Trabalhando e brincando com crianças em meu ateliê, percebi que brincar é, em si, uma maneira de alimentar sonhos. O cheiro do giz pastel me lembrou disso! Quando desenho com giz, sinto que estou brincando, e foi esse o material que utilizei em todos os desenhos desta série, pois ele me aproxima de minha própria infância, da criança que fui e, de certa forma, ainda sou. Assim, nasceu o exercício que deu vida a esta série: o compromisso de, já deitada e pronta para dormir, dedicar algum tempo ao desenho. A princípio, as imagens não tinham temas ou ideias predefinidas; elas surgiam espontaneamente, e não havia a obrigação de começar e terminar um desenho no mesmo dia, mas sim de desenhar um pouco todos os dias.

Em determinado momento, essa série foi enriquecida pelo convite do artista Rafael Segatto Barboza da Silva para ilustrar o caderno educativo de seu projeto *NADO*, voltado para crianças. Quando decidi alimentar meus sonhos, não imaginei que eles poderiam se realizar de maneira tão concreta, já que ilustrar para crianças era um sonho antigo.
Seguindo a rotina de desenhar antes de dormir, meus desenhos – antes tematicamente livres e surgindo de maneira intuitiva – passaram a dialogar com o texto de Quenia Lyrio, que compunha o material educativo, e com o trabalho de Rafael, incorporando elementos ligados ao tema abordado no projeto.

Por fim, entendo esse trabalho como um presente para minha criança interior. Ele não apenas alimentou e realizou meus sonhos, como também me aproximou das crianças que estão ao meu redor e da infância que ainda vive em mim.



Para sonhar não posso ter medo de cair *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho ilustra a capa do ebook Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí (Editora do PPGArtes/UFPA, 2024), organizado por Maria dos Remédios de Brito & Lindomberto Ferreira Alves.



Preciso continua sonhando *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Brinco porque preciso / Brincar me faz sonhar *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



A floresta guarda o umbigo do sonho *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



Peixes nadando em suas próprias lágrimas *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

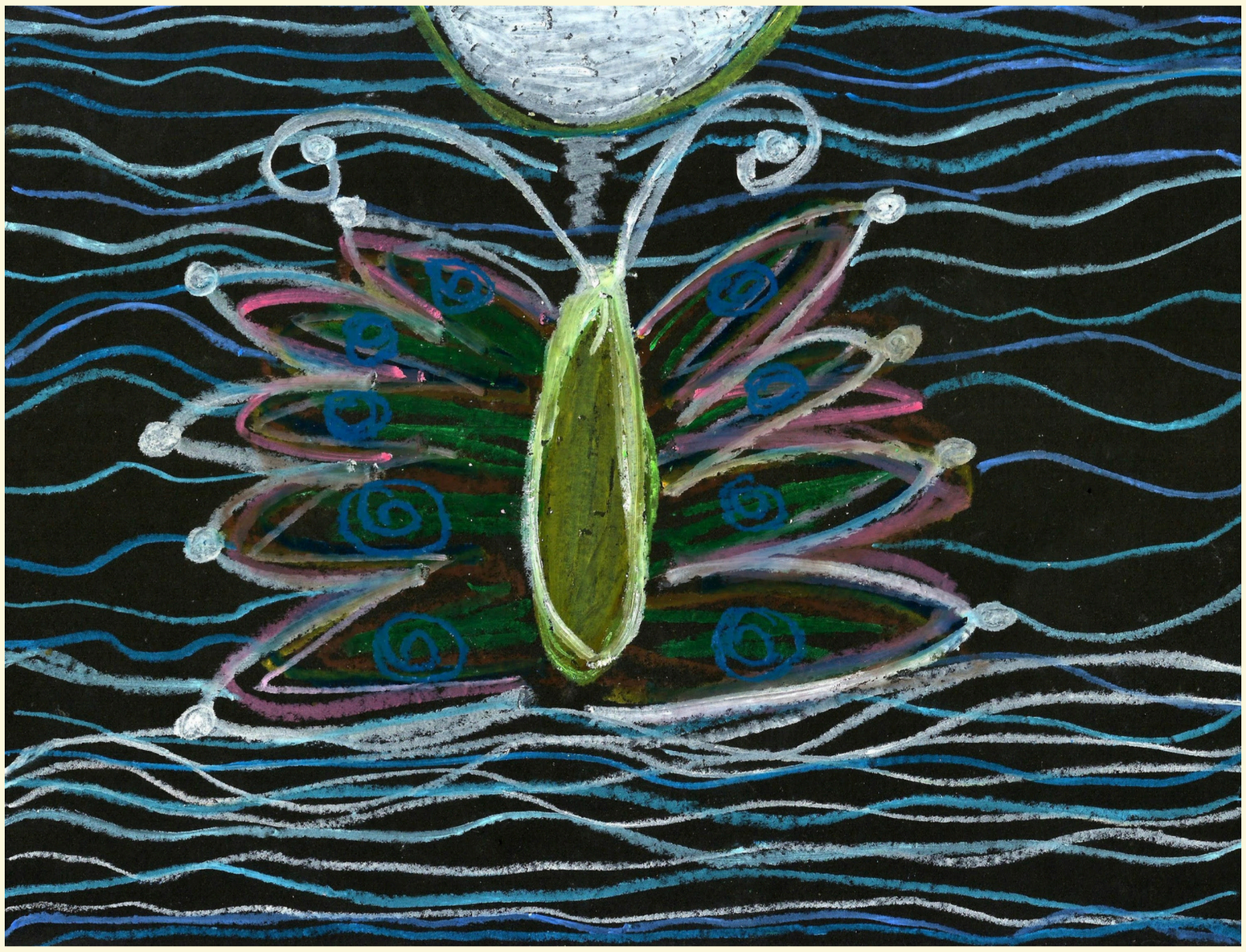
Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Chuva de amor rega pé de estrelas *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



Ardendo *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



Voando em águas salgadas *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



Sereia brinca na areia, Sereia brinca no mar *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Lua minguante, maré baixa *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Quem me dera ser um filhote *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



Chuva de raio faz brotar coragem *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



Galinha debochada em noite de arco-íris *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.



***Carangueijo ermitão carrega a casa nas costas** (2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



***Dentro do mar tem rio** (2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Sem título *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre
papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Sem título *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre
papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.



Tem mistério no fundo do mar *(2024)*
Giz pastel oleoso sobre papel sulfite preto 120g.
25,5cm x 19,5cm.
Foto: Maria Ramos Gazel.

Este trabalho faz parte das ilustrações que compõem o material educativo do Projeto Nado, de Rafael Segatto Barboza da Silva.

COMO CITAR
GAZEL, Maria Ramos. Ensaio visual: Série Desenhos para sonhar (2024). In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 18-28.

PLATÔ I: DESEJAR O MENOR DAS GRAFIAS

A POÉTICA DA RECUSA COMO DEVIR MENOR: DELEUZE/GUATTARI LEITOR DE BARTLEBY

Alex Fabiano Correia Jardim
Michelle Martins

Resumo: Pensar a radicalidade da potência do neutro, do silêncio, da negação e da poética da recusa é navegar pelas bordas deslizantes da impossibilidade, correr o fluxo da linguagem na literatura, que concebe uma possibilidade política de uma ética do (in)visível, do (in)audito. Esse fluxo que movimenta em direção às bordas de um entre-lugar que chamamos de escritura: o *devir menor*. Considerando a poética da recusa como *devir menor* em '*Bartleby, o Escrivão*' de Melville, objetiva-se analisar como na narrativa, o personagem Bartleby realiza formas singulares de resistência 'passiva', exemplificando formas de *devir menor* através de uma (des)criação do real. Para tanto, procederemos uma análise da narrativa, utilizando, em especial, o referencial teórico de Deleuze e Guattari acerca da *literatura menor*, e Blanchot acerca da *impossibilidade* e do *neutro*.

Palavras-chave: Linguagem. Neutro. Silêncio. Impossibilidade. Literatura menor.

Bartleby reclama o direito a estar calado, o direito a nada dizer, em suma, que Bartleby prefere não ser interpretado, que prefere não ser julgado.
Antônio Bento

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (2011) nos dizem em seus *Postulados da linguística*, que a unidade elementar da linguagem, o enunciado, é a palavra de ordem **[1]**, que se estende por toda a linguagem, funcionando como uma função-linguagem e dando-a um caráter fascista que é evidenciado pelos *pressupostos implícitos ou não discursivos*, isto é, os atos, interiores à fala, que estabelecem relações imanentes e redundantes dos enunciados com os atos, ou seja, vinculam o enunciado a ações específicas, sujeitando os indivíduos pela força da linguagem.

Logo, a linguagem não se estabelece entre algo visto e algo dito, mas sim entre enunciados. Define coordenadas semióticas rígidas e relações de poder, tornando as regras gramaticais marcadores de poder antes de serem marcadores sintáticos. Ora, se é a palavra de ordem uma função imanente à língua e a língua é a parte social da linguagem, um dos marcadores sociais de poder, o que existe são enunciados que sujeitam os indivíduos, ou, indivíduos assujeitados pela linguagem, e é o *agenciamento coletivo de enunciação* **[2]** que que deve dar conta do caráter social, um processo contínuo de produção de sentido, em vez de um simples conjunto de regras e significados fixos.

Como então subverter o fascismo da língua se é ela quem é a força que define as coordenadas semióticas inerentes às numerosas regras linguísticas? Uma vez que, uma regra de gramática antes de ser um marcador sintático, é um marcador de poder? Como pensar o estatuto e

---

[1] Deleuze e Guattari chamam de palavras de ordem "a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado (...) com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. (...)atos [que remetem a] uma "obrigação social". (Deleuze; Guattari, 2011, p. 17).
[2] Construção coletiva que emerge da interação de múltiplas vozes, discursos e práticas sociais, deixa de pertencer a um sujeito individual, fazendo com que o significado seja sempre emergente e dependente de contextos e usos específicos.

a extensão da palavra de ordem, se essas regras criam relações rígidas que são intrínsecas ao enunciado, a unidade fundamental da linguagem? Pensando e operando a subversão da língua e da linguagem a partir delas mesmas, eis a tarefa da literatura.

Para que a literatura opere como um signo disjuntivo, é necessário que o escritor subverta o texto, driblando a língua. São as linhas de fuga ou desterritorialização, os caminhos pelos quais os fluxos de intensidade escapam de estruturas rígidas e criam novas possibilidades de expressão e significado. Antes da experimentação do leitor com o texto literário, o autor deve mergulhar no *fora* **[3]** da língua, explorando as fissuras da linguagem e os poros das palavras, criando uma linha de fuga da função-linguagem implícita e imanente. Uma nova língua intensiva que faz vibrar as imagens a partir de:

> *palavras curingas, verbos ou preposições assumindo um sentido qualquer; verbos pronominais, ou propriamente intensivos; (...) ressurgimento dos regionalismos, com reterritorialização por dialeto ou sotaque; (...) bilingüismo e mesmo multilingüismo; (...) procedimento criador que liga diretamente a palavra à imagem; (...) intensificação generalizada; (...) linhas de fuga criadoras; (...) servir-se do polilingüismo na sua própria língua.*
> *(Deleuze; Guattari, 2017, p. 38, 39, 42, 43).*

A língua, vista como uma rede de conexões em constante devir, um fluxo de intensidades e forças que podem ser capturadas ou desviadas em direções criativas, opera por meio de processos de desterritorialização e reterritorialização. Se todo ato de enunciação afirma um discurso de verdade que está subordinado a um marcador de poder, quando há uma fissura desse discurso através de uma literatura menor **[4]**, logo, há também um desarticulação **[5]** do poder operante. Sendo assim, a literatura, enquanto uma literatura menor, se utilizando de elementos linguísticos intensivos ou tensores, por mais variados que sejam, denotam as tensões interiores de uma língua, configurando-se como um ato político. A língua afetada por um forte coeficiente de

---

[3] O *fora* é o próprio espaço da literatura, um espaço sem lugar, ao mesmo passo que ela o constrói, ela é o próprio fora, é esse espaço do não-lugar, sem um interior oculto. Logo, não se fixa a um espaço, exterior ou interior, ela está no vão, no vazio, no silêncio, sem tempo ou sujeito.

[4] "As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que "menor" não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)." (Deleuze; Guattari, 2017, p. 33).

[5] O que permite que literatura escape as relações de poder, é o que Blanchot chama de impossibilidade. Afirma: "a impossibilidade é a relação com o Exterior e, visto que esta relação sem relação é a Paixão que não se deixa dominar, transformando-se em paciência, a impossibilidade é a própria Paixão do Exterior." (Blanchot, 2010, p. 92).

desterritorialização **[6]**, rompe com os esquemas de representação, de informação e comunicação, embaralha os códigos, de modo que "transforma a matéria em sentido; o conteúdo em expressão; o processo social, em sistema significante." (Deleuze; Guattari, 2011, p. 33). É nesse limbo do devir menor que a língua se liberta das suas funções utilitárias, revelando possibilidades inéditas de existência e expressão, uma força que pode e deve se constituir através das linhas de fuga da maquinação semiótica.

Procuraremos mostrar esse movimento de desterrirorialização da língua a partir do texto *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville. Nesse romance, dentre várias coisas, encontraremos a ideia de 'coisificação do homem'. Nesse caso, o personagem Bartleby, o escrivão, se recusa a participar da máquina produtiva do capitalismo, introduzindo uma forma de resistência que é ao mesmo tempo passiva e radical. Sua simples recusa 'eu preferiria não', repetida com uma obstinação que frustra e desarma o poder do discurso jurídico e administrativo, desterritorializa a linguagem, sem que se possa atribuir uma razão qualquer, uma intenção ou finalidade. Essa linguagem, inicialmente destinada a manter a ordem e a eficiência, torna-se um espaço de indecisão e potencialidade. Bartleby é a figura que reivindica o poder do não, daquele que prefere não participar, criando um vazio onde o poder da linguagem convencional se dissolve. "Através da sua fórmula, ele instaura, como diria Deleuze, uma zona de indiscernibilidade entre a potência de ser (e do fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer), suspensão, epoché, deslocamento da linguagem do dizer para o puro anúncio." (Pelbart, 2016, p. 336). Neste vazio, a linguagem se abre para novas possibilidades. Ela se transforma em um devir menor, num espaço de resistência silenciosa, mas imensamente potente. Em Bartleby, há uma interrupção do funcionamento de uma lógica, criando uma espécie de disjunção no poder.

É a partir daí que a máquina literária toma o lugar de uma máquina revolucionária do porvir; tão somente porque apenas ela é determinada a satisfazer as enunciações coletivas que faltam por toda outra parte nesse meio. (Deleuze; Guattari, 2017). Essa máquina representa uma linha de fuga da função-linguagem implícita e imanente, levando a

---

[6] É a literatura como uma dobra na ontologia do tempo, em que o tempo se dá enquanto sujeito: a afetação de si por si e desfazimento de espaços-tempos. A linguagem aqui não parte no mundo, mas cria mundos, novas realidades, novos universos disperso de significantes, de representações externas: é o pensamento sem imagem enquanto constituição de uma força transmutada na escrita literária.

experimentação **[7]** às últimas consequências, chegando ao que Blanchot chama de a *morte do autor*, a morte de um sujeito detentor de um discurso que busca a verdade, relacionado à morte da ideia da literatura como expressão de um *eu* interior: o que promove um movimento de libertação da palavra em um movimento em que:

> *a subjetividade do escritor passa, então para fora de si, tornando-se estrangeira a si mesma. É como se a questão que leva o escritor a escrever o interpelasse sem lhe pedir respeito. O escritor carrega a questão e, no entanto, ela age como se não fosse sua, como se, "vindo apenas de nós, ela nos expusesse a algo totalmente diferente de nós". (Levy, 2011, p. 40).*

Melville erige planos de imanência nos quais a vida se encontra em sua potência intensiva máxima, nos forçando a mudar a natureza da leitura de alguma forma. Desse modo, o autor Melville nos convida pela experimentação da própria leitura, a um deslocamento, a devires: devir-Melville, devir-Bartleby.

A literatura é uma forma de expressão que estabelece uma relação entre a língua e o *fora* **[8]**. Experiência violenta que nos lança ao acaso e as incertezas. Há apenas processos que fazem um acontecimento evocado pela linguagem erigir um *plano de imanência* **[9]**, faz "surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos." (Deleuze, 2013, p. 180) Nós não somos outra coisa senão palavras que se fizeram carne. É o ato da escrita que revela esse agenciamento do inconsciente, selecionando vozes

---

[7] Palavras são vividas ao serem experienciadas, especialmente na literatura, onde se experimentam as forças emanadas do exterior das palavras e da linguagem, revelando potências criadoras. Deleuze conceituou como *literalidade* esse exercício de coidentificação com o texto, interação e experimentação, com o personagem e transmutar para o campo do real aquilo de singular que a linguagem literária carrega em seu ventre, que cria blocos de sensações, afetos e perceptos, atualizando-se as potências e virtualidades da linguagem literária. Esta relação de afetação, no sentido espinosano, constitui um corpo que gera força criativa: um corpo-intensivo. É pensar, dançar, riscar e ser a pulsão rebelde da vida, vivendo de modo intempestivo. O corpo enquanto ética da existência.

[8] Não se trata de uma simples exterioridade, e sim de uma dimensão disforme, onde circulam uma pluralidade de forças, singularidades resistência capazes de provocar rupturas em relações já estabelecidas. Experimentar o *fora*, seja por meio da literatura, da filosofia, ou das artes ou qualquer outra manifestação em geral, é experimentar a realidade de um virtual. E criar é justamente experimentar o virtual e a sua atualização; é alcançar um plano de imanência povoado por virtualidades que não se separam nunca de suas atualizações correspondentes. (Levy, 2011).

[9] O plano de imanência é a própria imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento. (...) Potência máxima de vida, o plano de imanência é um corte determinado por uma velocidade infinita, por linhas de fuga, por forças selvagens. Operando um corte no caos, abre-se a possibilidade da criação de conceitos. A imanência recorta um pedaço do caos, sem, contudo, deixar que ele perca suas propriedades. Em outras palavras: ele dá "consistência ao caos sem nada perder do infinito". (Levy, 2011, p. 103).

sussurrantes em um tipo de cogito esquizofrênico, convocando tribos e idiomas secretos, de onde emerge o que chamamos de Eu-multidão. Multitudo.

O que é preciso ser entendido é que mesmo que a transformação se refira e atinja diretamente os corpos, ela mesma é incorpórea, é interior a enunciação. E de que forma o sentido, os discursos, a linguagem, se materializa, se corporifica em nós? Como suplemento! E é a palavra de ordem a variável que faz da palavra uma enunciação. Se "toda palavra de ordem deve ser deduzida da soma das particularidades de uma situação política determinada, se se objeta que essas particularidades remetem justamente à política e não à linguística" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 24), até que ponto a política trabalha a língua de dentro? Até que ponto criam variações das mais diversas capazes de variar não apenas sua estrutura lexical, mas a estrutura e também todos os seus elementos de frases ao mesmo passo em que as palavras de ordem mudam? Para Deleuze e Guattari (2011), um tipo de enunciado só pode ser avaliado em relação com seus pressupostos implícitos, com suas implicações pragmáticas: atos imanentes ou transformações incorpóreas que exprime, e que vão consequentemente introduzir novos recortes entre os corpos **[10]**. Essa constante cadeia de transformações instantâneas se insere continuamente na trama de modificações em curso. Operam como "multiplicidades" concretas e forjam signos disjuntivos, implodem de certo modo com um conjunto de pré-conceitos, representações e juízos acerca da vida.

Segundo Deleuze e Guattari (2017), as linhas de fuga da linguagem são o silêncio, o interrompido, o interminável; características tão próprias das *literaturas menores*. Um autor como Melville explora em suas obras a potência do vazio e do limite na escrita poética e literária. A poética do devir menor manifesta em Melville/Bartleby revela que a linguagem é um campo de batalha, onde resistência e criação se entrelaçam para abrir novos caminhos e possibilidades de vida, em uma inquietação radical que desterritorializa a própria língua que emprega, causando um curto-circuito em nosso sistema linearmente perfeito em uma zona de conforto. A tarefa da literatura é inventar uma língua que seja de alguma forma estrangeira, explorando as entranhas da própria linguagem para

---

[10] O processo funciona do seguinte modo: "Passamos os comandos explícitos às palavras de ordem como pressupostos implícitos; das palavras de ordem aos atos imanentes ou transformações incorpóreas que eles expressam; depois, aos agenciamentos de enunciação dos quais eles são variáveis. Quando essas variáveis se relacionam de determinado modo em um dado momento, os agenciamentos se reúnem em um *regime de signos ou máquina semiótica*." (Deleuze; Guattari, 2011, p. 24 – *Grifos do autor*).

criar novas potências. É a literatura que devolve à linguagem sua liberdade, provocando fugas, deslocamentos, trapaças e delírios.

> *Uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e só concebe depois (...) A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas. Uma forma estando quebrada, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Arrastar, adiantar-se à matéria. (Deleuze; Guattari, 2017, p. 47).*

Nesse sentido, há algo que opera um incômodo, uma inquietação, um espécie de angústia e desconforto que faz com que o escritório onde trabalha Bartleby, funcione como atravessamento que constituí uma imanência absoluta, na sua dureza enquanto acontecimento. O corpo Bartleby em sua potência rasga a superfície de uma linguagem em inanição e na tessitura do espaço arranjado, planta sementes que são regadas pelo silêncio, pelo possível e pelo furto do ser. Ele se afirma em sua dissolução. Melville em sua fabulação narrativa deixa na cena escrita a sensação da paixão pelo improvável, pelo impossível, pelo desconhecido, pelo vazio, pela impossibilidade **[11]**. Há um interlúdio da palavra que causa um duplo deslocamento, no personagem em questão e no leitor, que é violentamente atropelado e convidado ao estranhamento, a uma espécie de mal-estar que o toma. Falamos de uma força de fecundação de mundos que se por um lado, avança e cresce, também interrompe, deixando uma sensação de uma escrita que dissimula um acolhimento da força enigmática que se faz relação infinita na palavra. Uma proximidade não próxima, uma intimidade não íntima, em que sou na medida em que não sou senão um não-eu. Uma estranha relação de outramento que designa uma dupla separação infinita, pensando aqui sob o horizonte de Blanchot (2010), onde temos uma diferença que desenha uma curvatura irregular num espaço-tempo

---

[11] A impossibilidade em Blanchot não é somente uma restrição epistemológica, uma barreira cognitiva; mas uma dimensão ontológica do ser, é um abismo metafísico que desafia nossa própria essência. Ele contesta a ideia de totalidade e completude, defendendo que o *fora* e o *outro* desestabilizam nossa capacidade de compreensão total e atravessam o próprio núcleo da existência, nos lança em um turbilhão de palavras que se debatem e contorcem, como se a linguagem, em sua insuficiência, estivesse à beira do colapso. O *fora* insondável, o *outro* indomável escapam das garras da razão, dançando no limiar da compreensão. Enquanto experiência do imaginário, esse campo que a literatura ocupa e se faz, que a poesia existe, revela a presença do ausente, uma não-presença, o que Blanchot chama de imediato. É o instante intermitente da espontaneidade, do momento, aquilo que Espinosa chamara de *momento do unívoco*, onde só existe no ali e agora e não se repete em singularidade. E a impossibilidade é justamente a forma de relação com esse imediato. Quando falamos de imediato, falamos de tempo. A impossibilidade da literatura que desabrocha um tempo não conciliado, que consiste em ser "a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, não se fixa jamais num presente, não remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro: o *incessante*." (Blanchot, 2010, p. 64 – *Grifos do autor*).

interrelacional que vai até a descontinuidade. O escritório de Bartleby é num primeiro momento a distorção de um campo. Um deslocamento. Uma descontinuidade. Ao tomarmos contato com a obra de Melville experimentamos uma relação sem termos, em que a afirmação do enunciado 'eu preferiria não' impede, pela intempestividade da expressão, uma relação de inacessibilidade, que comporta uma afirmação pela ausência, além de um vazio entre o enunciado e o ato, novamente, onde a presença se faz ausência e paradoxalmente, se o personagem Bartleby com sua estranha frase/afirmação convida para uma aproximação, mesmo que esta seja movida por um estranhamento e curiosidade, ele também, se mantem inacessível em sua radical incomunicabilidade.

Falamos de uma estranheza que designa uma dupla ausência infinita. O homem como absolutamente outro e radicalmente estrangeiro **[12]** e nômade de si, é o *fora* ao qual somos arremessados. Eis o campo onde na medida em que sou e não sou e experimento o Outro. Mesmo que momentaneamente, essa relação não diz da estranheza da experiência de um homem enquanto signo. Se trata tão somente de uma relação do homem com sua própria estranheza, escapando a toda identificação. Estar *fora* é a realização do alcance de uma neutralidade que nos torna estrangeiros de si mesmos, é a partir daí que segundo Blanchot (1987, p. 264), o real entra em um reino equívoco onde não há mais limites, intervalos ou momentos, e onde cada coisa, absorvida no vazio de seu reflexo, se aproxima da consciência preenchida por uma plenitude anônima. A palavra existe antes de ser soprada no espaço literário de outro em outro, assim como uma ferida, que:

> *se encarna ou se atualiza em um estado de coisas e em um vivido; ela própria, entretanto, é um puro virtual sobre o plano de imanência que nos transporta em uma vida. Minha ferida existia antes de mim... Não uma transcendência da ferida como atualidade superior, mas sua imanência como virtualidade, sempre no interior de um milieu (campo ou plano). (Deleuze, 1997, p. 16).*

É a experiência do próprio *fora*, de uma exterioridade genuína ao desconhecido, ao vazio absoluto, uma espécie de alquimia mística de contato com aquilo que está desde sempre já fora de alcance, um furto ao não visível e inacessível que a palavra carrega. Um inesgotamento da composição. Esse devir-outro

---

[12] "A vida do indivíduo é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece." (Deleuze, 1997, p. 17).

> *é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro.*
> *(Deleuze; Guattari, 1997, p. 18).*

A criação do espaço literário é a construção de um espaço no campo das impossibilidades, onde a palavra sofre uma transformação radical, sendo destruída e morrendo para se realizar de outra forma. A *palavra literária* **[13]** nasce do seu próprio esvaziamento, passando por um vir-a-ser no processo de escrita. Essa capacidade transformadora permite que a linguagem literária, diferente da linguagem comum, funda seu próprio universo. No espaço literário a linguagem não é mais um instrumento subordinado ao mundo, aqui, a palavra perde sua função designativa, em vez de representar o mundo, funda seu próprio mundo, cria sua própria realidade, ao terem finalidade em si mesmas, o que "Blanchot denomina "o outro de todos os mundos." (...) Os personagens, as situações, as sensações nos são apresentados de forma a nos fazer senti-los, a nos fazer vivê-los. (...) por esse motivo, essa experiência é profundamente real." (Levy, 2011, p. 21).

Dessa maneira, a linguagem literária, para Blanchot, evoca o objeto em sua realidade plena. Em *Bartleby, o Escrivão*, a desterritorialização da língua se manifesta como um gesto de resistência e subversão e não são meros artifícios estilísticos, mas movimentos de subversão que criam novos espaços de subjetividade e existência que implicam uma sobrelinearidade. Elas arrastam "a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar." (Deleuze, 2011, p. 9). É através da linguagem que estes personagens criam espaços de indeterminação e potencialidade, desafiando as normas estabelecidas e abrindo caminho para novas formas de existência. É sempre um jogo de duplo do (im)possível, ser e não-ser, presença e não-presença **[14]**, lugar e vazio,

---

[13] "A Palavra é aqui enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional lhe teria imposto escolher. Cumpre então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, ali onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de grau zero, prenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras. A Palavra aqui tem uma forma genérica, é uma categoria. Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas." (Barthes, 2004, p. 43-44).
[14] Essa não-presença, Blanchot chama de imediato, um tempo não conciliado, um espaço, um tempo, em que todo presente é suspenso e exterior a si mesmo, onde a

voz e silêncio, tudo se interrompe simultaneamente e flui eternamente-retornando em diferenciação dos termos. Em Melville, Bartleby é um copista que trabalha em um escritório de advocacia em Wall Street e que, repetidamente, responde com a frase "I would prefer not to" (Eu preferiria não) a qualquer solicitação que lhe é feita. A figura de Bartleby, com sua simples e devastadora recusa – 'eu preferiria não' – não apenas perturba a ordem do escritório, mas reconfigura a linguagem num espaço de indeterminação e resistência passiva. Ele causa uma rachadura no discurso de verdade estabelecido, desarticula todo um esquadrinhamento de marcação de poder, criando uma zona de indeterminação e desafiando a lógica do trabalho e da obediência, o que faz com que consequentemente, sua passividade ativa atua como uma linha de fuga, uma desterritorialização do espaço do escritório, onde ele não se opõe diretamente, mas se retira de qualquer participação ativa.

> *Imagine-se minha surpresa, ou antes, a minha consternação, quando, e sem se mover do seu retiro, Bartleby – numa voz singularmente suave e firme, me respondeu:*
> *– Preferiria não ("I would prefer not to").*
> *Permaneci sentado um momento, em silêncio, tentando recompor as minhas faculdades aturdidas (Melville, 2007, p. 84).*

A recusa silenciosa transforma Bartleby em uma figura neutra **[15]**, um ponto de indiferença que dissolve as estruturas de poder e controle. A relação neutra, da qual nos fala Blanchot, diz de um discurso sem *eu*, do desaparecimento da primeira pessoa. É um evento que permite pensar o anônimo do ser num sentido impessoal, que o precede e sucede, sempre anterior e posterior a toda verdade e sentido, se metamorfoseando em um discurso de todos e de ninguém ao mesmo tempo, não se reconhece mais o sujeito enunciador, o sujeito não mais se encontra. Ou seja, os enunciados, discursos e narrativas próprios da linguagem literária não surge a partir de uma interioridade subjetiva, mas pelo seu avesso, seu revés, ela vem de uma exterioridade radical que vem do *fora*. Os escritores são exilados: alheios a tudo e todos.

---

presença não se pode estar presente. Ele descreve esse espaço-tempo como uma suspensão do presente, exterior a si mesmo, onde a presença não pode estar presente.

[15] O *neutro*, de acordo com Blanchot, representa uma abstração que se move nas profundezas da existência, uma lacuna preenchida por uma presença que não está verdadeiramente presente, um vazio onde as palavras oscilam entre a existência e a inexistência. É uma negação transcendental que corta através do tecido da linguagem, uma dimensão inacessível que desafia as convenções lógicas. "Como reencontrar, como recuperar em minha fala essa presença anterior que é preciso excluir para falar, para falar dela", pergunta Blanchot." (Levy, 2011, p. 33). É colocar-se na *experiência do fora*, que enquanto experiência estética, baseia-se principalmente no desmoronamento do império do *cogito* cartesiano, pois, o ato de desdobrar-se, sair do seu interior para o exterior de si,

Bartleby é um personagem conceitual, que se revela enquanto uma presença que desterritorializa e reconfigura os espaços-tempos de vida, potência que rompe com as codificações e abre possibilidades outras de existência, onde a identidade, a finalidade e a comunicação se suspendem. O protagonista não fornece explicações, não buscam justificativas, permanecendo um enigma que despersonaliza e descentraliza as expectativas da vida social. A passividade se transforma em uma forma radical de resistência. Desloca a palavra, o sentido. É um ato de (des)criação **[16]**. Para Deleuze, enquanto um ato de resistência, pois criar é resistir. Um duplo movimento do devir onde se cruzam a desterritorialização e reterritorialização **[17]** fazendo surgir o novo, o porvir. É um processo contínuo de tornar-se sem 'ser'.

Imersos e seduzidos não apenas pela sintaxe ou pela 'estória', nos colocamos como decifradores das lacunas e dos hiatos que a obra comporta frente à ausência de resposta, provocando o estranhamento enigmático do qual falávamos no começo. Melville/Bartleby, com sua escrita-acontecimento, nos convidam a um movimento em que o imaginário **[18]** converge para o real e vice-versa, em um espaço-tempo do imediato, de um divino encantamento que soa quase como magia: a "presença" é "a intimidade como fora, o exterior tornado a intrusão que asfixia e a inversão de um e de outro, o que chamamos de "a vertigem do espaçamento"." (Blanchot, 2010, p. 65-66). É a literatura como instrumento do pensamento, potência, devir e acontecimento. Uma composição criativa e criadora que faz "surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos" (Deleuze, 2013, p. 180). A 'armadilha' em Melville consiste justamente em fazer com que o leitor, em sua sensibilidade, se agencie ao texto de

---

para o *fora* de si é ruir com a unidade estrutural do *eu* e seu sustentáculo epistemológico e dar a ele movimento, trânsito, inseri-lo no processo de mudança e fluxo contínuos.

[16] Nos diz Agamben: "Mas o que significa resistir? É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define antes de tudo por sua capacidade de des-criar o real." (Agamben *apud* Pelbart, 2016, p. 339).

[17] Processo de recontextualização dos elementos da língua em novos arranjos ou sistemas de sentido.

[18] Afirmar que a literatura constitui como espaço um espaço imaginário assumimos que tudo é imagem, que a linguagem se desdobra numa linguagem imaginária, aonde a imagem não vem depois do objeto, mas sim contemporânea a ele. Segundo Blanchot, "a coisa estava aí, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência (...)". (Blanchot, 1987, p. 257). O objeto então é sempre ele mesmo e a sua imagem, em que a imagem não é um não-ser e sim uma outra versão, outra possibilidade do ser. Do mesmo modo, o mundo criado pela literatura não é um não mundo, mas sim um outro de todo o mundo. Para Blanchot, assim como a imagem é contemporânea ao objeto, do mesmo modo o imaginário é contemporâneo ao real. (Levy, 2011). Assim, o discurso da literatura diz sempre de sua outra versão.

modo a compor também mundos e opere uma atividade genuinamente criadora ao buscar o sentido na obra na escrita, na narrativa. Cabe ao leitor, nesse caso, inventar um sentido.

Bartleby com seu 'eu prefiro não' abre uma fenda no interior da língua, ventania que sopra na linguagem e faz deslocar, esvair, sumir as ordens e as regras que regem o discurso, uma espécie de buraco negro linguístico que desativa, 'engole', todos os atos de fala que poderia operar como uma ordem ou um comando. Esse estranhamento que Bartleby causa não se deve a erros de gramática ou sintaxe, ou uma linguagem disforme, pois estruturalmente está nos moldes corretos da linguagem.

> *A fórmula "desconecta" as palavras e as coisas, as palavras e as ações, mas também os atos e as palavras, ela corta a linguagem de qualquer referência (...). Por isso a fórmula apesar do aspecto correto funciona como uma autêntica agramaticalidade. (Deleuze, 2011, p. 97).*

O que Melville coloca em jogo no personagem é a falta de referência que consequentemente desarticula a compreensão. Ao provocar todo um desequilíbrio no sistema referencial da linguagem, Bartleby se torna signo de resistência no plano da linguagem ao se tornar indecifrável, indefinível, indeterminado, indiscernível, neutro. Mas além, ele se transfigura em um 'homem sem referências'. Não apenas a sua sentença instaura a zona indiscernível, mas o próprio Bartleby a habita. Uma vez que ele causa uma separação entre as palavras e as coisas, as palavras e as ações, os atos e as palavras. O não esclarecimento da recusa, a não indicação de um posicionamento específico do personagem, nos mergulha num incômodo em que ele concebe a potência da negação e da recusa em si mesmas, em um movimento de contingência. Bartleby é o ato e a potência de não ser ou de ser de outro modo, ao mesmo tempo. E por isso adquire um caráter radical. A radicalidade da sua 'fórmula', como chama Deleuze, consiste na sua própria indeterminação: não é afirmação e nem negação, uma vez que Bartleby não recusa algo e nem aceita. O que coloca todas as pessoas do escritório na zona de impossibilidade de discernir o que de fato ele deseja e assim instaura o que Deleuze chama de "zona de indiscernibilidade", uma vez que o 'eu prefiro não' elimina tanto o preferível quanto o não preferível.

> *[A fórmula] cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não para de crescer entre algumas atividades não preferidas e uma atividade preferível. Qualquer particularidade, qualquer referência é abolida. A fórmula aniquila "copiar", a única referência em relação à qual algo poderia ser ou não ser preferido (Deleuze, 2011, p. 94).*

‘A fórmula’ possui um caráter anafórico absoluto, ou seja, não se remete mais nem a um objeto real, nem a outro termo na própria frase, como complementa Agamben na esteira de Deleuze. Grosso modo, esse não-lugar, provoca uma derrocada no duplo sistema referencial da linguagem, seja o designativo ou o autorreferencial. É uma dupla recusa, pois além da negativa na frase, “exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa”. (Deleuze, 2011, p. 97). Assim, a fórmula de Bartleby, nesse campo da impossibilidade e do indeterminado, cria um vazio na linguagem, onde não há nenhuma indistinção entre as palavras, tão próprio da literatura.

Bartleby ao desterritorializar a língua, cria uma brecha, uma dobra onde em função do discurso indireto **[19]**, força, e nos força na mesma medida, a fazer intervir “hiperfrases”, ou a construir “objetos abstratos” (transformação incorpórea) que implicam um plano cujos elementos possuem um modelo rizoma; não possuem mais ordem fixa linear. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 35). Mesmo no silêncio do mutismo do personagem Bartleby, são reveladas as lacunas e o vazio de uma linguagem completamente fissurada, e são por essas rachaduras que ele flui e abre o espaço para a suspenção do tempo. É a potência de fazer ao não fazer, falar ou calar-se. Em Bartleby é a escolha de uma vida que consiste em não escolher, ou seja, é não aniquilar através de uma só decisão, todas as possibilidades possíveis. É o fim do possível, aquilo que Deluze chamará de *potência do esgotamento* **[20]**: o esgotamento do possível é o esgotamento de um possível dado de antemão numa plêiade de múltiplas escolhas. É Bartleby esgotado, evocando uma linguagem como uma linha de fuga composta da potência ativa e intensiva de esgotamento e de vida, enquanto uma força que pressupõe uma ética que inopera a lei.

Por fim, em Bartleby, de Melville, a palavra habita a ausência e o silêncio; o ato de falar substitui a ausência por presença. O silêncio aparece como uma transversalidade da ausência onde a impossibilidade é o poder de não-ser, a contingência **[21]**. O silêncio, potência

---

[19] “O discurso indireto é a presença de um enunciado relatado em um enunciado relator, a presença da palavra de ordem na palavra. É toda a linguagem que é discurso indireto. (...) [É o discurso direto que supõe o discurso indireto], à medida que as operações de significância e os processos de subjetivação em um agenciamento se encontram distribuídos, atribuídos, consignados, ou à medida que as variáveis do agenciamento estabelecem relações constantes, por mais provisórias que sejam.” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 24-25).

[20] O esgotamento é a condição necessária para alcançar outra modalidade de vida, outra modalidade de possível, o porvir, o ainda não dado, não datado, o possível ainda a ser inventado numa situação de impossibilidade. “O fim do possível corresponde precisamente à criação necessária de possíveis.” (Pelbart, 2016, p. 339).

[21] “A contingência é um acontecimento considerado do ponto de vista da potência, como

arrebatadora do vazio, uma vertigem do espaçamento que cria ecos no desfiladeiro de um mundo de pura substancialidade. É o neutro, conforme Blanchot descreve, que encapsula a potência do silêncio, da negação da palavra manifestada pelo estranhamento, pela recusa, pela voz que fala sem palavras, carregada de vida e sentido. Uma ordem diferente que se materializa na escritura.

---

emergência de uma cesura entre um poder-se e um poder-não-ser. Essa emergência toma, na língua, a forma de uma subjetividade. A contingência é o possível experimentado por um sujeito." (Agamben apud Pelbart, 2016, p. 337).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: a palavra plural (palavra de escrita)**; tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 2ªed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. "A Imanência: uma vida..." In: VASCONCELLOS, Jorge e FRAGOSO, Emanuel (orgs.). **Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência**. Londrina: EdUEL, 1997, p. 15-19.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, **Félix. Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 2**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. Tradução de Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim 2007.1986

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. 2ªed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

COMO CITAR

JARDIM, Alex Fabiano Correia; MARTINS, Michelle. A poética da recusa como devir menor: Deleuze/Guattari leitor de Bartleby. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 31-46.

RESPIRAR, É CLARO, UM GRANDE GESTO PARA ESCREVER

Carlos Augusto Silva e Silva

Resumo: Se há tantos modos de pertencer à vida e de lutar por sua fruição, escolho, por ora, um: a escrita. Um trabalho que empenha variedades para se escrever e respirar, respirar e escrever; de constituir a escrita como um maneirismo menos veloz e que sopra ventos no e com o mundo. Para mobilizar essa problematização, apoio-me na articulação de alguns pensamentos filosóficos e literários, como os de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Clarice Lispector. Para concretizar o argumento de que há na escrita uma relação entre dois atos do corpo: escrever e respirar, num sentido de multiplicá-la, realizo o exercício de levar a escrita um pouco mais longe, afirmando tal relação como necessidade e conspiração.

Palavras-chave: Escrita. Respiração. Deleuze. Guattari. Clarice Lispector.

A educação escolar frequentemente cumpre o papel de moldar seus alunos que escrevem seguindo regras gramaticais e lexicais, transformando a escrita em uma ferramenta de reprodução do que está no quadro ou no livro, ou como uma estratégia disciplinar para manter a ordem e o silêncio, tornando-a pragmática e utilitarista. Nesse sentido, ao longo do processo educacional, a escrita é ensinada de forma fria e mecânica.

A escrita também se distancia da mera reprodução escolar para se tornar uma transmissão de conhecimento científico. No ensino superior, a escrita acadêmica é formatada em estruturas rígidas como a introdução, a justificativa e referencial teórico; utilizando uma linguagem objetiva e linear que é vista como critério de validade científica. Dessa maneira, qualquer desvio dessa norma é frequentemente rejeitado. Durante uma aula de metodologia científica, por exemplo, um professor pode insistir que os alunos escrevam diariamente e de maneira clara, de forma que até uma pessoa sem tanto conhecimento da área possa entender. Essa abordagem, embora tenha sua importância diante de suas narrativas, limita a escrita a um domínio estritamente escolar e acadêmico. No entanto, a escrita não deve se restringir a isso; ela faz parte da vida e não pertence apenas à instituição de ensino oficial.

Escrever não é apenas reproduzir ou transmitir informações, mas sentir a vida em seus detalhes. Tornar a escrita uma experiência singular é politizar o ato de escrever, tornando-o alegre e inventivo, valorizando a vida. Assim, escrever se torna um gesto afirmativo, uma forma de dizer o que se admira em vez de combater o que se detesta, uma escrita que ri e celebra a vida, tornando-se parte da vida, que gera vida. Nesse sentido,

este texto objetiva realizar uma articulação de dois atos, o de escrever e o de respirar, a fim de ajudar a expandir o entendimento que se tem sobre escrita, ou seja, acrescentar variedades de escrever no mundo ao criar mundos.

* * *

Foi num ônibus, às oito horas da manhã, quando resolvi ler *Água Viva*, de Clarice Lispector. Peguei um lápis que me acompanhava, como sempre fazia, para marcar as frases mais provocantes que certamente encontraria. Logo no início, disse-me Clarice que o instante seria feito juntos e jamais sem a respiração. Flanar por tantos lugares sem sair daquele ônibus era um exercício irrepreensível de uma escrita triunfal. Soube, naquele momento, que seria preciso respirar fundo para fazer instantes, sendo alguns inadiáveis. E inadiável foi aquela leitura para mim, devido ao lamento de não ter lido antes aquelas palavras. Por isso, prossegui na leitura e vi que a respiração sempre despertava, talvez, como um lembrete da autora para si de seguir a "ordem da respiração".

Os meus olhos estavam atentos quando, naquele ajuntamento de palavras, fez-me um sopro de vida. Automaticamente, meus dedos se contraem para marcar algumas frases de deleite admirável. São elas: "Mas vou te falar no sopro de vida. Quando a pessoa já está sem respiração faz-se a respiração bucal: cola-se a boca na boca do outro e se respira. E a outra recomeça a respirar. Essa troca de aspirações é uma das coisas mais belas que já ouvi dizerem da vida".

Chegava a mim uma imagem trêmula e, porém, derradeira diante da angústia gerada naquele instante, uma criança com apenas seis anos se afogando num rio. Levei a mão direita ao queixo a fim de gerar certo conforto para a cabeça que pesava, mas que criava um plano de passagem entre o que acabara de ler e aquilo que lhe era ferozmente lembrado.

Quase morri ou decerto morri, pois algo de mim ficou naquele rio. Certamente não lembrava do sopro de vida que me foi dado, mas a respiração – corpo com corpo - era caso de necessidade. A voz primeira que passou voando diria que aquele garoto estaria vivo.

E sempre irei respirar.

Que a escrita respira, mais cedo ou mais tarde, você perceberá - como os avessos à escrita, víamos para respirar com a escrita.

O tempo passou e respirar é o único motivo para saber que o texto vive, que a ostra vive, que o mundo vive e vivo estou, ao que disse

Clarice: “Passa-se a sentir que tudo que existe respira e exala um finíssimo esplendor de energia”.

O ônibus parou e cá estou: respirando e escrevendo **[1]**.

* * *

Aprendi com Clarice, em seu livro *Água Viva*, que a respiração acompanha o escrever e é um processo do corpo e da escrita. Certamente, ambas não são a mesma coisa, tratam-se de diferentes mobilizações nas quais não há um direcionamento: primeiro respira e depois escreve. Acontecem na medida em que o corpo é afetado pelas forças que vêm de fora e a escrita produz uma espécie de oxigenação naquele que escreve, naquele que lê e em si, embaralhando-os.

Penso, sobretudo, a escrita não apenas como um movimento de respiração orgânica, uma necessidade do corpo orgânico, mas que, no ato de respirar, produz uma suspensão na lógica reprodutivista que induz uma escrita veloz, mimética e que sufoca, não faz respirar e quando produz alianças é apenas em virtude da fixidez de uma gramática oficial, sobre a qual se poderia dizer “que só tem este sonho: preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço enquanto língua de Estado, língua oficial” (Deleuze; Guattari, 2018, p. 57). Poderia resistir à gramática oficial, às palavras “sobrecarregadas de cálculos e de significações, e também de intenções e de lembranças pessoais, de velhos hábitos que as comentam, que a superfície (...) ela nos adere e sufoca” (Deleuze, 2010, p. 9), sobretudo rachá-las para que sejam abertas paisagens em que a escrita se torne um fino território de sopros, e com isso o corpo entra numa espécie de oxigenação. Logo, a respiração acontece na medida em que o escrever acontece, bem como o contrário.

Para isso, utilizo da respiração na escrita como composição de um procedimento, o qual se afasta do simples ato de anotar como repetição célere; tomo como inspiração a filósofa Isabelle Stengers (2017), leitora assídua de Deleuze, que apresenta a diferença entre anotar e escrever, considerando a segunda como uma experiência que se distancia do “ou” que firma categorizações a partir de uma dualidade moderna, exemplo: escritor e leitor. A escrita se transforma em uma "experiência metamórfica", criando uma coletividade na qual aquilo que se escreve parece não pertencer, necessariamente, a um autor pré-determinado, mas que demanda uma contorção do corpo que frustra a intenção de um

---

[1] Os trechos entre aspas são citações retiradas do livro Água Viva, de Clarice Lispector.

acesso seguro aos designíos daquele que escreve. Uma escrita que respira e faz respirar.

É vital que o corpo seja oxigenado para receber uma dose energética, a fim de que se possa produzir uma linha, uma frase, um texto, um pensamento, mesmo quando o que se indica nos trâmites burocráticos é que escreva, escreva sem parar e numa velocidade absurda. A respiração pode ser uma pausa necessária para o processo de escrita. Respirar significa, antes de tudo, existir; produzir doses de oxigênio que fazem os outros existirem na medida em que existem. É uma lógica controversa, inspirada de maneira distante em Descartes, mas com certa proximidade de Clarice: respiro, logo existo. Cada encontro um suspiro e uma nova forma de integrar-se para se transformar com o outro, em prol do outro, a partir do outro. Uma configuração de aprender a respirar com-pas-sa-da-men-te e lentificando as palavras.

Se escrever é respirar e se respirar é existir, logo, escrever – produzindo respiros – é um ato de resistência. Esse ato de resistir, que não se resume à defesa, libera, acima de tudo, criações, pois "criar é resistir efetivamente" (Deleuze; Parnet, 1988, p. 90) e a escrita faz parte dessa resistência na experimentação e na busca de novos movimentos intensivos. E, sendo assim , é necessário respirar, produzir respiros. Para que ocorra esse processo de resistência, é importante rasgar o texto e rachar as palavras (Deleuze, 2010).

Sobretudo, talvez, Deleuze fosse o filósofo que mais poderia nos falar sobre a respiração e a escrita, pois, em seus últimos anos de vida, estivera acometido de uma doença degenerativa nos pulmões que lhe tirava o ar. Ele prosseguiu, mesmo com muita dificuldade, respirando e escrevendo. A cada dia se tornava mais difícil escrever e respirar, mas ele prosseguia, pois fazer filosofia era uma necessidade de seu corpo. No dia 4 de novembro de 1995, Deleuze concentrou seu último fôlego em vida ao se lançar da janela de seu apartamento em Paris. O filósofo tido como vitalista e que vê na criação uma necessidade, produziu sua última respiração, que, certamente, ativou uma série de sensações. Deleuze carregou consigo um estilo de escrever que afirmava a vida. Seu corpo orgânico ruiu, decompôs-se para dar passagem para outros corpos, habitar outras palavras; sua obra nunca se findou, pois, por si só, jamais deixou de respirar.

* * *

Após trazer a ideia de que escrever não se dissocia do ato de respirar,

penso, a partir de Silva (2018, p. 05), que me dá pistas sobre a arte como possibilidade de oxigenação que nutre os corpos. Ele pergunta: "quem provaria o corpo de tal manancial vital?" Nessa esteira, Guattari (1987, p. 59) diz, "eles querem nos impedir de respirar porque nós nos recusamos violentamente a respirar em seus locais de trabalho asfixiantes, em suas relações individuais, familiares, em suas casas atomizantes". Afinal, quem seriam estes que impedem a respiração? Se para Silva (2018) o que nos privaria de respirar seria toda uma tradição da representação calcada no privilégio da identidade em detrimento da diferença, Guattari entra em combate contra as forças repressivas em suas manifestações mais violentas, e afirma que "conspirar quer dizer respirar juntos, e é disso que somos acusados" (Guattari, 1987, p. 59).

Pensar esta inflexão entre escrever e respirar com Guattari (1987, p. 58), permite perceber que a "prática de felicidade torna-se subversiva quando ela é coletiva" posso dizer que o ato de respirar, todos juntos, pode ser tomado como uma respiração cósmica; afinal, seria inoportuno dizer que apenas algumas existências respiram se a própria terra produz uma profunda respiração (Deleuze; Guattari, 2012). Um respirar coletivamente que se pensa e se experimenta na experiência textual. Onde o texto respira em conjunto? O texto respira entre o tocar e o ser tocado, sempre nas coexistências de duas necessidades que são multiplicidades de multiplicidades. Neste lugar curto-circuita as certezas de uma gramática oficial, nada mais é do que o despertar de uma vontade de conversa entre corpos. Logo, para que a escrita ocorra, há a necessidade de se ter um sentido respiratório, que não diz sobre a estratificação de um momento porque ele não é estável, cada palavra, cada ponto pontuado se torna uma respiração diferente, a produção de uma escrita diferente que almeja o coletivo.

Conspirar modos de escrever vitalizando a vida e animando a matéria. Um escrever, que insiste em afirmar que tudo está em soma, ou melhor, que se estabelece em ligações que formam algo novo e que, nessas ligações, algo sempre está em processo de conspiração, criação. Ao escrever como ato de respirar acontece assim - com. Nenhuma escrita é realizada sozinha, isolada ou individualizada. Jamais será puramente uma produção textual, é um envolvimento molecular que faz as partículas dos corpos vibrarem e entrarem em devir. É uma maneira de variar com o mundo, produzindo muitos outros mundos vivos com suas companhias, ou como se pode dizer que "a escritura não tem um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escritura

por único fim a vida, através das combinações que ela faz" (Deleuze; Parnet, 1998, p. 6).

Buscar a respiração como afirmação adquire, conforme dito, outro ritmo respiratório. De certa forma, a respiração produz no corpo um ritmo do silêncio, para dar conta da produção que se efetua. Certamente, ao se afirmar isso, uma decepção poderá ser enfrentada. E disse, anteriormente, que escrever reclamaria um labor enquanto coletividade e nisso as companhias seriam indispensáveis. E sim, acredito nisso, mas adentrar ao mundo da escrita não recusa a solidão, e não se encontra abrigo nela. Se, por um lado, Marguerite nos propõe um estado solitário na escrita, por outro, trata-se de um estar sozinho para produzir companhias, uma solidão povoada de encontros (Deleuze; Parnet, 1988, p. 90). Ideias como esta vi com Deleuze, porém num tom mais filosófico, em que dizia que "estamos traspassados de palavras inúteis (...). De modo que o problema não é mais fazer com que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vácuos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer" (Deleuze, 2013, p 166).

Quando me refiro às companhias, não se trata de co-autorias, mas sim a um procedimento que conspira, respira e faz respirar uma escrita, que produz tantas transformações humanas, outras-que-humanas, que podem habitar a experiência de escrever; decompor-se outro, entre vegetal e animal, entre escritor e leitor, entre corpo e alma. Por isso, posso dizer que sem dúvidas há um único sopro que permeia qualquer escrita, é a condição procedimental e existencial da companhia.

* * *

Escrever é sempre escrever a vida de outros, pois toda escrita de uma existência é intensificada por outra. Seres que atravessam as palavras de um texto e a companhia não é encontrada, mas criada; tenho o melhor do texto quando as alianças com essas companhias se formam contingentemente, afinal, "o espaço da escritura é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais, nele interferindo fortemente" (Guattari, 2006, p. 153).

Não quero concluir o pensamento aqui tracejado de maneira tão veloz, pois sei que há muito mais a ser gestado, remoído e respirado. Sei, pois, que não é quantidade de tempo que se passa debruçado numa escrita que determina as potências que brotarão dela, é a respiração. Nesse sentido, sugiro que você, leitor, faça uma pausa e aproveite o silêncio e a

solidão povoada, que acolha o gesto que diz: respirar, é claro, um grande gesto para continuar lendo.

E novamente: respirando, escrevam-se.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G. **Sobre o teatro: um manifesto de menos/O esgotado**. Rio de Janeiro: Schwarcz-Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **O abecedário de Gilles Deleuze: transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos**. Éditions Montparnasse, Paris, v.1, n.1, p.1-105, jan.1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 4**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Autêntica, 2018.

DELEUZE, G; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

GUATTARI, F. **Revolução molecular: pulsões políticas do desejo**. (3a ed.). São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

SILVA, C. A. S. **Art(e)biologia na/com a natureza**. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Educação Matemática e Científica, Belém, 2018. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/13995. Acesso em: 02 jun 2024.

COMO CITAR

SILVA, Carlos Augusto Silva e. Respirar, é claro, um grande gesto para escrever. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 47-56.

ESCRITA EMBRIOLÓGICA

Dhemersson Warly Santos Costa
Maria dos Remédios de Brito

Resumo: Se escrever não é um caso de impor uma forma a matéria viva, mas dar passagem ao informe que permeia a vida, como não falar dos fluxos embriológicos que atravessam a própria escrita? É nesse sentido que o texto pretende argumentar, inspirados nas vicissitudes que atravessam o embrião e no pensamento da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que a escrita passa por um estado de embriologia, em condições germinativas, em ato de criação, propondo uma radicalidade nos modos de pensar o escrever, fazendo fluir uma escrita em vias do nascimento, mas também da morte.

Palavras-chave: Escrita. Embriologia. Movimento.

I

Saio catando fragmentos entre minhas anotações. Procuro encontrar um ponto de abertura, um local seguro em meu próprio caos que me dê segurança para escrever algumas notas sobre o que tenho chamado de *Escrita Embriológica*. Quanto mais reviro as folhas do caderno, quanto mais insisto em encontrar uma ideia, mais sou arrastado para dentro do próprio fluxo do escrever. Não desisto, continuo a rabiscar algumas notas, palavras vão ganhando formas, alguns argumentos parecem fazer sentido, mas tudo que escrevo devolve-me ao fluxo intensivo das águas, de volta à correnteza, aos fluídos uterinos, na tentativa de encontrar um outro fluxo, menos caótico, parece que a escrita povoa confusamente um caos-germe **[1]**.

Que sentidos podemos exprimir disso que se pode chamar de *Escrita Embriológica*? O que seria embriologia? O que a embriologia dar a pensar? Que paisagem é essa da escrita emaranhada por uma embriologia? Alguma coisa que toca o germinal **[2]**. O que isso quer dizer? O que essa composição faz mover? Essas e outras perguntas

---

[1] Sobre a ideia de caos-germe, recomendamos a leitura da obra: Lógica da sensação (DELEUZE, 2007). O filósofo movimenta o caos-germe para pensar a o ato de criação, a partir da pintura, em Francis Bacon. O caos-germe atravessa a ideia de que o caos é um campo de potencialidades por onde flui a criação. Diferente de simples desordem, o caos contém pontos germinativos (germes) de todas as possibilidades, e através de processos de diferenciação e individuação, essas possibilidades abre a matéria para uma outra imagem de pensamento, a matéria em vias de torna-se, o caos-germe como uma radicalidade nos processos de criação para além do campo representacional.
[2] O germinal, o germe, enquanto paisagem, aparece em alguns textos de Deleuze e Guattari, como Diferença e Repetição (2006) e Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (2012). Esses autores não deixaram de se interessar pela biologia, pela ciência da vida, como intercessores para movimentar o campo filosófico. O germe não é uma metáfora, mas uma potência para pensar a vida e seus processos como uma matéria informal, em condições de nascimento.

mexem a escrita desse ensaio que, sendo da ordem da passagem, dos atravessamentos e do caótico, ou do entrelugar, não deseja fundar um modo de escrever, mas promover torções, abrir o campo às variações, às multiplicidades, aos distintos modos de escrever, mas fundamentalmente, o que pensa a escrita ligada à vida, ou uma escrita em intensidades, vibrações e ondas.

II

Escrevemos o tempo todo, com todas as maquinarias possíveis e em vizinhanças ou no meio (BRITO, COSTA, ALVES, 2022). Se escreve cotidiana, quando imersos em uma cultura da escrita, como a ocidental, basta rabiscar palavras em uma folha de papel comunicando aquilo que se deseja dizer, ou uma escrita de meras anotações, observações. Escreve-se de muitas formas, mesmo as escritas infantis, no entanto uma escrita que não se deixa vagar por infantilização, por objetivismos e banalidades cotidianas, requer um atletismo (DELEUZE, 2011), um agenciamento de forças, uma linha de feitiçaria que nos carrega para zonas suspensas, desconhecidas. Essa escrita movimenta os órgãos, abre mundos, portanto, é uma escrita que deseja ver nascer palavras, forçar a linguagem, o pensamento, sobretudo, para entrar em outras configurações inventivas. Uma escrita que desmonta os órgãos não pode funcionar como mero contextos simples: “a aula começa às 20h”, “Compre 5 canetas”. Ela atravessa uma linha enigmática quando escrevemos sobre algo que desconhecemos, sobre aquilo que ainda não sabemos ou não sabemos ainda onde isso vai dar. Como escrever sobre o desconhecido? Como escrever sem saber o lugar que se quer chegar? Como escrever sem resoluções, sem prescrições, sem salvações? Além disso, há aquela escrita enclausurada em si mesmo, que não remete o leitor ou aquele que escreve a desafiar os sentidos, as representações, as percepções, as leis, essa escrita podem ter suas necessidades, mas não deixa a vida entrar em ebulição.

Há pelo menos duas imagens de escrita, embora isso não se trata de oposição **[3]**. A primeira remete a uma escrita fechada em si mesma, com ideias prontas e acabadas que não demandam, do leitor, o exercício das sensações, da imaginação, da memória, da vontade, do

---

[3] Não é uma questão de oposição entre uma imagem e outra, entre dois tipos de escrita, como se habitássemos aí dois pólos contrários. Tudo é uma questão de graus de intensidade, pois é “sempre possível desfazer os dualismos de dentro traçando a linha de fuga que passa em dois conjuntos, o estreito riacho que não pertence nem um nem outro” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 45).

esquecimento. Uma escrita funcional, tal qual uma lista de supermercado, uma receita de culinária, o manual de um carro, a prescrição de um médico, o recado que é deixado no papel ou aquela escrita dos códigos, das leis, dos comandos. Escreve-se, sobretudo, visando uma comunicação objetiva, sendo a linguagem lançada do emissor ao leitor como uma flecha cortando o ar.

A segunda imagem do escrever, por sua vez, diz mais sobre a uma escrita em estado de constante germinação, uma escrita em movimento, caótica, ou entre uma zona cinza, livre, em dramatização **[4]**. A escrita, aqui, não percorre o caminho reto, ela se abre em múltiplas direções, tal como um rizoma (BRITO; COSTA; ALVES, 2022), onde novos sentidos são produzidos enquanto a escrita acontece, exigindo a criação, a inventividade, fazer arranjos disjuntivos, um esforço do pensamento que atravessa processos intensivos, tensos, o que nos faz inferir que no drama do órgãos nasce uma Escrita Embriológica, pensada como aquela que avança para além da representação, que se põe em vias da diferença, do encontro com o dissemelhante. Há n's formas de escritas, no entanto, se pensa em uma escrita que não esteja em consonância com o julgamento, mas imbricada, fundamentalmente, com as forças intensivas. Nietzsche é considerado, para Deleuze, o filósofo que exerce o pensamento e a escrita nômade, por excelência, por meio do aforismo, pois arrasta a escrita filosófica para as zonas obscuras, uma escrita sem códigos ou lei, assim como Artaud, o dramaturgo, ensaísta, ator, pintor, que em sua escrita quer dar fim ao juízo de Deus, fazendo gaguejar a linguagem, porque defende que entre escrever e pensar lateja uma dramatização do pensamento, ele se faz sempre em tremores, rasgando o vento, sussurrando palavras, dando à escrita a possibilidade de gritar, ser som, ser onda.

O gesto de escrever é uma ferramenta de produção de sentidos que convoca a linguagem (MALUFE, 2012), mas também uma ética e uma estética da existência, um modo de habitar o mundo e enfrentar todas as suas profundezas. Só assim seremos capazes de mover as placas tectônicas que sedimentam o pensamento, forjando meios, maneiras de pensar, de existir e habitar a Terra.

Se há uma tentativa de racionalizar a escrita, determinando o objetivo a ser alcançado com ela e qual o sentido verdadeiro, há também movimentos de escrituras descentralizadas de roteiros e ideias pré-

---

[4] Sobre a ideia de dramatização, recomendamos a leitura do livro Nietzsche et la philosophie (DELEUZE, 2010).

definidas, onde a experiência de escrever, o ato em si, o caminho percorrido é mais potente do que a linha de chegada.

Esse movimento de escrita, esse modo particular de escrever que se abstém do conforto dos roteiros prontos e acabados, dos caminhos traçados por objetivos *antecipadamente postos*, para se abrir ao desconhecido, aos atravessamos que ricocheteiam o corpo, o pensamento e ganha forma a cada novo encontro, chamamos de *Escrita Embriológica*.

III

Se falamos em embriologia, se buscamos inspiração nestas paisagens, é porque há algo de mais profundo na membrana plasmática do embrião **[5]**. Paisagens que não estão no profundo, e sim no lugar que não conhecemos entre o sedimento e o leito de um rio, um embrião com cheiro de lama e gosto de lodo, um embrião que pode sempre tornar-se alguma coisa, uma força contínua, um processo, uma individuação o atinge, mas isso vai depender do mais profundo atravessamento, das corredeiras que carregam o embrião, dos ventos que sopram o mais puro oxigênio, das correntes elétricas invaginadas pelos fluxos uterinos, mas sobretudo, pelo vigor do prazer clitoriano, o que não quer dizer passividade e atividade, sendo relação com o poder e não de poder, como esclarece, Malabou (2020/2024, p. 117) **[6]**, o que nos leva a remeter para a ideia de que uma *Escrita Embriológica* é anarquista, no sentido mesmo que oferece Malabou (2020/2024), da palavra anarquia, como sendo sem hierarquia, nem origem, mas se põe a questionar a representação, a lei, isso não tem nada de ligação com a desordem e muito menos com o caótico, com o vazio, com a dispersão, assim, se colocamos de forma desajeitada, escrita, embriologia, anarquia e clitóris é somente para pensar um arranjo dispare, por cumplicidade, de que não se governa uma escrita germinativa, vital, viva, dinâmica, que não se ver

---

[5] Gilles Deleuze, inspirando-se em Simondon, demonstrou um interesse particular pelas "membranas", entendidas como elementos que exercem uma proteção entre o que entra e o que sai. Essas membranas funcionam como camadas intermediárias, regulando e modulando as trocas e influências entre o interior e o exterior. Nesse contexto, as membranas são mais do que uma simples fronteira; elas funcionam como processo de individuação em ato, onde o interesse não está no indivíduo enquanto entidade estática, mas o processo. Em vez de se fixar em um estado definitivo de coisas, a membrana dar a pensar na matéria em fluxo constante, onde forças diversas operam e interagem. Este processo contínuo de entrada e saída — de influências, informações e forças — revela um campo intensivo de ressonâncias, onde a individuação é um campo aberto, um por vir. A membrana, portanto, não é apenas uma barreira, mas um ponto de passagem, de transição, que se torna uma fonte de criatividade e de expressão.

[6] Para aprofundamento, indicamos a leitura da obra *Le plaisir effacé: clitóris et pensée*, de Catherine Malabou (2020).

em potência e nem em ato, mas como um modo de perturbação.

A embriologia, aqui, é uma inspiração para o escrever, talvez o ponto de curvatura, a hora da ebulição, o meio, aí onde as partículas, quando aquecidas, encontram o ponto de agitação máxima e se confundem em um contínuo processo, podendo se diferenciar, convocando outras vias, outras composições, o estado gasoso, o infinitamente fluído ou o aquilo que perturba.

Convocamos a embriologia - com todas as suas variações, com suas viscosidades e invaginações e membranas, espaço clitoriano derivantes das dominações, que fazem da matéria um estado de movência, de pura transmutação, pré-individual - para quem sabe, embriologizar a escrita, tornar esse gesto aberto às modulações, às singularidades, aos atravessamentos imprevisíveis que surgem com as palavras.

Uma ideia de escrita com texturas de uma grafia molhada pelo sangue feminino, sangue materno, que transcende a mulher, mas que não deixar de lembrar a mulher, visto que essa grafia com sangue materno, quer lembrar as violências, as mutilações, as castrações, os assédios, os estupros, as máscaras para calar a voz, os corpos explorados, os corpos infames, os corpos vagabundos, os corpos errantes, os corpos objetivados, os corpos jogados ao mar, os corpos torturados, uma visada outra para além de uma escrita colonizada, tomada pela dominação do corpo e do pensamento, por um pensamento racionalista e objetivista, mas a escrita requer outras sensações, outras implicações, outras lógicas do sentido, da sensação, dos mundos aberrantes, quem sabe uma escrita enxarcada por um pensamento clitoriano. Não se quer dizer de uma escrita da mulher, mas uma escrita injetada em um devir-mulher, em um devir minoritário, que possa dramatizar a língua, a palavra, o verbo, ou “contra colonizar”.

IV

Aprendemos que o embrião corresponde ao estágio inicial de desenvolvimento de um organismo vivo. De acordo com Schoenwolf (2020), o embrião é o resultado da fecundação entre dois gametas. Trata-se de uma matéria sem forma, uma pequena massa celular, sem qualquer especialização, que passa por um curto período de desenvolvimento, com suas eminentes complexidades plásticas, etapa que também é chamada de desenvolvimento embrionário. Ao longo de duas a sete semanas, essa massa celular entra em estado de diferenciação, passando por modificações e divisões celulares, mitose

(formação da maior parte dos órgãos do corpo) e meiose (formação dos gametas).

Mas a embriologia não é apenas uma disciplina científica, mas uma narrativa poética por onde flui o mais profundo gesto de criação. Seguir os fluxos da criação, desde o momento da concepção até a formação de um organismo complexo, é sentir a narrativa sendo gestada no próprio corpo.

Particularmente, é na indiferenciação inicial das células que percebemos a potência contida nessa paisagem. Cada célula embrionária carrega consigo o potencial de se tornar qualquer coisa, um lembrete de que, mesmo em nossos estágios mais rudimentares, trazemos dentro de nós um vasto repositório de futuros possíveis, um desconhecido habita a matéria em individuação/diferenciação.

Tal plasticidade do embrião nos faz pensar sobre o movimento e as variações. As células se moldam e se transformam, respondendo às complexidades do ambiente em constante mudança. Essa plasticidade é uma paisagem intrigante, um lembrete que podemos abraçar o mundo com suas multiplicidades e a impossibilidade de ser.

O embrião sugere um corpo como um campo intensivo de matéria que não conhece uma forma pré-estabelecida, pois as "proezas e destino consistem em viver o inviável como tal" (DELEUZE, 2006, p.284), tal como dizem Zourabichvili, Sauvagnargues e Marrati (2004, p. 145) ao ventilar que o embrião "...é um sujeito larvar, uma massa material capaz de suportar grandes modificações, um tecido *informal* suscetível de atualizar um grande número de formas". Por isso, o embrião suporta o movimento, torções, dobraduras, fissuras e tensões. Os movimentos durante o período embrionário são terríveis, um corpo formado jamais suportaria essas torções, essas dobraduras, pois são "movimentos forçados que quebrariam qualquer esqueleto ou romperiam os ligamentos" (DELEUZE, 2006, 284).

O corpo do embrião é uma matéria em processo de organização, poderíamos dizer, inclusive, que estejamos diante daquilo que Deleuze e Guattari (2012) chamariam de corpo sem órgãos "...corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só comporta pólos, zonas, limiares e gradientes" (DELEUZE, 2011, p.148), uma imagem que ainda não conhece a organicidade do ser.

Dizemos que o embrião é um acontecimento, ele é a combinação cromossômica dos genes. Fatalmente este embrião irá desenvolver as características codificadas em seu material genético, tornando-se um corpo-feto organizado segundo a imagem da espécie: células, tecidos,

órgãos, sistemas, organismo-corpo. Contudo, o embrião ainda não possui imagem, ele não passa de uma massa em processo de diferenciação, uma matéria constituída tão somente de células sem qualquer tipo de imagem ou função, sem destino ou organização.

O destino do embrião é a diferenciação, ele é um corpo de intensidades, é a vida em variação, em processo de tornar-se. Talvez por isso seu corpo seja tão *informal*, o desenvolvimento embrionário é um processo de torção, compondo um corpo sob condições químicas terríveis e choques físicos implacáveis que somente uma forma volátil poderia suportar.

Sendo desprovido de órgãos, o embrião ainda não possui a fixidez da espécie já formada, se há uma forma embrionária é a do inacabamento, como explica Damasceno (2021, p. 04), à propósito de Deleuze, "as larvas constituem uma matéria informal variável, uma modulação intensiva das forças, uma matéria intensa e não formada que ainda não se configurou enquanto composição estável, apresentando, portanto, um coeficiente mínimo de organização".

O inacabamento do corpo embrionário nos faz pensar no embrião como um projeto, um esboço daquilo que ainda está por vir. "Todo embrião é uma quimera, apto para funcionar como esboço e para viver o que é inviável para todo adulto especificado" (DELEUZE, 2006, p. 203). O embrião "contém eixos, vetores, zonas, movimentos e tendências dinâmicas em relação às quais as formas são pura contingência ou meros acessórios" (DAMASCENO, 2021, p. 03). Talvez por isso, Deleuze (2006, p.41) convoca a imagem do embrião para expor a vitalidade inorgânica dos tecidos, ainda não estabilizados na forma de um órgão, capaz de múltiplas transformações.

O embrião é uma paisagem atravessada de jogo de forças em combate, por isso, falamos de corpos plásticos, instáveis, móveis e mutáveis... São forças, ativas e reativas, que vão impondo outras modulações, ele "empreende movimentos forçados, constitui ressonâncias internas, dramatiza relações primordiais da vida" (DELEUZE, 2006, p. 204).

O embrião é uma catástrofe à representação, aos modelos universais. Qualquer tentativa de semelhança com a imagem do adulto é uma ruína, aliás o embrião é "uma espécie de fantasma de seus pais" (DELEUZE, 2006, p. 203). Com isso já podemos ensaiar algumas notas daquilo que chamamos de *Escrita Embriológica*.

V

Esse modo particular de sentir a escrita tem a ver com o movimento e as variações, com os fluxos embrionários do próprio escrever. As palavras são agrupadas, juntam-se, justapõem-se e se separaram, combinam-se e recombinam-se, moldando-se e transmutando-se sempre o corpo daquele que escreve sente uma necessidade, em disjunções.

Deleuze, em *Crítica e Clínica* (2011), já havia nos dado pistas dessa potência da escrita, diz o filósofo que "Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento" (DELEUZE, 2011, p.11), mas não é só para a literatura, a filosofia de Deleuze, por exemplo, se vale desse informe na escrita.É justamente o informe, na sua incompletude, na potência do inacabamento que nos parece fluir uma paisagem embriológica do escrever.

Essa gestualidade plástica da *Escrita Embriológica*, essa materialidade larval, sem rosto, sem forma e sem destino aparente é que permite a escrita movimentar-se livremente, deslizar pelo território sem assumir uma identidade, um estilo, uma gramática asfixiante. Ora, como fazer da escrita um gesto de criação se ela já nasce pré-determinada a um destino do qual não se pode desviar?

É no vai e vem da escrita, das palavras apagadas, das folhas rasgadas, de começos e recomeços, de mudanças de rotas e retornos inesperados, de erros irreparáveis que uma escrita embrião vai ganhando corpo, de um pensamento agitado, de ideias que pululam em processos dramáticos. Essa *Escrita Embriológica* não é imagem cristalizada de um sentido, um pensamento, ela é apenas um recorte temporário do infinito, como uma imagem que não dá conta da vastidão da paisagem, que se conecta com o não sentido, com vazios, com forças intensivas, dobraduras da linguagem, forçando a experimentação, mas do que as explicações, as decifrações. Uma *Escrita Embriológica* não fecha circuitos, ela multiplica os caminhos, não se fecha em si, mesmo depois do ponto final, ela inda permanece latente, aberta aos atravessamos, por isso é uma escrita errante, nômade, é "um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido" (DELEUZE, 2011, p. 11).

Se insistimos nessa paisagem, é porque pensamos na escrita como um tecido embrionário capaz de suportar os atravessamentos vitais para atualizar-se em n'formas. Só um corpo embrionário é capaz de suportar

tantas dobras, transmutar-se em uma outra coisa, dobra-se quantas vezes necessárias sem que seu esqueleto seja aniquilado, quebrado como o vidro encontrando o chão. Não haveria uma anarquia aqui?

A imprevisibilidade da vida, a impossibilidade de ser, os fluxos que arrastam palavras e fazem exprimir sentidos múltiplos... seriam a ruína de uma escrita engessada, seu esqueleto não suportaria, seria arrastado pela corrente dos fluxos. Mas uma *Escrita Embriológica*, com toda sua maleabilidade, com sua natureza livre para torna-se qualquer coisa, vai germinando pelo mundo, dizendo coisas indizíveis, falando sobre mundos impossíveis, sobre vidas improváveis, denunciando o horror, colocando o corpo e o pensamento à prova, raspando o fundo da linguagem, fazendo a língua variar, encontrar suas linhas de fuga, afinal "Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas" (DELEUZE, 2011, p. 12). Fazer a palavra rodopiar para dar forma ao informal para narrar o inenarrável, exprimir o inexprimível, os sentidos que estão aquém e além da palavra, o que não quer dizer que não esteja sujeita a todos os perigosos, por vezes absurdo.

VI

Para além das narrações objetivas e da descrição de seres e coisas, há uma *Escrita Embriológica* que convoca o abandono de si, uma certa impessoalidade, o informal como potência criadora, pois se entende, tal como Deleuze (2011, p. 12), que "escrever não é contar suas próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas", antes, fazer ecoar as singularidades, capturar a potência do informe que atravessa as individualidades, "descobrindo sob as aparentes pessoas a potência do impessoal" (DELEUZE, 2011, p. 13), aquilo que atravessa o vivido e o vivente. Desse movimento parece germinar uma espécie de clínica da literatura e da escrita, provocando uma escrita radical que abandona a profundidade e se lança na superfície do espaço, nos fluxos vitais, o mais profundo é a pele, nas palavras de Paul Valéry (1988).

Abandonar a si mesmo, suprimir o impulso de dizer "eu", para então compor com todas as coisas do mundo outras existências, faz parte das dobraduras pelo qual uma *Escrita Embriológica* passa. Daí, dessa dobra no próprio ato de escrever, vaza a criação de mundos que não apenas descrevem a natureza, os seres e suas histórias, mas que são envolvidas como tecidos vivos em um movimento embrionário de transmutação. O escritor, nesse sentido, parece funcionar como um portal por onde vaza

uma escrita que transborda. As palavras são tomadas como vetores intensivos de sentidos dinâmicos, uma atração caótica entre palavras e sentidos, uma quase força gravitacional que arrasta a escrita para o fluxo, de volta à correnteza, com isso certos vestígios representacionais – nome, sexo, profissão, características anatômicas, perfil psicológico – são embaralhados na própria trama que se tece ao escrever, surgindo em um segundo plano, ou mesmo são esquecidas, abandonadas, mais ou menos como uma tentativa de exprimir sentidoslivre de codificações.

Aquele que escreve não é narrador de si, das suas próprias neuroses, e nem se posiciona como um narrador fiel daquilo que observa no mundo, das lembranças de um sujeito, a menos que, segundo Deleuze (2011, p. 14), "delas se faça a origem ou a destinação coletiva de um povo por vir, ainda enterrando em suas traições e regenerações", quando o que está em jogo não é uma suposta autobiografia, mas a escrita como passagem, como fluxo por onde escorrem um povo rizomático, "múltiplo, composto por imigrantes de todos os países, e não por um povo convocado para dominar o mundo. Trata-se de um povo menor, eternamente menor, tomado em um devir-revolucionário (LINS, 2002, p. 7).

O escritor está imerso em sua escrita, desconhecendo o próprio destino das suas palavras. Seu corpo vai sendo arrastado, o caminho vai sendo criado enquanto escreve, a escrita vai se diluindo em ondas, faz fluir um outro ritmo, uma outra maneira de seguir escrevendo, há uma morte, há outras vidas, só se escreve morrendo.

VII

A *Escrita Embriológica* atravessa dimensões espaços-temporais que permeiam a vida, não para impor uma forma, mas porque ela percorre um caminho informe, em vias de tornar-se, um devir **[7]**, talvez por isso Deleuze (2011) enfatizou a relação entre a literatura e o devir, para o filósofo "Escrever é um caso de devir", não se pode separar a escrita do devir "a escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível" (DELEUZE, 2011, p. 11).

O devir é o apagamento da forma, do "ser", da imagem

---

[7] O termo "devir", que originalmente vem do francês *devenir*, em livre tradução, significa tornar-se. "O devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se desempenha, extraindo partículas, entre as quais se estabelecem relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, o mais próximo daquilo que se está tornando e pelo qual se torna" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 64).

representacional, do sujeito personalístico e da boa consciência, não cabendo mais falar de unidade, um estado perene de coisas, antes, variações, passagem, transmutação, pois o que o devir promove é uma dobra, uma dobradura numa suposta realidade. Para Deleuze (2011, p. 11), "Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula". Aliás, o devir não produz o real, não deseja encontrá-lo a qualquer custo, sua identificação, sua mimese, decalcar o mapa, antes o devir é agenciamento coletivo, é a intensidade de forças que se abre em uma cartografia, sempre pelo meio, no entre, pois devir não é encontrar o início ou fim, é uma zona, é aí que encontramos os processos, em vias de um possível, as travessias e a passagem, sendo, portanto, avesso à imagem da finalidade, do resultado, da progressão ou evolução.

Uma *Escrita Embriológica* é um caso de devir, o que interessa são os processos, os atravessamentos que são sentidos durante a passagem. Se existem modos de escrever preocupados com as totalidades, com a descrição dos fatos, com a história linear, isso não quer dizer que não se pode pensar a escrita por outras veredas.

É angustiante a tarefa de escrever, pois a escrita passa uma espécie de "violência, um rapto; é uma metamorfose dolorosa do corpo que contém uma soma de espiritualidade violenta e suscita uma aparente desordem extraordinária" (LINS, 2002, p. 67). A escrita está sempre à beira de um precipício representacional, há sempre um rosto convocando seu lugar no mundo, estamos a um segundo de dizer "eu sou", "está é a minha vida", "está é uma boa história para ser narrada" (BRITO, COSTA, ALVES, 2022). Mas uma *Escrita Embriológica* percorre todas as avarezas desse mundo, e nesse processo ela não deseja dizer sobre si, mas tudo aquilo que atravessa um corpo coletivo, e aí passa a potência de uma *Escrita Embriológica*, fazer do corpo uma passagem, um meio de exprimir, ainda que em breves instantes, sensações e pensamentos. Nesse sentido, é uma escrita de passagem, pois não há comprometimento com a chegada, mas com aquilo que atravessa o ato, o instante... os afetos, com a alegria, com a dor, com a tristeza, até mesmo com as menores coisas do mundo, pois o que está em jogo é aquilo que provoca, que escava, que causa um incomodo enquanto escreve. Como uma pintura ou uma fotografia não dá conta da dimensão de uma paisagem, a *Escrita Embriológica* não vislumbra capturar uma paisagem ou um pensamento enquanto se narra, as palavras funcionam

como meios, como instantes por onde se passa um fluxo, uma intensidade, e nesse movimento a vida vai se multiplicando.

A *Escrita Embriológica* não deseja imitar, significar, representar o real, pois "não tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.13), e para isso alianças vão sendo feitas, composições com outras existências mínimas.... a mulher, o feminino, a criança, o animal, os vegetais, o orgânico e o inorgânico, a vida não humana, enfim toda fisicidade do mundo que ativa, a ordem natural.

VIII

Seria, portanto, o encontro **[8]**, pensando com Deleuze (1998), o elemento disjuntor de uma *Escrita Embriológica*? O encontro é uma força, é um acontecimento inesperado, não provocado, que nos surpreende, causando uma espécie de abalo sísmico no pensando, um terremoto que desestabiliza a escrita, arrasta para fora do eixo, para fora do senso comum, com isso nasce algo novo. São os encontros, os intercessores, que levam à criação, que faz da escrita uma multiplicidade ziguezaguiantes. Uma música, um cheiro, uma cor, uma paisagem, um livro... qualquer que seja a linguagem, são forças que quando encontram o corpo daquele que escreve arrastam a escrita para correnteza, de volta ao mar, para compor uma outra narrativa.

Uma escrita embriologia é tramada no ritmo dos encontros, como as modulações das cores. Segundo Brito e Costa (2020, p.50) "A escrita é uma forma de fazer o corpo se relacionar com as coisas, com os objetos, com o pensamento, com os sentidos". São os encontros que fazem a escrita rodopiar, eles surgem no meio, aí onde todas as coisas parecem plasmadas. Não se pode tirar do processo o corpo daquele que escreve. De fato, escrevemos com o corpo, é com o corpo que sentimentos todas as profundidades do mundo. E é esse corpo que tentar pôr em palavras as sensações, os sentidos de uma ideia, de pensamento. O escritor é um ponto de abertura para o nascimento da palavra, de um texto, da poética

---

[8] François Zourabichvili - em uma conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997, explica que Devir é movimento, mudança, mas que para isso é preciso o contágio, uma intrusão de algo de fora "alguém ou alguma coisa entrou em contato com algo ou alguém diferente de si mesmo, algo aconteceu" (ZOURABICHVILI, 2004, p.1). Pode-se perguntar o que faz uma escrita dobrar-se? Que força é essa capaz de causar torções na escrita? Que atravessamento é esse capaz de multiplicar os sentidos da palavra? Essas questões, enigmáticas, podem ser pensadas, algumas linhas adiante, na mesma conferência proferida por Zourabichvili (1997, p. 1) ao dizer que "Devir" implica, portanto, em segundo lugar, um encontro: algo ou alguém não se torna si mesmo a não ser em relação com outra coisa".

que passa a existir nesse mundo.

A *Escrita Embriológica* parece mobilizada por esse vazio em que as palavras passam por um estado de agitação, desestabilizando uma política do olho, ou entrecruzando olho e mão, em uma tensão, pois os sentidos passam tão somente pelo corpóreo, pelas membranas da pele. O texto surge turvo, em sobras, mas há vibrações de todas as ordens que fazem fluir uma poética da existência. Nesse sentido, são os pontos singulares, as existências mínimas, os atravessamentos cotidianos que são sentidos por aquele que escreve, não necessariamente a observação empírica, a objetiva, a memória de si e dos outros, pois uma *Escrita Embriológica* entra em uma zona movediça, um percurso sombrio, fugaz, que é sempre uma relação com o fora, e não com uma interioridade, com o fundo de si. É por aí que passa uma escrita desfigurada, produzida pelos afetos, por aquilo que introduz o caos no pensamento, ritmo caótico, fluxos intensivos, colisões, dissoluções, um caos-germe. Tudo isso parece fazer parte de uma *Escrita Embriológica*, mas isso não quer dizer que não haja planejamento, estudo, escuta, leitura, pois "Escrever é ensaiar, repetir, tentar insistir, deixar passar a palavra que não vem inteira" (BRITO, COSTA, 2020, p. 49), cada corpo atravessa seu próprio deserto, encontra com seus intercessores, o encontro não controla a criação – participa dela. Aquele que escreve é um lobo à espreita, esperando o melhor momento para entrar em cena, o encontro não é algo que se planeje, mas quando o corpo se vê tocado por algo que lhe provoque, que lhe arraste do lugar comum, é preciso responder. Esse gesto produz na escrita um ritmo, o movimento, a sensação, daquele que lê, de está sendo arrastado uma correnteza, os fluxos sanguíneos que encharcam os tecidos embrionários e lhe concedem vida.

Uma *Escrita Embriológica* não é um lugar onde se possa chegar, ou um processo que se pode perseguir, trata-se de um caso de experimentação em que o corpo vai sendo atravessado por forças, pelo silêncio que percorre suas entranhas e escava buracos, mas também pelos barulhos, pelos gritos, espaços temporais que tornam impossível o desejo de interpretar, de significar e retratar a vida. Em uma *Escrita Embriológica* há uma espécie de rasura na palavra, um gesto de fazer o sentido ir além ou aquém da própria matéria para fazer fluir daí o indizível, esvaziar o sentido, restando ao corpo daquele que escreve seguir os fluxos da correnteza, permitir-se ir pelos encontros, pelo silêncio povoado, seguir os fluídos que escoam pela própria embriologia do texto, o seu inacabamento, é um processo.

REFERÊNCIAS

BRITO, Maria dos Remédios; COSTA, Dhemersson Warly Santos. Escrita e corpo e fabulação: variações com Deleuze e Clarice Lispector. In: **Linha Mestra**, v. 14, n. 41, p. 45-54, 2020.

BRITO, Maria dos Remédios; COSTA, Dhemersson Warly Santos; ALVES, Lindomberto Ferreira. Rizoma-Escrita. In: BRITO, Maria dos Remédios; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. Belém: Editora do PPGArtes/UFPA, 2023.

DAMASCENO, Verônica. Entre a individuação e o afecto: o corpo-imagem. In: Brito, M. R; Costa, D. W. S. (Orgs.). **Composições com Deleuze: filosofia, arte e educação**. Belém: Editora do PPGARTES, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: Presses universitaires de France, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**. Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. de José Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

LINS, Daniel. A metafísica da carne: que pode um corpo. In: LINS, D.; GADELHA, S. (Org.). **Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 67-80.

MALABOU, Catherine. **Le plaisir effacé: clitóris et pensée**. Paris: Editions Payot & Rivages, 2020.

SCHOENWOLF, Gary. Larsen's human embryology. In: **Elsevier Health Sciences**, 2020.

VALERY, Paul. **La idea fija**. Madri: Visor, 1988.

ZOURABICHVILI, François; SAUVAGNARGUES, Anne; MARRATI, Paola. **La philosophie de Deleuze**. Paris: PUF, 2004.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Gilles Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, 2004.

COMO CITAR

COSTA, Dhemersson Warly Santos; BRITO, Maria dos Remédios de. Escrita Embriológica. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 57-72.

IMAGINAR O INIMAGINÁVEL, ESCREVER O [IM]POSSÍVEL*

Elisandro Rodrigues
Bianca Isabel Pederiva

* Este texto foi escrito nos dias seguintes a uma das maiores enchentes que se configurou como a pior situação climática que o Estado do Rio Grande do Sul viveu nas últimas décadas. Fala-se aqui das enchentes, inundações e deslizamentos de maio de 2024.

Resumo: Este pequeno ensaio versa sobre escrever o inimaginável. Faz alusão às enchentes ocorridas no mês de maio de 2024 no Estado do Rio Grande do Sul. Para dar conta da reativação da memória, ao trazer o passado para o presente, o agenciamento da imagem é utilizado para imaginar, apesar de tudo. Ao longo do texto, apresentado em três seções complementares, pensa-se sobre o movimentar da escrita entre as obscuridades do tempo contemporâneo. Junto da imagem, escrever aparece enquanto um gesto poético e político que permite aberturas, aparições e desaparições, as quais convidam para imaginar – tanto nas ruínas da tragédia, quanto nas ruínas infraordinárias. Ao final, aposta-se que escrever, em meio àquilo que escapa e àquilo que resta, é insistir e resistir no próprio desejo; é imaginar e inventar a vida de modo sensível apesar do escuro, apesar das ruínas, apesar da [im]possibilidade de escrever.

Palavras-chave: Palavra. Imagem. Escrita. Imaginar. Montagem.

1. Imaginar, apesar de tudo

Imaginar o inimaginável.

Essa é uma frase do livro "Cascas", de Didi-Huberman (2017). O autor ao visitar o Museu de Auschwitz-Birkenau comenta em determinado momento: "Isto é inimaginável", mas logo em seguida acrescenta, "logo devo imaginá-lo apesar de tudo" (2017, p. 30).

Abrão Slavutzky e de Edson Sousa empregam um título poético e político a um livro intitulado "Imaginar o amanhã". Na apresentação do livro os autores escrevem: "Imaginar é um ato de coragem, que nos coloca em movimento, instaura espaços de revolta e de esperança abrindo mundos até então desconhecidos. Imaginar o amanhã é trazer o passado para o presente, unindo experiências para pensar o futuro" (Slavutzki; Sousa, 2021, p. 7).

No mês de maio, de 2024, ao sermos perguntados como estávamos em um grupo de WhatsApp, aos que moravam no Estado do Rio Grande do Sul, nosso único gesto foi colocar uma imagem onde se lê: "Estamos vivos, parece". Imagem essa da Puerta del Sol de Madrid, das manifestações do 15-M realizadas entre maio e junho de 2011, o que ficou conhecido como movimento dos indignados.

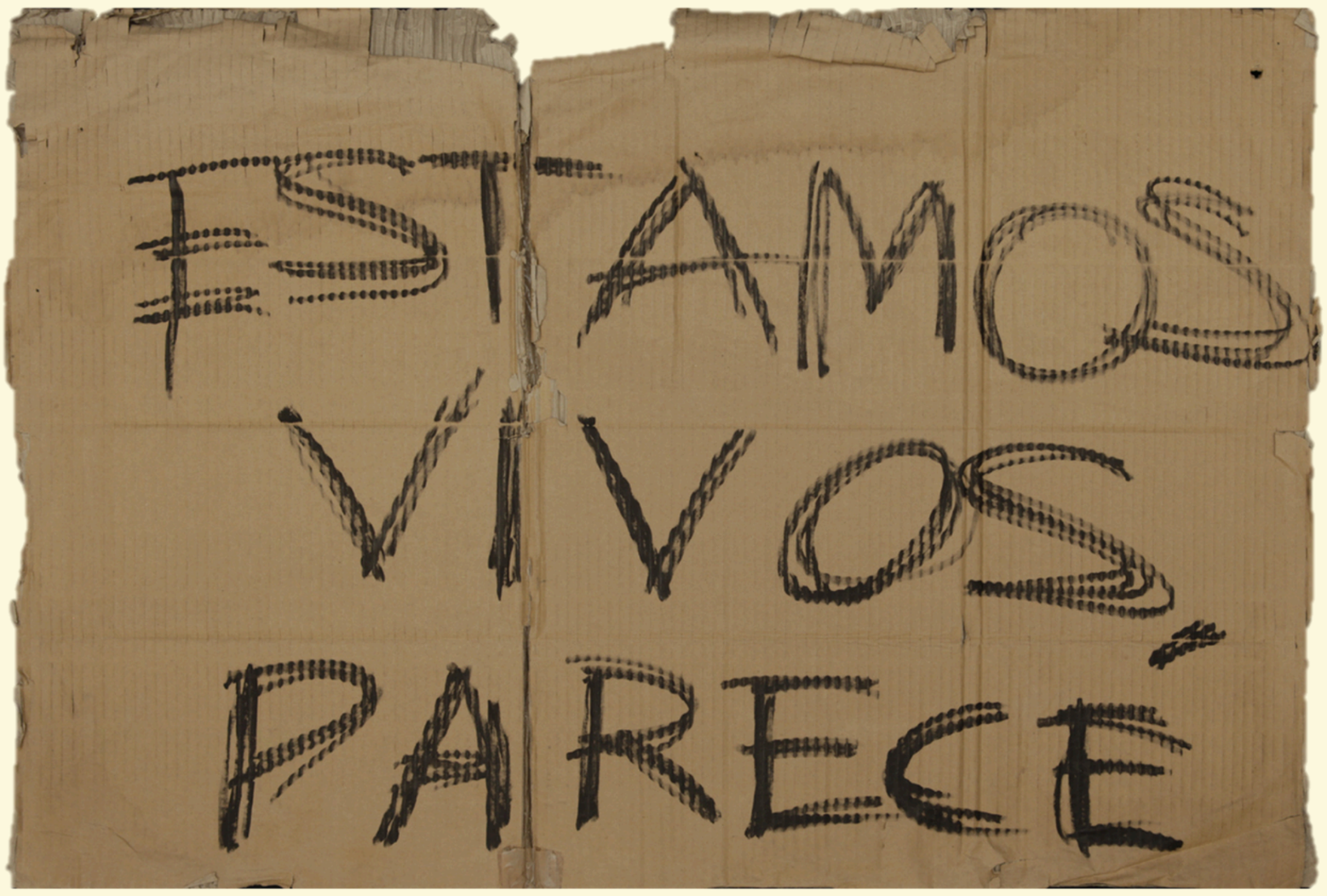


Imagem 1
Looks like we're alive.
Fonte: Archivo 15M.
Acesso em 25 ago. 2024.

A manifestação buscava colocar em pauta a democracia e os sistemas de divisão de poderes. 2011 é um ano distante. Mais ainda está o ano de 2001, quando caminhávamos pelas ruas da cidade de Porto Alegre pedindo um outro mundo possível, um mundo onde o debate sobre a democracia e a defesa do ambiente caminhavam juntas, na marcha de abertura do Fórum Social Mundial. Dizemos ambiente, pois ao falar meio ambiente em uma determinada atividade fomos lembrados por uma militante do Movimento dos Atingidos por Barragens que vivemos em um ambiente que é inteiro e não apenas em sua metade.

Como estamos? Tentar imaginar o que passamos, o que passou, o que se passou, o que estamos passando é *imaginar apesar de tudo*. Imaginar – como nos lembra Túlio Batista Franco (2024) no seu texto intitulado "Poderá o SUS salvar nossas utopias?", que nos últimos anos a população do mundo foi atingida por uma série de manifestações da natureza vindas de livros e filmes de ficção. Foram, nesses últimos anos, mais de 7 milhões de mortes pela pandemia de covid-19. Vemos diariamente o adoecimento do mundo – o que sempre nos faz lembrar de algumas tirinhas da Mafalda. Em uma primeira, vemos no quadro inicial Filipe entrando no apartamento de Mafalda e a cumprimentando alegremente, no que ela logo fala: "Psiu! Fala baixo! Tem um doente em casa". No segundo quadro, Filipe pergunta: "Seu pai está doente?", e como resposta recebe um "não". No quadro seguinte, ele insiste: "Então é sua mãe?", no que obtém a mesma negativa. Por fim, no quarto quadrinho vemos as duas personagens olhando o globo terrestre deitado em uma caminha. Existe outra tirinha onde Mafalda aparece sentada ao lado de um globo terrestre que está todo envolto em esparadrapos com um termômetro e um frasco de remédio. "Vamos escutar o noticiário para ver como vai o doente", propõe Mafalda. Com perspicácia, é como se ela conseguisse retratar nossos cotidianos e nos apontar, trazendo-nos para o tempo presente, um sentimento doloroso: "o doente continua mal", diz a personagem ao desligar o rádio depois de escutar somente notícias ruins.

Estamos constantemente sendo surpreendidos por eventos climáticos extremos em todo o planeta: "chuvas torrenciais no deserto em Dubai, nos Emirados Árabes Unidos, que produziram cenas improváveis de ruas alagadas e carros submersos; enchentes no norte do Afeganistão que deixaram centenas de mortos; seca na Amazônia brasileira, fogo no Pantanal ..." (Franco, 2024, s.p). Poderíamos pensar que tudo isso se relaciona com um sofrimento coletivo, o qual se torna progressivamente comum ao humano, incorporando-se, pela frequência

e pela intensidade desses eventos, às nossas variadas experiências de mundo e às nossas diferentes maneiras de viver.

De forma heterogênea, poderíamos ampliar o problema e, previamente, questionar o que configura algo comum e, quem sabe, como um acontecimento se torna coletivo. Como estamos? Será uma pergunta possível de ser respondida? Imaginada? E o que será que implicamos ao perguntá-la?

De certa maneira, pensar coletivamente sobre as respostas possíveis, seja para nossas dores, seja para nossos ensejos, ou melhor, tentar que uma escrita aconteça no plural, é permitir que "[...] retenções, ressonâncias, precipitações, e um monte de larvas" (Deleuze, 2010, p. 24) se façam presentes nos parágrafos. Em nosso caso, com quatro mãos, seguimos e interrompemos nossos ritmos e nossos gestos, tanto conhecendo, como também criando reverberações. Porventura junto delas, se for possível imaginar, apesar de tudo, também as larvas possam transverter, aparecendo como insetos outros, como imagens outras para as perguntas que movimentam o pensamento. Estamos vivos? Será que estamos em movimento? Como a escrita nos movimenta a imaginar, apesar de tudo?

2. Imaginar, as imagens

Em um livro-resistência Didi-Huberman (2011, p. 135, grifos do autor) diz que, por mais subjetiva que uma experiência possa ser, como talvez seja para as respostas desses tantos e outros questionamentos, ela ainda "[...] pode aparecer como um *lampejo para o outro*", desde a descoberta de uma forma narrativa justa para sua transmissão. Quem sabe, alguma coisa justa, no compartilhamento de uma experiência que é subjetiva, interior, obscura, conforme outras palavras do mesmo autor, seja aquilo que faz imergir ou também aquilo que faz acender. O que nos convoca?

Ao ver todas as imagens que apareceram nos meios de comunicação, e ao presenciar imagens semelhantes, como pessoas que vivem nas cidades de Encantado e de Porto Alegre, o que nos convoca para a escrita? E ainda, o que nos convoca para procurar imaginar apesar de tudo, para esperançar algo como um futuro? Sem parecer absurdo, também poderíamos indagar: haverá futuro?

Edson Sousa, em um livro chamado "Furos no futuro", nos diz que "por vezes, o futuro se apresenta como uma névoa obscura cobrindo os sonhos com a fuligem do funcionamento da máquina social e as

compulsões repetitivas da história. Encobre assim, uma das categorias mais essenciais da vida: a esperança". Vai dizer ainda que "[...] nosso desafio é saber como abrir furos neste véu do amanhã" (Sousa, 2022, p. 75). Quem sabe, também possamos desejar tais aberturas em nossas grafias do cotidiano, pensar nas imagens que nos cercam como pequenos gestos poéticos, como imagens necessárias, apesar de tudo. Trata-se, quem sabe, ao ver essas imagens, de escrever sem a ânsia de tapar todos os buracos, e de imaginar que são dos buracos que podem eclodir as larvas, suas metamorfoses e, desde uma forma narrativa que imerge e que acende, seus lampejos.



Imagem 2
Haverá futuro? (2024)
Fotografia digital, dimensões variáveis.
Foto: Mai Yandara.

Após algumas semanas do evento climático que assolou o Estado do Rio Grande do Sul, fomos convidados a participar de um curso sobre a escrita e o pensamento de Annie Ernaux, organizado por Carolina Junqueira e Flávia Péret. Abalados, mas ainda precisando furar pequenas saídas para o respiro em meio a lama, decidimos adentrar ao mar da escrita com essa autora. Na proposição do curso o primeiro convite para a escrita, em forma de pergunta, era: Qual imagem você salvaria do esquecimento? Que, atentando para os movimentos desta escrita, poderia ser, semelhantemente: qual imagem que te convoca para as aberturas? Qual imagem que te permite estar em movimento?

Ficamos pensando no texto de Benjamin (1994) sobre a pobreza da experiência. Como realizar um deslocamento das imagens, se as imagens são tantas? Como não banalizar o que aconteceu, o que

acontece? Como pensar o que se viveu como uma experiência? Como escolher uma imagem? Como salvar uma imagem do esquecimento? É possível escolher, encontrar uma imagem para guardar, para carregar consigo como as personagens do livro de Ray Bradbury, Fahrenheit 451, que guardavam consigo um livro para livrar do esquecimento e do apagamento? Diz Annie Ernaux (2021), na abertura do livro "Os anos", "que todas as imagens vão desaparecer", salvar uma do esquecimento, uma imagem apenas seria suficiente? E que imagem salvar? E se essa imagem salva vier a desaparecer?

Didi-Huberman, no seu livro Falenas (2015), fala desse movimento das borboletas que aparecem e desaparecem, e diz de uma imagem-aparição. Como um batimento, um pulsar, uma vibração rítmica que está ali e ao mesmo tempo não está. Diz também que toda imagem que se forma é passageira, como a passante de Baudelaire. Ela passa mas fica algo dela gravado em nossa retina, algo que ainda acende nosso olhar. Quem sabe o desejo e a imaginação sejam o motor para o não esquecimento de uma imagem. Ele nos pergunta: "Escrever diante de cada imagem, diante de cada aparição, não seria simplesmente desejar que esta metamorfose aconteça?" (Didi-Huberman, 2015, p. 61). A metamorfose é a transformação desta imago, da larva, ao casulo, para a borboleta, para ela passante, enquanto aparição. Como deixar uma imagem ser uma aparição?

Das tantas imagens clicadas ao longo da última década, como escolher uma? Como permanecer com uma? A escolha é difícil. Começamos a abrir algumas pastas virtuais e percebemos que as imagens arquivadas na nuvem datam de 2020 em diante. Buscamos os arquivos guardados em um HD externo. Encontramos a imagem que gostaríamos de escrever. Está dentro de duas pastas, a primeira <ANALÓGICAS 2015> e a segunda <Resquícios analógicos de uma cidade>. A imagem que buscamos para salvar, e também para descrever, é uma imagem ausente.

Selecionamos o arquivo 000018960036, antes dele temos seis fotogramas e depois mais um. Pelo que podemos observar essa sequência diz dos últimos fotogramas de um rolo de 36 poses. Ela foi produzida por um dos autores desta escrita, que tem o costume de "queimar" todas as fotos de um filme, por não conseguir aguardar o tempo para um registro posterior e, principalmente, para encaminhar a revelação, acaba por fotografar ao acaso o acaso para finalizar o rolo. A data de criação do arquivo é 03 de outubro de 2015. Essa sequência são disparos aleatórios de uma árvore-fantasma.

Em 29 de janeiro de 2016, Porto Alegre é acometida por uma forte tempestade. Durante o dia os termômetros marcavam 40°C. A massa de ar quente que assolava a cidade chocou-se com uma massa de ar frio que chegava do sul do Estado. Os ventos chegaram a mais de 120 km/h. O rastro de destruição do vento foi percebido com mais visibilidade no dia seguinte com mais de 3 mil árvores caídas. Dentro do apartamento, de um dos autores, que fica no último andar, a água escorria pelo teto e pelas paredes. Além das árvores, muitas casas foram destelhadas nesse dia.

É curioso lembrar dessa cena hoje, no tempo de escrita deste texto que é agosto de 2024, alguns meses após o Estado do Rio Grande do Sul ter sido atingido por um evento climático extremo que inundou cidades inteiras e provocou inúmeros deslizamentos de encostas, com muitas mortes e milhares de famílias desalojadas. Foram mais de 473 municípios atingidos pelas enchentes, o que significa 96% do território do Estado do Rio Grande do Sul. A população afetada ultrapassa os 2,3 milhões, com cerca de 600 mil desalojados, mais de 800 feridos e 40 desaparecidos e mais de 169 mortes. Muitos espaços como igrejas e escolas viraram locais de abrigo e acolhimento para mais de 80 mil pessoas. Assustador também é o número de animais domésticos e silvestres que estavam ilhados em diversas áreas do Estado, mais de 12,5 mil.



Imagem 3
Sem título (2024),
Fotografia digital,
dimensões variáveis.
Foto: Diego Vara,
Agência Reuters.

A sequência de seis disparos aleatórios do arquivo 000018960036, que finalizam o filme de 2015, mostram uma árvore-fantasma, arrancada pelos ventos do desastre de 2016. Mas para o convite do curso de Annie Ernaux, que questionava qual imagem salvaríamos do esquecimento,

acabamos escolhendo o sétimo fotograma. Uma imagem-lacuna. Nela vemos apenas o fantasma de uma árvore. Um degradê de cores onde o amarelo e o preto predominam. Uma imagem ausente, uma imagem fantasma ou, quem sabe, uma imagem perda.



Imagem 4
Imagem ausente (2015), Arquivo pessoal, fotografia analógica, Porto Alegre. Foto: Elisandro Rodrigues.

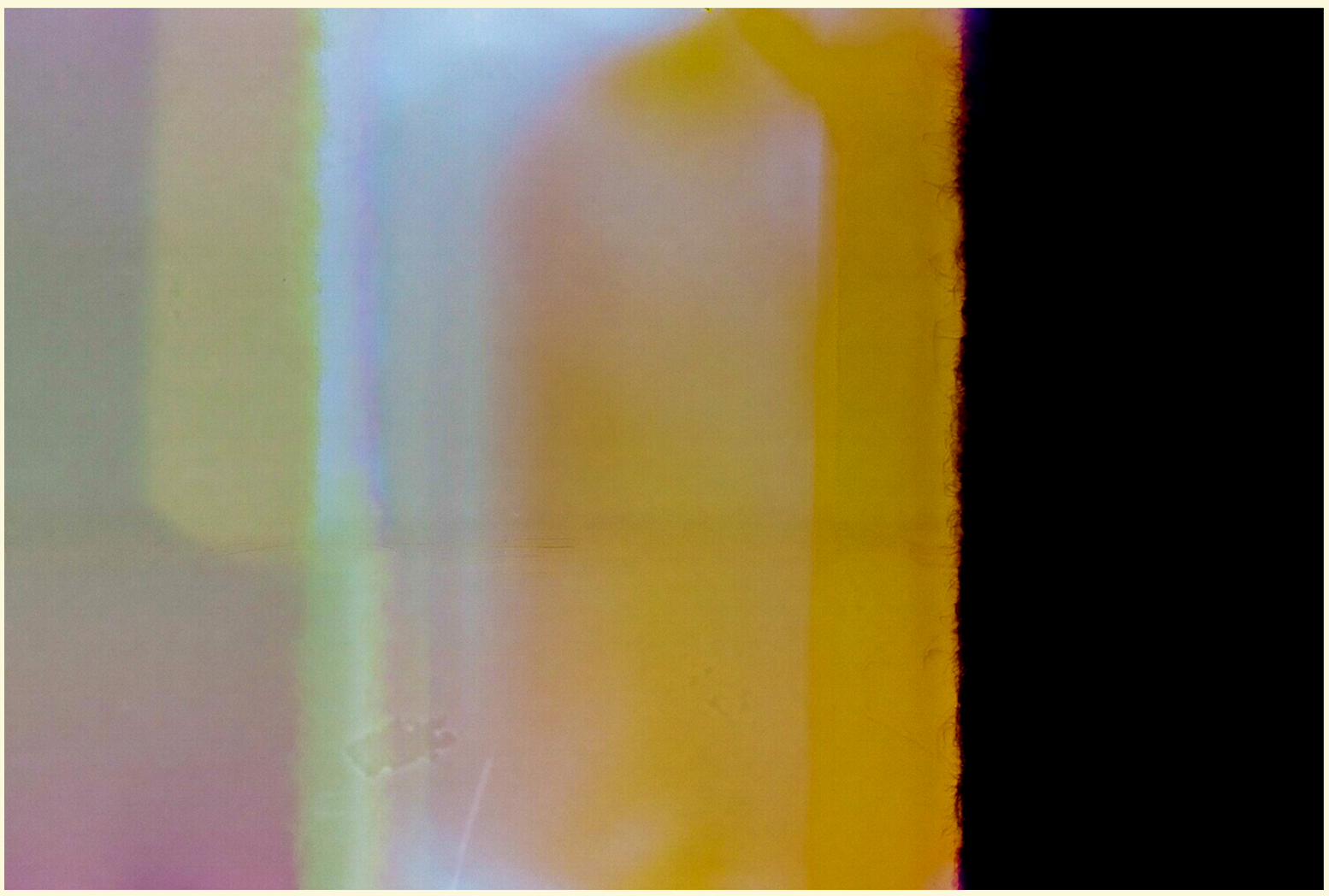


Imagem 5
Imagem ausente (2015), Arquivo pessoal, fotografia analógica, Porto Alegre. Foto: Elisandro Rodrigues.

Essa imagem ausente nos faz recordar do trabalho do fotógrafo e artista italiano Silvio Wolf. Na sua série “Horizontes”, nos apresenta a fotogramas auto-expostos pela luz no movimento realizado ao colocar o filme na câmera. A luz age sobre o material fotossensível antes que a câmera escura feche. Para Silvio, cada horizonte revela um limiar, um limite entre a luz e a escuridão, entre a matéria e a linguagem. São fotografias antes da imagem. São imagens que nascem do contato com a luz. Imagens-latentes. Para nós, imagens que acendem a imaginação.

As imagens de Silvio Wolf e o sétimo fotograma (Imagem 5) estão separadas por pouco tempo, um ano, de acordo com os registros cronológicos dos arquivos. Mas a espessura do tempo que as separa é maior. São imagens que falam de uma espessura do tempo, são imagens-pausa que nos lançam a um intervalo de tempo e a pensar na vida. Diz Didi-Huberman (2015, p. 15) que não há imagem sem imaginação. Aqui, quem sabe, podemos salvar uma imagem do esquecimento e pensar na espessura do tempo entre um piscar dos olhos, como o clique do obturador de uma máquina, esse aparecer e desaparecer da imagem na retina. Criar, quem sabe, uma imagem-lacuna, uma imagem-desejo que passa, aparece e desaparece ficando seu rastro apenas na memória, como um gesto, um vulto, um fantasma.

Poderíamos continuar a falar sobre essa imagem e dizer do que escapa, ou como lembra Etienne Samain (2012), como ela nos faz pensar ao escapar, essa cena invisível, impossível, por vezes, de descrever ou de imaginar.

Pensamos em falar de uma foto recente, tirada no início do ano de 2024 em Buenos Aires. Uma dupla exposição realizada com um filme Solaris, de ISO 100. Primeiro filme utilizado na máquina Nikon F3 adquirida nessa cidade. É uma foto vestígio de uma cidade em meio aos livros, ou dos livros em meio a cidade. O que poderia escapar a essa foto é a situação vivida pelo povo argentino nos primeiros meses do governo de Javier Milei.



Imagem 6
Buenos Aires, arquivo pessoal, fotografia analógica, dupla exposição, filme Solares, ISO 100, Nikon F3. Foto: Elisandro Rodrigues.

Quem sabe as imagens, as fotografias, a memória seja esse gesto de imaginar novamente, recordar os momentos vivenciados, o que ela não nos conta, o que ela deixa escapar depois de registrado na película e revelada com os sais de prata. Imagens que carregam a latência do tempo. A imagem carrega a potência da montagem (Rodrigues, 2020) - que se faz na desmontagem e remontagem - enquanto singularidade lacunar que nos olha e remonta sua própria história.

No tempo de [de|re]composição dos exercícios do curso sobre Annie Ernaux, revemos e revivemos uma série de imagens, textos, palavras. Conversamos com uma série de pessoas e encaminhamos esse rascunho de texto-imagem para elas. Uma das imagens chamou a atenção do Cristiano Bedin, amigo das palavras escritas e lidas e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Cristiano estava em movimento de escrever um texto para o seminário "Conexões: Deleuze e linha e Cosmos e Educação e ..." para uma mesa que se chamou "Ele sopra sobre seus dedos para formá-los, ela apura a mão e encena ideias na região obscura do sonho didático: monstros e fantasmas sobre a mesa de montagem". Se faz interessante notar esse anacronismo, ou seria o acaso mesmo, do nome dessa mesa. O que chama a atenção é essa imagem-fantasma de Sandra Corazza, fotografada em 27 de julho do ano de 2016, na ANPED Sul, na cidade de Curitiba.



Imagem 7
Sandra Corazza (2016),
arquivo pessoal, fotografia analógica, Curitiba/PR.
Foto: Elisandro Rodrigues.

Cristiano enviou o final de seu texto onde diz: "Toda fotografia possui

uma verdade que a revela por completo, mesmo que essa revelação nunca se realize. Quando ela se mostra, a foto é mais do que um instante decisivo, e a imagem vai além do ter estado lá da cena. Para mim, a verdade da foto tirada por Elisandro não está no que vejo nela, mas sim naquilo que ela me faz ver, ainda, através dela. Acredito que os traços que constituíam a docência de Sandra – traços que ela sustentava, digna que era dos acontecimentos que a constituíram como educadora – podem também ser lidos como traduções daquilo que a assombrava. Talvez esses traços tenham sido sua pena neste mundo que ainda é o nosso, e talvez sejam eles que continuarão a nos alcançar, em busca de alguma sobrevida, naquilo que nós dizemos e fazemos como educadores. Dispor esses traços sobre a mesa, montá-los, re-traduzi-los, é mais do que revirar um álbum de memórias: no rumor do arquivo, há sempre o chamado-fantasma de algum futuro".

Outro exercício de escrita do curso de Annie Ernaux propôs que pensássemos no que a escrita, e o que a imagem, nos faz reviver. Para nós, Cristiano falou sobre essa questão sem saber. Ele fala dessas aparições e desaparições do gesto da imaginação ao lermos ou ao vermos uma imagem. Um tempo palimpsesto, como nos diria Annie Ernaux (2021), um tempo em sobreposições. Ao pensar sobre esse exercício de escrita uma palavra invade o pensamento: ruína. E está seguida de uma levantada por Cristiano na lembrança de Sandra: acontecimento. Essa última, pensamos, uma palavra do léxico de Annie Ernaux. Ruína é uma palavra que nos ronda e nos leva a pensar em Walter Benjamin. Essa seria uma boa palavra para pensar na escrita de Annie Ernaux e no próprio gesto da escrita. Escrever ruínas. Escrever sobre as ruínas do/de um tempo.

Escrever quando não parece possível escrever. Enfrentar aquilo que na tragédia (e também em nossas outras vivências cotidianas) nos paralisa. Escrever para resgatar movimento, para criar passagens enquanto acontecimentos, enquanto borboletas que abrem e fecham suas asas, que aparecem e desaparecem aos nossos olhos. Escrever para o encontro e para o desencontro. Escrever para imaginar uma narrativa possível. Quem sabe, escrever para imaginar uma narrativa, apesar de tudo.

Recordamos do livro "parque das ruínas_" de Marília Garcia (2018). Nesse livro, Marília vai fazer um movimento de registro do cotidiano. Ela se pergunta: "se a gente começa a escrever anotar| e nomear o que acontece| será que consegue fazer as coisas| existirem de outro modo?". Para Marília, o infraordinário está nesse gesto cotidiano de ver e de

nomear o que é visto, e se pergunta: “mas como ver o infraordinário?”. Quem sabe, um dos ensinamentos para pensar o infraordinário seja algo que essa autora vai dizer, ainda nesse livro, e que permanece como uma memória viva. Diz ela que “leva tempo aprender como fazer” (2018, p. 35). Pensamos que sim, leva tempo para aprender como fazer. Principalmente quando em ruínas.

Vera Casa Nova (2014, p. 65) nos diz que "nas ruínas a história sobrevive". É o que faz Benjamin ao escrever seus textos, é o que faz Didi-Huberman e, pensamos, Annie Ernaux. É o que fazemos ao escrever, nunca apagar os rastros, mas narrar – pela palavra e imagem – as ruínas, as margens, o tempo, os acontecimentos.

No livro de Marília Garcia (2018), entre tantas passagens, escolhemos duas que versam sobre as ruínas: “é difícil olhar as coisas diretamente | ainda mais quando estão destruídas”; “não sabemos o que fazer | quando tudo parece a ponto de desabar”. Para nós é difícil definir ruína, assim como no texto da Marília, quando ela escreve “[*definir: ruína]”. Ficamos pensando na ruína como esse lugar de memória, e também como lugar de um gesto que perdura, que demora.

Recordamos de alguns fragmentos de pensamento de Didi-Huberman quando no livro Ninfa Moderna (2002), ele diz que a topografia do cotidiano contém o germe das ruínas de uma história oficial e triunfante, de uma memória que só se manifesta sob a forma de ‘quase nada’ (um rastro, uma marca coberta de pó). Pensamos que essa memória do gesto, do rastro, da ruína é o que Didi-Huberman (2011) pensa enquanto sobrevivência, conceito que busca em Warburg e Benjamin. Para Didi-Huberman as sobrevivências estão nos cantos, nos espaços, quem sabe nas zonas de experimentação, e diríamos também experimentação docente, lembrando da imagem-fantasma de Sandra Corazza. Estão nesses espaços-tempos que são considerados como descartes, como trapos, para lembrarmos do historiador-trapeiro de Benjamin. Ficamos a pensar nesse gesto de escrita como esse recolher os restos, os trapos, os elementos de ruína do nosso fazer, no escuro de nosso tempo.

3. Faz escuro mas escrevo

Pegamos emprestado o título da Bienal de São Paulo do ano de 2021, “faz escuro mas eu canto” para nos ajudar a pensar na escrita da memória e da ruína. Pensamos que um deslocamento desse título para “faz escuro mas escrevo” pode ajudar a pensar nesta escrita. Fazemos esse movimento pensando na montagem de pensamento e escrita: para

começar uma escrita, a procura de uma imagem de pensamento, como diria Deleuze e Walter Benjamin, que auxilie a desenvolver um caminho textual.

Paulo Myada, um dos curadores desta edição da Bienal de São Paulo, escreve na correspondência #2, de 27 de fevereiro de 2020:

> *Decidimos chamá-la Faz escuro mas eu canto, como o verso de Thiago de Mello publicado em 1965. Decidimos chamá-la Faz escuro mas eu canto. Porque estamos em tempos escuros. E o escuro em que estamos é feito. Porque queremos olhar para esse escuro, olhar nesse escuro. Deixar que as pupilas se dilatem para capturar a luz que ainda há e começar a delinear vultos nas sombras. Porque o escuro não é sólido e insondável. Decidimos chamá-la Faz escuro mas eu canto. Porque no escuro também há cantos. Porque as vozes que cantam se ouvem sem luz. Porque acreditamos na importância do canto, nessa forma de dizer as coisas que cabe no verso, no poder do refrão sobre a memória e do ritmo sobre o sangue, no impulso de aplaudir em pé. Na força do coro. Faz escuro, então cantemos* ***[1]****.*

Em 1966, Nara Leão cantou esse verso no seu álbum Manhã de Liberdade, música que leva o nome "Faz escuro mas eu canto" e que foi composta pelo poeta Thiago de Mello e o sambista Monsueto Menezes. Nos versos da música podemos escutar: “Faz escuro, mas eu canto/ Porque amanhã vai chegar [...]/ Vale a pena não dormir para esperar/ Porque amanhã vai chegar [...]”.

Gostamos de pensar na obscuridade de nosso tempo com o que diz Agamben (2009, p. 62-63): “o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. O contemporâneo é a obscuridade que inquieta o olhar. Não é apenas uma simples ausência de luz, mas um produto da retina, do modo de olhar e de escrever. Ver o escuro de nosso tempo é ver o inquietante noturno, blocos de latência, pulsantes, e ao mesmo tempo vazios, uma imagem que joga com o que nos olha e com o que vemos, uma imagem que se abre e que inquieta, em suma, que nos faz pensar. Uma imagem-ausência que fura, com sua luz ou com sua escuridão, o p[l]ano de fundo que compõe o que vemos.

Poderíamos pensar a obscuridade como uma noite e Didi-Huberman (2010, p. 99) comenta que

> *é quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua*

---

[1] Texto disponível em: https://bienal.org.br/correspondencia-2/.

> *vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são os mais próximos.*

Existe a necessidade de "suportar a obscuridade do instante vivido" como expressa Ernest Bloch (2005, p. 23) e também de sair da noite, de infiltrar luz nas lacunas, nos pequenos espaços que estão sempre a se movimentar na obscuridade do instante.

Agamben (2009, p. 62-63) comenta ainda que "todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente". Começar a escrever é sair desse escuro, é lançar pequenos pontos luz, como vaga-lumes a iluminar as noites mais escuras. Didi-Huberman (2020, p. 165), no final de seu livro "*Éparses - Voyage dans les papiers du Guetto de Varsovie*", diz algo importante:

> *Dans l'avion qui me ramenait de Varsovie, après ces trois jours de découvertes et de sens constamment en éveil, j'ai senti tout à coup un poids sur le cœur. J'ai essayé de continuer ma lecture du livre de Samuel Kassow. J'ai repensé à ce jeune généalogiste de l'Institut historique juif qui m'a appris sur mes propres « papiers jaunis » plus que je n'en savais jusque-là. Des larmes sont remontées. Je me suis dit, alors, qu'il fallait impérativement les faire redescendre au miroir de la page blanche, et commencer d'écrire quelque chose. Pour que lamentation enseigne, nous soulève* ***[2]****.*

Quem sabe escrever nesse tempo em que vivemos, no campo da educação e da saúde, é escrever olhando para esse escuro imaginando um amanhã. Mas, como lembra Didi-Huberman, se faz necessário começar a escrever, escrever, apesar de tudo.

Se escrever implica, ou passa também, por pensar o que estamos vivendo, um outro ponto que fura a obscuridade do nosso tempo é o despertar do desejo. Didi-Huberman (2019, p. 189) escreve sobre potencializar nosso desejo de modo a torná-lo político, um ato de desejo político,

> *il ne suffit pas de désobéir. Il est urgent, aussi, que la désobéissance - le refus, l'appel à l'insoumission - se transmette à autre dans l'espace*

---

[2] "No avião que me trouxe de volta de Varsóvia, após esses três dias de descobertas e de sentidos em constante despertar, eu senti subitamente um peso no coração. Tentei continuar lendo o livro de Samuel Kassow. Pensei naquele jovem genealogista do Instituto Histórico Judaico que me ensinou sobre meus próprios 'papéis amarelos' mais do que eu sabia até agora. As lágrimas voltaram. Disse a mim mesmo, então, que era necessário obrigatoriamente fazer baixar ao espelho da página em branco e começar a escrever alguma coisa. Porque a lamentação ensina, nos levanta."

> *public. Se soulever? D'abord soulever sa peur, sans doute. La jeter au loin [...] Le jeter au loin mais, aussi, faire circuler ce geste même. Lui donner, par là, un sens politique. C'est avoir soulevé son désir. C'est l'avoir pris - et avec lui son expansive joie - pour le je- l'espace public et politique tout entier* ***[3]***.

Quem sabe uma das formas de sair da noite, de sair do escuro, de criar em meio a ruína seja, como dizem Patrícia Kirst e Tânia Fonseca (2008), "inventar a vida". Para nós inventar a vida, ou inventar uma vida passa por inventar palavras-incandescentes.

Essa invenção de uma vida passa por entendermos que a escrita tem uma potência política. Rancière (2017, p. 07) dirá que o

> *conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga [...] escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação.*

Ou, quem sabe, de uma certa resistência como a obra de Karen Dolorez disponível no Museu do Isolamento, que diz: Resistir como quem deseja. É Deleuze, no seu abecedário, que vai dizer que resistir é insistir. Insistir no desejo de escrever. Resistir no desejo de escrever. Resistir é persistir no seu próprio desejo, liberar uma potência que inventa a vida de modo sensível apesar da ruína, do sofrimento, da impossibilidade de escrever, escrever, apesar de tudo.

Em uma fala para a Radio France em 2020, ao falar do livro Eparsés, Didi-Huberman diz que "As ruínas dão-nos oportunidade de ver fragmentos, mas também emoções e imagens. Encarnam uma estética da memória. Não podemos fazer história sem ter em conta esta sensibilidade" **[4]**. Penso que não podemos fazer docência, pensamento, escrita sem esta sensibilidade, sem olhar as ruínas de nossas leituras. Em outra entrevista, essa do ano de 2013, Didi-Huberman nos fala que "analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem

---

[3] "Não basta apenas desobedecer. É urgente, também, que a desobediência – a recusa, o apelo à insubmissão – se transmita aos outros no espaço público. Levantar-se? Sobretudo levantar seu medo, sua dúvida. Jogar para longe. [...] Jogar para longe mas, também, fazer circular o gesto. Lhe dar, assim, um sentido político. É levantar seu desejo. É tomar – e com ele sua expansiva alegria – para jogá-lo no ar, de modo que se estenda pelo espaço que respiramos, o espaço alheio, o espaço público e político."
[4] Fala disponível em: https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/survivance-avec-georges-didi-huberman-6365525.

entender" **[5]**. Pensamos que analisar imagens não só do passado, mas do presente, é uma forma de atravessar ruínas.

A potência das ruínas em imagens é o que vemos, recentemente, por exemplo, no filme "Guerra Civil", que tem a direção de Alex Garland. O interessante nesse filme são as imagens de guerra. As cidades e as pessoas destruídas e o olhar das personagens ao registrar em fotografia, uma sendo analógica, os lugares e situações que vivenciam no decorrer da história. Cenário próximo ao que vimos durante o mês de maio no Estado do Rio Grande do Sul, nas imagens que chegaram por amigos e familiares, alguns entre os que perderam tudo pela violência das águas. O que as imagens do filme "Guerra Civil" e essas do Rio Grande do Sul nos mostram, nos fazem ver é um cenário de destruição, de ruínas. Imagens que aproximam a ficção da realidade. A imagem escolhida, no exercício de escrita proposto, é uma imagem ruína, uma imagem em meio a vida que queima e que arde.



Imagem 8
Escrever (2020), arquivo pessoal, fotografia analógica, Novo Hamburgo/RS. Foto: Elisandro Rodrigues.

Fazemos esse percurso, começando pelo meio, como diria Emmanuel Hocquard a Marília Garcia (2024). Marília, em julho de 2009, vai visitar Hocquard e ao chegar ele pergunta o que ela queria saber, ela responde que não sabia por onde começar no que ele diz, "talvez pelo meio".

---

[5] Citação retirada de entrevista dada por Georges Didi-Huberman ao Jornal O Globo em 16/03/ 2013, ao jornalista Guilherme Freitas. FREITAS, Guilherme. Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/ prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do- holocausto-489909.asp>. Acessado em: 07/07/2024.

Recordamos novamente de Sandra Corazza, que sempre dizia que escrevemos em meio a vida. Atribuo essa frase a ela, lido em algum texto ou escutado em alguma aula. Quem sabe seja o mesmo que a expressão "escrever a vida" que Antoine Compagnon (2019, p. 166) comenta em seu livro "A era das cartas", diz ele:

> *Acreditava ter emprestado a própria expressão 'escrever a vida' do curso de Roland sobre a preparação do romance. Quando Annie Ernaux, que convidei para meu seminário, me pediu para utilizar esse título para a coletânea de seus romances que seria publicado pela Gallimard, respondi que ela estava livre para fazê-lo pois ele não me pertencia, mas vinha de Roland. Quando a reencontrei por ocasião de uma entrevista para a rádio, ela me disse que tinha pesquisado, mas não tinha encontrado em lugar algum essa expressão na obra dele. Para dizer a verdade, não sei de mais nada.*

Quem sabe se trate disso: escrever em meio a vida, em meio a ruína. Quem sabe se trate disso - ao nos perguntarmos o que a escrita faz reviver - diria que as ruínas, mas, sobretudo a amizade. Quem sabe se trate disso, imaginar o inimaginável, escrever o [im]possível.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e Pobreza". In: **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1994.

CASA NOVA, V. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 65–75, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **A era das cartas**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 2ª ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, [1992] 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé**. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Sobrevivência dos Vaga-Lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**. Lisboa: KKYM, 2015.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Désirer, désobéir: ce qui nous soulève 1**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Éparses - Voyage dans les papiers du Guetto de Varsovie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2020.

ERNAUX, Annie. **Os anos**. São Paulo: Fósforo, 2021.

FRANCO, Tulio Baptista. Poderá o SUS salvar nossas utopias?. In: O**utra Saúde**, São Paulo, 04 de junho de 2024. Disponível em: https://outraspalavras.net/outrasaude/podera-o-sus-salvar-nossas-utopias/. Acesso em: 05 de junho de 2024.

FREITAS, Guilherme. Imaginar o inimaginável | Georges Didi-Huberman. In: **Revista Polichinelo**, publicado em 28 de abril de 2013. Disponível em <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2013/04/imaginar-o-inimaginavel-georges-didi.html. Acesso em: 18 nov. 2021.

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

HOCQUARD, Emmanuel. **Esta história é minha - minidicionário autobiográfico da elegia [e outros textos]**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2024.

KIRST, Patrícia; FONSECA, Tânia Mara Galli. Somos Imagem: o mundo é imagem. In: **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 11, n. 2 p. 34-38, jul./dez. 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

RODRIGUES, Elisandro. **Montagem - por uma escrita em educação**. 2020. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020.
SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.
SOUSA, Edson Luiz André de. **Furos no futuro**. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2022.
SLAVUTZKI, Abrão; SOUSA, Edson Luiz Andre de. **Imaginar o amanhã**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021.

COMO CITAR
RODRIGUES, Elisandro; PEDERIVA, Bianca Isabel. Imaginar o inimaginável, escrever o [im]possível. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 73-92.

O DESAFIO ÉTICO DA ESCRITA*

Leila Domingues Machado

* Este texto foi originalmente publicado em 2004, no volume 16, número 01 do periódico "Psicologia & Sociedade" (Recife - Brasil).

Resumo: Na maioria das vezes a escrita “científica” deixa poucos rastros das inúmeras implicações que a teceu. As dúvidas, os impasses, as noites mal dormidas, as páginas em branco na tela do computador ficam para trás compondo uma memória que se quer esquecida ou uma ferida que se quer cicatrizada ou uma espécie de diário de “erros” superados. Essa escrita é “do que”? Essa escrita é “como”? Essa escrita é “para quê”? Pode-se, podemos, posso fazer uma escrita “higiênica”, uma escrita neutra e distante acerca de alguma coisa. A razão no estilo cartesiano assegura métodos de pesquisa e, por conseguinte, também de escrita assépticos e tristes. São todos aqueles textos que nossos olhos percorrem por obrigação e que pouco depois esquecemos. São textos que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma idéia ou nos deixam alguma indagação. Neste texto trazemos para análise algumas dessas questões.

Palavras-chave: Escrita científica. Estilo cartesiano. Métodos de pesquisa.

Nota de abertura

Convencionou-se chamar uma certa escrita de “acadêmica” e elegê-la como a forma prioritária e reconhecida de expressão dos estudos e pesquisas realizados nas universidades. “Eu” escrevo, “nós” escrevemos ou escreve-“se” denotaria o estilo de cada um. Mas de que estilo se trata: lingüístico ou ético? Na maioria das vezes a escrita “científica” deixa poucos rastros das inúmeras implicações que a teceu. As dúvidas, os impasses, as noites mal dormidas, as páginas em branco na tela do computador ficam para trás compondo uma memória que se quer esquecida ou uma ferida que se quer cicatrizada ou uma espécie de diário de “erros” superados.

Essa escrita é “do quê”? Essa escrita é “como”? Essa escrita é “para que”? Pode-se, podemos, posso fazer uma escrita “higiênica”, uma escrita neutra e distante acerca de alguma coisa. Escrita de um objeto separado e distinto de um sujeito. Nesse caso, “eu” ou “nós” ou “se” são apenas figuras de linguagem que denotam a originalidade e competência de um “eu” autor ou uma certa humildade do mesmo ou um apagamento de qualquer rastro de singularidade no discurso. No entanto, esse tipo de texto carrega muito pouco de uma potência de transformação. Por que? Talvez porque não haja paixão. A razão no estilo cartesiano assegura métodos de pesquisa e, por conseguinte, também de escrita assépticos e tristes. São todos aqueles textos que nossos olhos percorrem por obrigação e que pouco depois esquecemos. São textos que não nos tiram do lugar, que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma idéia ou nos deixam alguma indagação.

Todavia, a escrita pode ter uma função *etopoiética* **[1]**, ou melhor, uma função estética e política de criação de si. Não de criação de "eus" ou de demarcação de autorias e sim de alteridade, o desmanchar de modelos que reproduzimos quase como se fossem naturais. Modelos que perpetuamos como se gostássemos quando sequer percebemos quanto podem ser intoleráveis. A alteridade nos faz diferir, é desafio para a criação de uma escrita ética, criação de uma escrita de si, desafio que nos convida a transformarmo-nos em meio à própria escrita. Não se trata de um compromisso com "o belo", mas de um compromisso com a vida, com uma potência de solidariedade que nos força a abandonar os ressentimentos.

Uma escrita de si

Misturar leitura e escrita. Recorrer alternadamente as duas e "temperar uma por meio da outra". Pois escrever demais cansa e as muitas leituras dispersam. Ir incessantemente de livro em livro sem criar com as tantas leituras um corpo, nos coloca frente ao perigo de sermos apenas passageiros da dispersão. De pouco adianta uma voracidade que nos faça descer livros da estante ou que nos faça consumir muitos livros que não serão sequer abertos. Com isso apaziguamos a ansiedade e nos distanciamos de uma batalha, que não é destruição, é um desassossego que nos ronda e nos sacode as certezas.

Muita agitação impede a processualidade das misturas, a criação de planos de consistência para o que foi lido ou para o que será escrito. Uma agitação que provoca incessantes mudanças, mas não faz a instabilidade estremecer as certezas. Ao contrário, parece nos colocar mais em um lugar de fragilidade, de surdez, de cegueira perante todos os acontecimentos. Nos desviamos para um futuro que não cria espessuras no presente e não guarda pontas de passado. Nos tornamos desejosos somente de supostas novidades e nos esquecemos de forjar composições.

Através da escrita podemos compor combinatórias com a diversidade dos materiais de expressão trazidos pelas leituras. Território ao qual podemos regressar e recolher-nos. Um exercício que procura se desvencilhar do perigo que a leitura infindável arrisca favorecer. Entretanto, essa escrita precisa ser uma prática da disparidade. Ao

---

[1] Expressão de Plutarco utilizada por Foucault em: FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja/Passagens, 1992, pág. 134.

mesmo tempo, regrada e desejante. Um trabalho de avaliação e de escolha de elementos heterogêneos.

A escrita, então, torna-se exercício de um pensamento que não coincide com a razão, com a inteligência, com a erudição ou com o conhecimento da obra inteira de um autor. E também não coincide com um tipo de aprendizagem e de ensino que reivindicam a unidade doutrinal de uma escola.

Uma escrita que possa produzir disparidades nos conceitos, que os jogue na própria imanência do que afirmam. O importante é que possamos considerar um conceito como algo que nos força a pensar, algo que expande e torna complexas as questões, e que, assim, seja produtivo em função das circunstâncias em que nos encontremos, que sejam éticos naquilo que fazem funcionar. E, assim, tentamos fazer o conceito se dobrar, se redobrar, se desdobrar em múltiplas afirmações.

A leitura nos percorre e não faz apenas parte de uma lembrança, torna-se nosso próprio corpo. É preciso que haja uma composição das consultas, das leituras e releituras, das escolhas, enfim, da vida, naquele que escreve e no que escreve. Trata-se de conectar fragmentos por meio da criação de um estilo de escrita. E o corpo que aí se cria, não é um corpo de doutrina, é o próprio corpo daquele que ao ser percorrido pelas leituras se apossou delas e faz sua afirmativa. A escrita pode transformar a coisa vista ou ouvida em batalhas. Ela transforma-se em um princípio de ação. Em contrapartida, aquele que escreve se transmuta em meio a esse emaranhado.

A escrita como encontro com a alteridade, como um desmanchar do Idêntico, a escrita como um 'outramento'. Uma estranheza. "Eu não sou eu nem sou outro, sou qualquer coisa de intermédio" **[2]**. Um outro de si, um outro de outro e, no entanto, não há nenhum 'eu' e nem nenhum outro, somente um 'entre'. "Não ser eu, toda gente, toda parte" **[3]**. A escrita percorrida por algo que não nos diz respeito e nos é próximo, por algo que se relaciona a nós e nos é distante. Algo que é o próprio desmanchar de mim mesmo. Algo que nos incita a inventar outras formas ao conjugarmos os tantos verbos da nossa vida. Um desafio, uma provocação, o ressoar de uma questão em nós: o que tenho escolhido fazer de mim? **[4]**

---

[2] CALCANHOTO, Adriana. O outro. In: **Público**. Produção: Dudu Marote. Direção Artística: Jorge Davidson. São Paulo: BMG, 2000. 1 CD. Faixa 7.
[3] Frase de Fernando Pessoa que aparece na película: **O CÉU DE LISBOA**. Direção: Wiw Wenders. Produção:? Portugal; Alemanha, 1994. 1 filme (105) min).
[4] Texto baseado em: FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja/Passagens, 1992.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278 p.

BLANCHOT, Maurice. **El paso (no) más allá**. Barcelona: Ediciones Piados, 1994. 168 p.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. 152 p.

CALCANHOTO, Adriana. O outro. In: **Público**. Produção: Dudu Marote. Direção Artística: Jorge Davidson. São Paulo: BMG, 2000. 1 CD. Faixa 7.

ESPINOSA, Bento de. **Ética**. Tradução Joaquim de Carvalho; Joaquim F. Gomes; António Simões. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. 501 p.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza e os signos**. Tradução Abílio Ferreira. Porto: RÉS-Editora, [19—]. 202 p.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Portugal: Veja/ Passagens, 1992.

COMO CITAR

MACHADO, Leila Domingues. O desafio ético da escrita. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 93-98.

ESCREVER (COM OS) PÁSSAROS: FAZER NINHOS DIANTE DO ANTROPOCENO

Larissa Bellini
Emanuely Miranda
Susana Dias

Resumo: Os pássaros **[1]** neste texto são companhias de escrita e pesquisa diante do Antropoceno. Tempos em que corpos e narrativas estão cansadas e entristecidas diante de funcionamentos dominantes, de modos comunicantes Humanos demais que estão falhando. Movemo-nos em meio a encontros com os pássaros, que acontecem em mesas de trabalho realizadas com diferentes públicos, para contar estórias outras entre artes e ciências. Surgem escritas afetadas pelos *devires-pássaros* e pelos *devires-com-os-pássaros* que buscam escapar de uma produção acadêmica que reproduz o funcionamento da granja, um traço marcante do Antropoceno.

Palavras-chave: Pássaros. Espécies companheiras. Escrita-pesquisa. Devires. Antropoceno.

---

[1] Iniciamos nossa pesquisa com os pássaros e, depois, ampliamos para outras aves que não são do grupo passeriformes, mas optamos por manter o termo pássaro por encontrá-lo difundido de modo popular para muitas aves.

Em colapso o planeta gira, tanta mentira
Aumenta a ira de quem sofre mudo
A página vira, o são delira, então a gente pira
E no meio disso tudo, 'tamo tipo...
Passarinhos
Soltos a voar dispostos
A achar um ninho
Nem que seja no peito um do outro.
Emicida, Passarinhos, 2015

Os pássaros têm muito a contar. Foi isso que o filósofo quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023) aprendeu com os mais velhos desde a infância. Segundo seu relato no livro *A Terra dá, A Terra quer*, acordava ouvindo a passarada e, a partir disso, já sabia como estavam as condições e previsões meteorológicas. "Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha a noção de como seria o dia" (BISPO, 2023, p. 1). Em seguida, conforme as horas iam se desenrolando, os pássaros continuavam a lhe acompanhar. Seus cantos anunciavam tanto uma colheita farta quanto a presença de demais bichos no entorno.

Bispo (2023), sua comunidade e os pássaros viviam uma relação de cooperação. Em sua literatura, o escritor escolhe uma palavra para nomeá-la: confluência.

> *Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. (BISPO, 2023, p. 4).*

Entre as tantas relações de confluência com as aves que Bispo vivenciou desde sua infância, interessa perceber especialmente aquela que cultivou com as galinhas. Em uma casa de chão batido onde seus pés de menino andavam descalços, ele e sua família partilhavam a existência com galinhas e outros animais. Dessa forma, Bispo (2023) sentia as galinhas em sua própria pele com a inteireza de tudo que eram, tornava-se um com elas e escapava daquilo que, posteriormente, veio a chamar

de cosmofobia. Uma aversão ao cosmos, uma desconexão que dicotomiza humanos e mais que humanos.

Diferente do que acontece com as comunidades quilombolas e campesinas, o que se nota nos tempos de hoje é uma desenfreada necropolítica que banaliza tanto a vida quanto a morte daquilo que não cabe dentro de uma segmentada classificação de humanidade. As galinhas, que tanto acompanharam Bispo, se tornaram escravas, trabalhadoras forçadas e alvos matáveis e, exatamente por isso, foram nomeadas como símbolos do Antropoceno (BENNET *et al.*, 2018), por trazerem no corpo-território modos de existir violentamente implicados com as histórias que os Humanos desenharam com a terra/Terra.

Quando olhamos o que aconteceu com as galinhas, os números são devastadores. As galinhas foram domesticadas há cerca de 8.000 anos. Desde o século XX, seu tamanho duplicou em duas vezes e sua massa corporal aumentou em até cinco vezes para servir ao consumo humano. Houve uma translocação deliberada desses animais pelos humanos que alteraram drasticamente sua dieta para diminuir a quantidade de ração e aumentar a produção de carne. As galinhas ancestrais viviam entre três e dez anos, enquanto que o frango de corte vive em média de cinco a sete semanas (BENNET *et al.*, 2018). Incapazes de sobreviver sem intervenção humana, a população de galinhas em 2018 era de 22,7 bilhões (BENNETT *et al.*, 2018, p.2), sendo que a ave silvestre mais comum que possuiu maior população terrestre, o pombo-passageiro, teve uma população estimada de três a cinco milhões de indivíduos. Essa superpopulação contrasta fortemente com o número de pássaros silvestres, que sofreu considerável declínio. Em 2016, uma média de 65,8 bilhões de carcaças de frango foram consumidas no mundo. Somente uma empresa nos EUA contabilizou o abate de 35 milhões de frangos em 2012. "A biomassa de humanos e seus animais domesticados (incluindo gado) agora supera o peso de todos os animais terrestres, silvestres e vertebrados" (BENNETT *et al.*, 2018, p. 2). Todos esses dados emergem do estudo intitulado "*The broiler chicken as a signal of a human reconfigured biosphere*" (2018), que reuniu cientistas de diversas áreas, desde ciências agrárias, arqueologia, geografia e história antiga para mostrar como os frangos modernos poderiam ser considerados uma espécie marcadora bioestratigráfica do Antropoceno.

Violências intermináveis contra sua própria carne e osso, as galinhas vivem para morrer. Não fazem ninhos, não escutamos mais os seus cantos. Com uma existência afetada pelo funcionamento da necropolítica, elas (e podemos arriscar ampliar para o gado, os porcos,

as ovelhas...) expõem as entranhas do Antropoceno e as danificadas relações com o cosmos. O corpo das galinhas se transformou e, talvez, podemos pensar que o dos humanos também, com a artista Remedios Varo. Ela parece antecipar o Antropoceno em sua obra *Homo rodans*. Em 1959, fabulava uma espécie que teria existido antes do *Homo sapiens*, apresentando um fóssil inteiro feito de ossos de frango e de farinha de pescado e com uma roda grande radiada no lugar das pernas. A escultura de presença surpreendente é apresentada em um tratado – um livro-objeto – que aborda em um latim inventado a descoberta desse ancestral dos humanos.



Imagem 1
Remedios Varo,
Homo rodans (1959).
Fonte: Kaplan (1998, p. 145).

O Antropoceno é um modo de nomear um tempo de urgência para todos que habitam a terra/Terra, um tempo de desastres, mortes e extinções. Um nome que não foi aprovado pela sociedade estratigráfica internacional para substituir o Holoceno, e dizer da era em que vivemos; uma expressão que recebeu muitas críticas por propor, novamente, uma centralidade do Humano e por expressar uma incapacidade de combater as perspectivas capitalizadas e colonialistas que nos trouxeram até os tempos de catástrofes atuais (HARAWAY, 2023, 2016).

Para Haraway, o Antropoceno traz uma indignação diante "da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres", mas não é suficiente para engajar os emaranhados multiespécies ativamente nas dinâmicas de forças e poderes sim-chthonicas em curso (HARAWAY, 2016, p.1). É um conceito que está fora da terra/Terra e exerce uma "autoridade unificada superior" (HARAWAY, 2023, p.76). Por isso, a própria autora se arrisca a fazer outras nomeações possíveis: Chthuluceno, Capitaloceno e Plantationoceno. Assim como Haraway, Krenak também traz críticas à nomeação desta era como Antropoceno, que ele reconhece ter "um sentido incisivo sobre a nossa existência, a nossa experiência comum, a ideia do que é humano. O nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno" (KRENAK, 2019, p. 29).

Apesar das críticas, também se tem reconhecido que o Antropoceno é um conceito que funcionou para despertar o pensamento e a criação em e entre artes, ciências e humanidades, dando atenção a como as gentes e os seres mais que humanos vivem, sentem, imaginam e percebem, face a destruição em curso (DAVIS, TURPIN, 2015). Galinhas, pombos, baratas, cães, gatos, rios, plantas, montanhas, fungos... têm ganhado um protagonismo inédito nos campos de pesquisa já existentes, especialmente com os estudos multiespécies (HARAWAY, 2023). E isso é importante porque as catástrofes que presenciamos decorrem da recusa de perceber os mundos: "recusa de saber e de cultivar a capacidade da respons-habilidade, recusa de estar presente diante da catástrofe que se precipita no tempo, desviando o olhar de maneira inaudita" (HARAWAY, 2016, p.67).

Nestes tempos, percebemos como as narrativas estão cansadas e entristecidas diante de funcionamentos dominantes, em que os modos comunicantes, Humanos demais, estão falhando. Ailton Krenak nos diz que a construção moderna da humanidade funciona como um liquidificador, triturando e homogeneizando diferentes modos de existir coletivos. Para o autor, estamos caindo. "A gente não fez outra coisa nos

últimos tempos senão despencar" (KRENAK, 2019, p. 14). "Despencados de voos cansativos", como canta Emicida (2015), marcados pelo antropocentrismo, estamos complicados, amuados, machucados, reflexivos e "dá-lhe antidepressivos" (Emicida, *Passarinhos*, 2015). O que é realmente importante nestes tempos? Para Haraway, nestes tempos "importa quais pensamentos pensam pensamentos" (HARAWAY, 2023, p.66), e pensar para ela implica em uma conexão de carne-signo com a encrenca que criamos, sendo a permanência da alegria a única maneira de fazê-lo. Nossas práticas no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com a revista *ClimaCom*, nos indicam que precisaremos migrar de uma monocultura de ideias que rege os coletivos de maneira marionética, para um pensamento-prática-multiespécies. É urgente aprendermos a especular, imaginar, criar considerando como "significativos" (HARAWAY, 2023) todos os seres habitantes da terra/Terra. Ao falar de nossa queda, Krenak (2019) sugere mobilizarmos a criatividade para construirmos paraquedas coloridos. Já Emicida sugere um voo com passarinhos na busca pelo ninho: *no peito um do outro*. E esse outro emerge na música e no videoclipe (EMICIDA, 2015) abrangendo não apenas humanos, mas também livros, papéis, discos, pássaros, céus, ruas, sebos...

Queremos compartilhar aqui a alegria de pensar na companhia dos pássaros e instaurar escutas com a pesquisa-pensamento-escrita coletiva, gerativa, proliferadora de ninhos-paraquedas-coloridos para que novas ideias e modos de existir eclodam. Sentimos que os pássaros nos ensinam a rir diante dos poderes em jogo no Antropoceno.

Escrever-pesquisar com os pássaros em mesas de trabalho

Buscaremos aqui escrever-pesquisar com os pássaros, entrelaçadas aos seus modos de existir, sentir, pensar e viver. Uma experiência de "disponibilidade e afeto" (FAUSTO, 2020, p.260), um "ato político de esperança" (HARAWAY, 2021, p.11), que propõe um jeito de estar no mundo em companhia e em cocriação com outros seres, onde não faz sentido o funcionamento da dualidade humanidade e animalidade. O que está em jogo, nesse modo de escrever-pesquisar, é a saída do piar aflitivo da denúncia e do julgamento das situações devastadoras que vivemos, para a produção de mundos vivos e habitáveis feitos de arranjos *com muitos*. E esses muitos, mais que humanos, chegam nos desafiando como "espécies companheiras" (HARAWAY, 2021), como

seres que nos propõem a contar e viver escritas que importam nestes tempos perturbadores. Estas são duas noções que a zoóloga e filósofa Donna Haraway experimenta em seu livro *Manifesto das espécies companheiras* (2021), no qual dedica-se especialmente a sua relação com os cachorros a fim de propor - juntamente com eles - uma metodologia de pesquisa que leva em conta a dimensão multiespécie.

> *Cães, em sua complexidade histórica, são importantes aqui. Eles não são um álibi para outros temas; são presenças carnais, materiais-semióticas, no corpo da tecnociência. Não são substitutos da teoria; eles não estão aqui apenas para pensarmos com eles. Eles estão aqui para vivermos com eles. Parceiros no crime da evolução humana, eles estão no jardim desde o começo, astutos como o coiote. (HARAWAY, 2021, p. 14).*

Neste trabalho, experimentamos tatear o caminho aberto por Haraway (2021) e percorrer o pensamento tentacular por ela mobilizado. Consideramos esse um processo de escrever-pesquisar que busca se efetuar desde dentro das políticas anti-devires predominantes nos campos da comunicação e educação, nos quais atuamos. Por isso, buscamos nesta escrita-pesquisa uma escuta aos devires animais (DELEUZE & GUATTARI, 1997) e aos *devires com os animais* (HARAWAY, 2023).

Na proposta de Deleuze e Guattari há um *devir outro* que sempre coloca o problema do devir não ser uma mera imitação ou reprodução de figuras, mas uma possibilidade de captar o que pode um corpo e intensificar sua existência. Abraçam, assim, a ideia de que pintar, desenhar, esculpir, escrever não é (e não pode se tornar) um modo de representar os animais, de repetir o mesmo, mas antes precisam encontrar meios, ferramentas e procedimentos para criar intensamente afetados pelos animais. Defendem, ainda, a ideia de que os devires são mútuos, de que não há um devir-animal do pintor, sem que o animal também se abra aos devires: "uma pintura de pássaro 'é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e cor'" (DELEUZE & GUATTARI, 1997, pp. 252-253).

Já o *devir com o outro*, defendido por Haraway (2023), não se trataria de um *tornar-se* barata, pássaro, cão ou tartaruga, mas de um viver-pensar efetivamente com esses animais. Um cultivo de companhias, parentescos, cooperações que gerariam questões de responsabilidade e engajamento, de vida e morte, com e entre essas vidas. Tratam-se de relações materiais, deste mundo: "um etólogo e um ganso, uma senhora

e um cão, um criador e uma vaca, que devêm um com o outro - o etólogo ou a senhora não se tornam ganso ou cão, mas se tornam com, isto é, conjuntamente e à medida em que o ganso ou cão se tornam com eles" (FAUSTO, 2020, p. 255). O viver junto, a força da materialidade das relações e a afetação mútua seriam linhas de força dos *devires com* os animais.

Os *devires* e o *devires com* nos interessam nesta escrita-pesquisa, pois são convites a exercitarmos um desvio das perspectivas antropocêntricas dominantes e a fabular com os povos menores que nos chamam neste texto: os pássaros. Consideramos este voo fundamental para voltar a escutar a terra/Terra como faziam nossas ancestrais e anciãs. Na relação com esses conceitos arriscamo-nos a tornar os pássaros companheiros de pesquisa em divulgação científica e cultural, aprendendo a dar atenção aos pássaros. Deleuze e Guattari (1997) nos convidam a pensar no que *pode* um pássaro, a perceber os *afectos-pássaros*. Estudando os carrapatos eles defendem:

> *Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 37).*

Já Donna Haraway nos convoca a pensarmos no que podemos com os pássaros e eles conosco: os *afectos-com-os-pássaros*. Nos fazendo olhar como os que trabalham diretamente com os animais - artistas, criadores de animais, ornitólogos, cientistas que estudam o comportamento animal, engenheiros, agrônomos etc. - se relacionam com os animais específicos. Não um animal abstrato, mas com certas espécies, em contextos específicos, através de práticas singulares conseguem habitar uma zona de indiscernibilidade com eles gestando "consequências concretas para todos os envolvidos" (FAUSTO, 2020, p.183). Em nossos estudos, a partir dos *devires-pássaros* e dos *devires-com*, começamos a pensar no que podem imagens, palavras e sons *entre* pássaros e humanos.

Experimentamos coletivamente os *devires-pássaros* e *devires-com-os-pássaros* em mesas de trabalho que denominamos de "Criar com os pássaros". As mesas de trabalho (DIAS, 2023; DIAS, BRITO, 2022) são uma metodologia de pesquisa e criação que o nosso grupo de pesquisa, o multiTÃO, tem proposto para gerar encontros entre humanos e mais que humanos diante dos tempos de catástrofes. A mesa se inicia com

um processo de coleta de materiais e com a proposição de exercícios especulativos de criação coletiva. Começamos a seguir os pássaros em *papers*, obras artísticas e literárias, posts no Instagram, nas praças em frente ao Labjor, em nossas memórias, nas vivências com eles... Ampliamos nosso encontro não apenas para os pássaros, mas também para outras aves. Aos poucos os materiais foram chegando à mesa: contos de Clarice Lispector sobre as galinhas e o ovo; uma pintura de Remédios Varo que experimenta um devir-coruja de uma artista-cientista; esculturas-ninhos fotografados por Sharon Beals (2020); cocares de Célia Xakriabá, Ailton Krenak e Rayane Barbosa; ninhos que encontramos abandonados; artigos científicos sobre cantos dos pássaros, construção de ninhos, relações entre humanos, pássaros e o Antropoceno; ensaios filosóficos sobre arte e pássaros, sobre relações entre pombas, humanos e a era de catástrofes que vivemos; expressões gráficas de cantos do sabiá; haikais de Alice Ruiz e Maria Valéria Rezende e ilustrações de Fê no livro *Conversa de passarinhos* (2008); o livro-objeto e exposição *Agora eu ouço sabiás* da artista Valéria Scornaienchi (2022); música de Emicida (2015)... Uma pesquisa puxava a outra, animava a outra. Não passamos uma semana dos últimos seis meses sem levar no bico (ler, ver, pensar e sentir) algo que dissesse respeito aos pássaros. As mesas de trabalho convocaram uma lenta imersão amorosa e apaixonada na vida desses seres.



Imagem 2
Mesa de trabalho "*Criar com os pássaros*". Foto: Wenceslao Machado de Oliveira Jr.

Escolhemos seguir, especialmente, pássaros e aves comuns em nossa cidade e que têm coabitado e coevoluído com os humanos

amplamente: maritacas, andorinhas, beija-flores, pombas, tico-ticos, rolinhas, pardais, jacus, carcarás, corruíras, araras, galinhas... A cada mesa as pessoas lembravam de outras aves. Aos poucos, percebemos que fazer ninho e cantar eram afectos que os pássaros podem e, simultaneamente, que podemos com eles. Dois afectos que seriam, supostamente, já tão nossos conhecidos, habituais, mas que ganhavam nuances, cores, expressões que exigiam de nós mais atenção às diferenças.

Escolhemos esses afectos para gerar atividades e convidamos os participantes das mesas a experimentar a floresta com os pássaros através de quatro experiências **[2]**: 1) caminhar, escutar cantos de pássaros e coletar plantas; 2) contemplar dois ninhos e criar um ninho com capins, galhos, flores, frutos e frases (retiradas de vários textos com os pássaros); 3) escrever-desenhar o livro-objeto "Pombo-correio: cartas para um futuro ancestral"; e 4) ativar pássaros no próprio corpo, fazendo uma performance com plantas coletadas. Já realizamos três dessas mesas de trabalho com os pássaros em 2024: com estudantes da pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural do Labjor-Unicamp, com pesquisadores da Rede Latinoamericana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas, durante a Residência Artística Perceber-Fazer Floresta II, no Centro Cultural Casarão, e com pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas (PPGECM) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Adentraremos aqui em duas destas experiências para compartilhar como os *devires-pássaros* e os *devires-com-os-pássaros* movimentaram criações coletivas.

Fazer ninho: modos de viver junto

Sobre as mesas dispunham-se os materiais. Entre eles ninhos, recortes de frases e imagens em papel ofício e papel vegetal, pedaços de galhos, capins e outras fibras vegetais. Algumas pessoas se aproximavam apenas olhando e observando cautelosamente, enquanto outras já chegavam tocando e desenvolvendo uma relação tátil. Em seguida, as tentativas começaram.

O primeiro desafio consistia em tensionar a proximidade entre os

---

[2] As experiências vividas nessas mesas de trabalho estão envolvidas nos projetos Comunicação e Educação do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia para Mudanças Climáticas (INCT-MC) Fase 2, do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia ONSEADAPTA Segurança Hídrica, financiados pela FAPESP, CAPES e CNPq, e do projeto "Perceber-fazer floresta: alianças entre artes, ciências e comunicações diante do Antropoceno" (Fapesp 2022/05981-9).

materiais e fazê-los permanecer juntos. Num primeiro momento, parecia difícil para a maioria das pessoas. Houve uma desistência, mas houve também quem tentasse até conseguir. Aos poucos os participantes foram descobrindo que havia muitas maneiras de dar forma ao ninho:encaixar, amarrar, recortar, enroscar, enrolar... Uma cola surgiu na mesa, trazendo consigo a possibilidade de colar também. Soubemos mais tarde que os pássaros usam teias de aranha e uma substância produzida pelo próprio corpo como cola. Alguns dos ninhos não foram feitos por tessitura, mas por aglomeração de materiais aproveitando estruturas já existentes. Fizeram como os bem-te-vis (*Pitangus sulphuratus*), aves comuns nos ambientes urbanos, e que constroem seus ninhos em galhos altos, entre folhas, coqueiros, torres e postes de eletricidade, aproveitando estruturas já existentes (NASCIMENTO; FERNANDES; PEREIRA, 2007).



Imagem 3
Ninhos gerados nas mesas de trabalho *"Criar com os pássaros"*. Foto: acervo pessoal das autoras.

Além dos materiais e procedimentos ali articulados, havia também a presença das mãos e dos dedos. Eles precisavam ser maleáveis para conduzir a dança do aninhamento. Faziam parte como ferramentas. Enquanto o cultivo de ninhos acontecia, outros aninhamentos simultâneos também se desenrolaram. Ao redor da mesa, as pessoas conversavam e se aconchegavam umas nas outras. Um casal contou sua história de amor enquanto trabalhava com os materiais, um pesquisador

argentino confundiu “fazer ninhos” com “*hacer niños*” e por um momento deu origem a um episódio cômico entre todos que ali estavam... Logo, muitos ninhos povoaram a mesa. Interessava perceber as ressonâncias e as diferenças entre eles. Notava-se a predominância de um formato circular com um buraco ao centro. Entre as diferenças, admirava-se as múltiplas combinações entre materiais, as variedades de tamanhos, as tantas estéticas... Essa prática dispensa padrões e determinações. Há inúmeras formas de aninhar e essa prática envolve um *devir pássaro* que afeta os materiais, seus modos de estar junto, nossos corpos, ideias, pensamentos...

Houve ninhos feitos apenas com papéis. Recortes de frases cujas escritas falavam sobre pássaros, imagens, sons e divulgações foram entrelaçados e emaranhados num formato que parecia simular um pequeno cesto ou, quem sabe, uma pequena conversa. Em um outro ninho, o material predominante também era papel, com exceção de um galho delgado que o atravessava como fio. Em destaque, havia uma imagem retangular de um tucano, entre grades. Sobretudo, havia ninhos que misturavam os papéis e galhos a folhas tanto secas quanto verdes, vagens, palhas e até mesmo plásticos.

Um estudo publicado na *Behavioural Processes* (2011), mostrou que a arte de fazer ninhos dos pássaros não é inata, é aprendida pelos pássaros. Eles não produzem ninhos a partir de um projeto dado previamente, mas na relação ativa e criativa com materiais existentes, atentos às materialidades e desenvolvendo procedimentos únicos a cada vez. Esse mesmo estudo nos conta que as aves têm uma alta variabilidade na forma de fazer ninho. Os comportamentos de construção não repetem o mesmo, como ocorreria caso esse comportamento fosse puramente genético. A força criativa dos pássaros possibilita que desenvolvam sua forma subjetiva de fazer ninho. A cada ninho feito, diminuem a taxa com a qual deixam cair as folhas de grama enquanto entrelaçam-na à sua construção, aumentando sua destreza e se tornando cada vez mais competentes fazedores de ninho. O Laboratório de Biométrica Mecânica e Design Aberto Hunter King pensa o ninho como um “meta-material” (2020), onde funciona uma delicada mecânica de tecer filamentos aleatoriamente embalados, capaz de armazenar energia suficiente para manter juntos gravetos heterogêneos desordenados.

E esses encontros entre heterogêneos, possibilitados pelos ninhos, são berçários de vidas novas, espaços-tempos que visam garantir as condições de futuro. Nos ninhos do *Furnarius rufus*, por exemplo, que

leva o nome de joão-de-barro no Brasil, há uma relação entre a construção dos ninhos e o fator termodinâmico que os circundam e os atravessam (SHIBUYA, 2012). Além de serem fundamentais para a proteção contra predação, os ninhos são responsáveis por controlar o microclima durante a reprodução da espécie. Como resultado de seu estudo, Shibuya (2012) verificou que o ninho do joão-de-barro funciona como uma incubadora, mantendo a temperatura interna maior que a externa. De acordo com ele, isso favorece o desenvolvimento do embrião e permite que o par reprodutor saia a fim de buscar alimento no entorno sem que o calor sofra defasagem.

O funcionamento dos ninhos de joão-de-barro expõe a sensibilidade da espécie ao cosmos no qual ela está inserida. Em uma relação com cada ser e força que lhe toca, o pássaro manifesta um comportamento que corresponde à necessidade em jogo: se organiza, se mobiliza e se envolve em alianças com o propósito de afirmar a vida e torná-la possível. Sua existência se dá em afetação com uma diversidade de materiais, seres, forças. É o que nos ensina.

Fazer ninho tem a ver com o esforço de aproximar o improvável. Ao coletar os materiais pela terra/Terra, os pássaros experimentam compor com elementos que não estão dados como juntos e tensionam a proximidade entre eles. Ao aprender com os pássaros, nos inspiramos a fazer o mesmo, não reproduzindo o que fazem, mas fazendo juntamente.

Desse modo, experimentamos praticar aquilo que os pássaros fazem: colocar materiais heterogêneos para viver juntos. E contar histórias, seja em uma notícia, um livro, um filme, uma trilha sonora, um desenho é, justamente, aprender a colocar para viver junto materiais desordenados, sem homogeneizações e hierarquizações. É criar um viver junto, gerar processos de coabitação e coevolução, que guardam uma potência de nidificação, de aninhar novas vidas. Podemos, então, arriscar aproximações entre artes e ciências, naturezas e culturas, humanos e não humanos, saberes acadêmicos e saberes ancestrais, sons e imagens, assim por diante.

“Pombo Correio: cartas para um futuro ancestral”

Escrever com pena de pássaro.
Escrever pena.
Escrever pássaro.
Afetar-se pelo pássaro escritor.

Sacolejar e soltar a beleza de sua construção com o corpo. Como

dentes de leite que crescem e empurram o anterior para sair, os pássaros também perdem suas penas. Elas se transformam em outro tipo de instrumento. Antes escreviam voos nos céus e agora escrevem voos de ideias no papel. A pena se deu como instrumento de escrita. A mesa de trabalho nos desafia a escrever com a pena de um pássaro. Molhávamos a ponta no tinteiro e em seguida experimentávamos escrever sobre a folha de papel. Era difícil administrar a finura da caneta, o excesso de tinta e o movimento das mãos. Foi como aprender os passos de uma dança nova, que se dançava ao som do canto dos pássaros. Manuseio difícil para quem se acostumou com caneta e lápis. Sujou e desorganizou algumas escritas que ouviram o borrão como possibilidade de transformar a escrita descritiva em traços com diferentes firmezas. Aceitar o rabisco, o borrão e transformá-los em desenho ou parte da escrita. O corpo todo ativado na ponta dos dedos, a perda de controle. Não mais um movimento automático da escrita. O corpo escorre entre tinta, pena e papel e não obedece às ordens das ideias. Há uma desaceleração. Escreve-se pouco, escreve-se demasiado lento. Há que se dar atenção a cada letra, a cada curva. Há que se lidar com manchas e pingos. A escrita-corpo escorre, espalha, molha, contagia. Corpo, papel e pena interagem num voo que lida com o futuro, com o afetar-se pelos pássaros, pela vida. Saímos da mesa de trabalho com as mãos manchadas de vida.

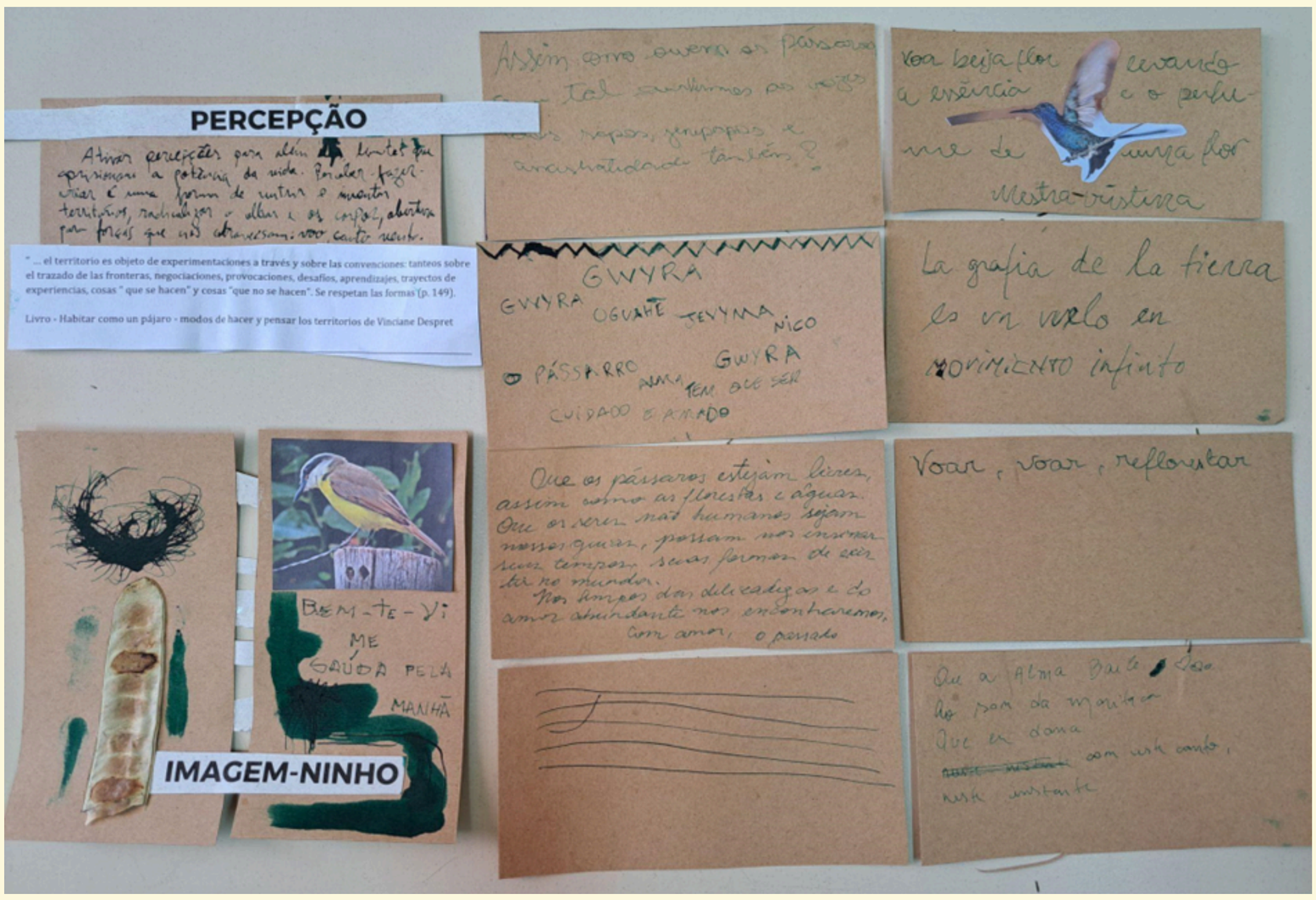


Imagem 4
Páginas do livro-objeto *"Pombo correio: cartas para um futuro ancestral"*.
Fonte: acervo pessoal das autoras.

Na construção coletiva do livro-objeto "Pombo correio: uma carta

para um futuro ancestral", emergiram outros modos de pensar o tempo com os pássaros. Surgiram lembranças de um passado no qual as pessoas se sentiam mais conectadas com os pássaros, como amigos de jornada que habitavam suas florestas internas. A experiência do tempo também foi multiplicada. Passado-presente-futuro habitaram um labirinto de tempo nos pensamentos ninhos. A escrita de um futuro ancestral sugere "*seguir viviendo con la floresta abierta y sana*". Aves são "guias" para lidarmos com o futuro, "mestres" que podem nos ensinar com suas "formas de existir no mundo" a "voar mais alto" e a "sustentar a mim e a meu lar no futuro no e com os detritos". Essa potência dos pássaros, como orientadores diante das tormentas, aparece também numa dimensão ancestral: "aprendi com minha avó a escutar os rios e falar com os pássaros". Algumas pessoas experimentaram um encontro com os cantos e os assobios, com a musicalidade dos pássaros. Com isso, trazem a dimensão necessária da escuta através da criação de materialidades para os sons. Partituras, notas musicais, alfabetos, manchas, traços, linhas sinuosas e tortuosas compunham possibilidades de um concerto. A escrita ganhou uma dimensão visual ainda mais expressiva, em que escrita, desenho e música se interconectaram. Acessamos uma escrita dos pássaros.

O livro-objeto coletivo transbordou em imagens e peças soltas. Um devir-mesa-de-trabalho do livro. Tínhamos imaginado um livro limitado pelas bordas costuradas do papel pardo, mais disciplinado e contido. Os encontros nos fizeram perceber o livro como um ninho com sua força torrencial de viver junto. Possibilitando o encontro com as diferenças dos materiais e dos estilos e modos de escrever. Desafiando as fronteiras entre descrição, poesia, experimentação e argumentação, entre escrita, desenho, música e dança, entre imagem, palavra e som, entre passado, presente e futuro... O livro tomou a dimensão de um corpo, de um outro corpo, um corpo múltiplo e aberrante. O livro como um corpo-território que reúne as terras, as águas e os céus dos pássaros e das pessoas que estavam lá, um corpo-território que viaja como pombas que atravessam os céus-florestas das nossas escritas.

Como relembra Haraway (2003), as pombas percorreram o globo terrestre com os colonizadores. Assim, chegaram a lugares onde não eram endêmicas e passaram a habitá-los, disputá-los e transformá-los. Inicialmente trazidas para territórios como o Brasil com fins domésticos, elas escaparam e se proliferaram também nas áreas urbanas. A adaptação a esse tipo de ambiente se deu sobretudo por três motivos: oferta abundante de abrigo, ausência de predadores e grande

quantidade de alimentos disponíveis (NUNES, 2003).

No entanto, não para por aí. Nunes (2003) observa também uma íntima relação entre a reprodução desses animais e das pessoas. A autora comenta sobre a deflagração da extinção da espécie em uma ilha inglesa a partir do despovoamento da mesma. Nesse sentido, o contrário também ocorre. "Em muitas localidades, pela desordenada ocupação e crescimento populacional humano, a expansão dos pombos também se tornou explosiva" (NUNES, 2003, p. 1). Tudo isso nos leva a perceber aquilo que Haraway afirmou: esses pássaros partilham séculos de histórias em devir com o humano. Nota-se que as espécies se acompanham, se relacionam e se afetam ao longo do tempo.

Porém, interessa enfatizar que os afetos dessa relação não estão dados e tampouco são unidimensionais. Afinal de contas, as pombas são alvos simultaneamente de romantizações (como símbolos incólumes de paz) e de rejeições (como animais que trazem doenças). Para Haraway (2023), elas incitam tanto o amor quanto o ódio. Nesse caso, há uma complexidade em movimento que agita e desorganiza as configurações do humano e do não humano.

Essa complexidade está a se fazer e, ao fazê-la, interessa atender ao chamado de Haraway que nos convoca para um relacionamento de colaboração. Para a autora, as pombas têm o potencial de nos levar voando por travessias entre mundos familiares e mundos incômodos, despertando-nos para vivermos e morrermos com mais beleza e com mais companhia. "Minha esperança é que esses nós proponham padrões promissores para uma responsabilidade multiespécie do problema contínuo" (HARAWAY, 2023, p.35).

Talvez seja por isso que Haraway (2023) considera as pombas como colegas de investigação científica e como colaboradoras artísticas. A autora reconhece o potencial que há nelas no que tange ao cultivo de economias, vidas e naturezas-culturas. Escutar esses pássaros e aninhar-se com eles passa pela tarefa de se atentar ao modo como elas habitam o tempo, o espaço e as relações. Por isso, investimos na escrita com as pombas. Convocamos, junto com as pombas, Ailton Krenak, que propõe que o futuro seja ancestral, ou seja, que o futuro seja a terra/Terra. Em seu livro *Futuro ancestral* (2022), ele reflete sobre o predomínio hoje de uma educação sanitária, que tem produzido um nojo da terra/Terra e que tem nos afastado da vida e impedido a fricção com o cotidiano. Com as pombas, outros pássaros, Haraway e Krenak quisemos propor neste livro-objeto um *devir-com-os-pássaros*, ou seja, condições para experimentarmos uma comunhão com as folhas, os galhos, com os

pássaros, com os ventos... para enfrentar a mediocridade que tem tomado o corpo dos Humanos.

Com os pássaros

Nos movimentos de inclinação e atenção aos pássaros percebemos que estes são seres que vivem entre os galhos e as nuvens, entre o chão e as árvores, entre os fios de eletricidade e as casas, entre os céus e os ninhos. Transitam entre diferentes escalas muito rapidamente e são capazes de nos fazer perceber como a terra (solo) e a Terra (planeta) estão intimamente conectados: terra/Terra. Não porque essas conexões já sejam dadas ou porque tudo esteja conectado, mas porque voar, cantar, fazer ninho... são gestos de abertura de escutas dos pássaros para a criação de conexões interescalares e interdimensionais.

Buscamos nos afetar pelos pássaros, criar condições para os *devires-pássaros* e os *devires-com-os-pássaros* ganhassem vida em mesas de trabalho. A própria escrita deste artigo se tornou uma mesa de trabalho, a mesa de trabalho, por sua vez, tornou-se um ninho gigante. Uma atividade afetou e potencializou a outra. Escrita-mesa-de-trabalho instauraram um microclima de pensamento e criação, um ecossistema multiespécie no qual as diferenças se tornam forças compartilhadas. Afinal de contas, há uma imensa preciosidade no fato de não haver um ninho como o outro. Nem mesmo os pássaros fazem o mesmo ninho mais de uma vez. Não há repetições e reproduções do mesmo. Há singularidades que se manifestam na coletividade.

Desse modo, buscamos escapar de uma produção acadêmica que reproduzisse o funcionamento da granja, ou seja, o confinamento conceitual. Experimentamos aberturas de devires entre distintos e distintas pesquisas científicas, poesias, músicas, práticas artísticas... Para tanto, foi preciso acessar um certo modo de *escrever (com os) pássaros*, assumindo que estes animais são produtores de conhecimento e dão vida a uma comunicação que busca desviar dos traços marcantes do Antropoceno.

REFERÊNCIAS

Bennett CE *et al*. 2018. **The broiler chicken as a signal of a human reconfigured biosphere**. R. Soc. open sci. 5: 180325. http://dx.doi.org/10.1098/rsos.180325. Acesso em: 16/07/2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A Terra Dá, A Terra Quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne. **Art in the Anthropocene - Encounters A mong Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies**. London: Open Humanities Express, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: ED 34, 1997.

DIAS, Susana. Um caminhar multiespécies: mesas de trabalho como modos de habitar artes, educações e comunicações diante do Antropoceno. In: **Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais**, v. 16, n. 1, p. e12/1–22, 2023. DOI: 10.5902/1983734884146. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/84146. Acesso em: 28 ago. 2024.

DIAS, Susana; BRITO, Maria dos Remédios de. A arte pública diante do Antropoceno: experimentações em "mesas de trabalhos". In: FUREGATTI, Sylvia; BASSANI, Thiago Samuel; SEQUEIRA, Alexandre. **Arte pública no Brasil: convergências e dissensos**. Campinas, SP: IA/UNICAMP, 2022. pp. 201-210. Disponível em: <https://geapbr.files.wordpress.com/2023/03/anais-geap-br-2022-3.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2024

EMICIDA. **Passarinhos**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais**. São Paulo, n-1 edições & Hedra, 2020.

KAPLAN, Janet A. **Viajes inesperados: El arte y la vida de Remedios Varo**. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1998.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HARAWAY. Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. In: **ClimaCom – Vulnerabilidade** [Online], Campinas, ano 3, n. 5,2016. Available from: https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/

HARAWAY, Donna. O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução de: Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 184 p.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno**. São Paulo: N-1 edições, 2023.
NUNES, Vânia de Fátima Plaza. Pombos urbanos: o desafio de controle. In: **Biológico**, v. 65, n. 1/2, p. 89-92, 2003.
WEINER, N.; BHOSALE, Y.; GAZZOLA, M.; KING, H. Mechanics of randomly packed filaments—The “bird nest” as meta-material featured. In: **Journal of Applied Physics**. feb. 2020. Disponível em: https://aip.scitation.org/doi/full/10.1063/1.5132809
SCORNAIENCHI, Valéria. **Agora eu ouço os sabiás**. Campinas: Ed. dos Autores, 2022.
BEALS, Sharon. **Bird's nests and eggs**. 2020. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/planetcitizen/albums/72157604732862637/with/2111322212
SHIBUYA, Felipe. **O ninho de João-de-Barro (Furnarius rufus) é uma câmara de incubação**. Dissertação (Mestrado em Ecologia e Conservação) - Programa de Pós Graduação em Ecologia e Conservação, Setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.
WALSH, Patrick T; HANSELL, Mike; BORELLO, Wendy D; HEALY, Susan D Healy. Individuality in nest building: do southern masked weaver (Ploceus velatus) males vary in their nest-building behaviour? In: **Behavioural Processes**. Volume 88, Issue 1, September 2011, Pages 1-6. Disponível em: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0376635711001252
RUIZ, Alice; REZENDE, Maria Valéria. **Conversa de Passarinhos**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COMO CITAR
BELLINI, Larissa; MIRANDA, Emanuely; DIAS, Susana. Escrever (com os) pássaros: fazer ninhos diante do Antropoceno. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 99-118.

“HANDKEANDO” MEMÓRIAS PARA FALAR DE DESÍGNIOS

Wlad Lima

Resumo: Ensaio livre. Em si, um experimento que trata das vivências da autora com o universo do desenho. O desenho como desígnio. Escritura ensaística apresentada como "*Handkeana*", pois inspirada pelos modos de escrita ensaística de Peter Handker, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2019.

Palavras-chave: Literatura Menor. Desenho. Escritura ensaística. Clínicas do Sensível. Riscadeira.

Me parece que nunca desenhei antes dos 30 anos.

Como assim, você nunca desenhou na infância?

Realmente, não que eu me lembre. Adorava canetinhas coloridas e diferentes tipos de papeis, mas usava tudo para escrever, nunca para desenhar. O que eu gostava era de construir objetos, bonecas de papel e roupinhas... Gostava de guardar caixas de sapatos e com elas, construir casas e cenários diversos, verdadeiras cidades. Eram as minhas "caixas de tesouros" com todos os meus segredos. Adorava encher as caixas com uma coleção de mini bonequinhas de plástico – aquelas vendidas em marreteiros e bombonzeiros – e muitos retalhos de tecidos. Cortava e amarrava, nunca costurava. As roupas nunca foram o meu forte; os cenários e arquiteturas sim. E gostava de cortar jornais e revistas e com eles brincar de faz de conta; inventar cédulas de dinheiro e me sentir riquíssima.

E como, de repente, começou a desenhar depois dos 30 anos?

Aos 30/31 anos, eu já fazia teatro a mais de uma década. Havia me formado no Curso de Formação de Ator do *Serviço de Teatro da Ufpa* e tentava sobreviver de todas as maneiras possíveis na arte. E eu estava me saindo muito bem... Esta como coordenadora de arte e cultura da Unipop, o que me rendia um bom salário. Também estava como assessora de artes cênicas da superintendência da Fundação Curro Velho -sob a gestão da artista plástica Dina Oliveira. Mas queria ocupar um outro lugar e por isso, me preparava para fazer o concurso para

professor efetivo da então *Escola de Teatro e Dança da Ufpa*. Vivia de dia no Curro, a noite na Unipop, então me sobrava as madrugadas para estudar para o concurso da Ufpa. Tudo isso significava muitas horas de trabalho prático, reuniões e viradas de leituras. Nas reuniões que muitas vezes demoravam horas, eu costumava recuperar o fôlego fazendo pequenos rascunhos nas bordas das agendas ou em folhas avulsas. O ato de rabiscar pequenas figuras, desenhos mínimos, me mantia concentrada como numa espécie de meditação profunda. Em um dia qualquer, Dina Oliveira, que naquela época havia se transformado em uma grande parceira de arte e vida, arrancou as folhas das minhas mãos e correu com elas para a máquina copiadora; e eu atrás dizendo, "*Dina, me devolve...*" Dina estacionou na frente da máquina e copiou cada uma das folhas diversas vezes, e mais e mais. Quando parou, arrumou as cópias em cima de uma mesa e me disse: "*Wlad, tá aí o teu desenho. Olha, você desenha assim! Confia em mim, sãos lindos. Você tem que desenhar mais!*" E foi assim, olhei para aquelas folhas e foi como mágica. Vi os desenhos e me vi. Reconheci algo que estava em mim a muito tempo, mas que eu não sabia. Foi a Dina Oliveira que me ensinou a ver, e eu a amo muito por isso; por tantas coisas mais que aprendi e vivi com ela. Grande mulher a Dina, grande artista!

Você fez o quê com esta revelação?

Eu comecei a desenhar muito, em todos os lugares, sobre todos os tipos de papel. O desenho ganhou asas e eu viajei pesado. Descobri que, nanquim e papel de desenho bom, era tudo o que eu precisava. Basicamente desenhava o universo cênico, em particular, o mundo do circo. Foi o que veio nos meus primeiros traços. Comecei a fazer um desenho mais limpo, mas mantive os pequenos formatos. Quis me arriscar e me inscrevi em vários salões e concursos de artes visuais. Alcancei bons resultados. Foi tudo incrível, pois recebi indicações para participar em exposições coletivas, para prêmios e aquisição de acervo. Eu ganhei de uma forma como nunca havia ganho antes. Não estou falando de somas de dinheiro, nada disso. Ganhei sensações e experiências construindo obras materiais que pareciam que iriam viver para sempre. Elas viajaram, foram expostas,sem a minha presença. Tudo era muito diferente da minha vivência com teatro que é uma linguagem efêmera e presencial. Fiquei maravilhada e ao mesmo tempo, aturdida. Agora, a experiência imaginal, psíquica, com o desenho, só veio bem depois. A coisa virou designo!

Imaginal, psíquica, designo... o que significa tudo isso?

Com o passar do tempo, fui tomando consciência de que aquilo que eu desenhava não eram somente mais algumas obras em um campo artístico novo, as artes visuais. Eram como diálogos com alguma coisa mais profunda. Hoje sei que o desenho é o canal mais imediato que uso para confrontar o meu ego com o meu inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. No início eu brigava muito com o meu desenho. "Que merda! eu dizia. Esses desenhos parecem coisas de criança, são engraçadinhos, parecem cartoon, caricaturas, animação... Preciso desenhar coisas mais sérias, profundas, dramáticas, assim meus desenhos serão intensos..." Eu estava numa resistência total; numa ignorância. Levei muito tempo para aceitar e acreditar que os meus desenhos eram de natureza lúdica, festiva, cômica... de uma alegria imaginativa. Minha alma é assim, tem a temperatura do brincar, do devanear. Tenho alma de criança e de velha, tudo ao mesmo tempo. Sou como almas grudadas; sou dupla! Sou a pessoa que faz atos, põe obras no mundo e ao mesmo tempo, sou aquela que faz a *circum-ambulação* em torno da coisa criada. Sou ao mesmo tempo o bicho que cava e o bicho que sobrevoa vendo a si mesmo no ato de cavar. Saber dessa dimensão, viver nela, é muito complexo; é em si, uma arte; pensamento mágico. E tudo isso me liga a diferentes planos, mundos imaginais. Tudo – acontecimentos e obras - sou eu no meu universo psíquico. Sou, eu mesma, um desenho vivendo num mundo também desenhado. Só preciso assumir o lápis entre minhas mãos, decidir as cores da minha própria vida, e principalmente, encontrar modos de compartilhar estas experiências.

Ainda estamos falando de desenho?

Claro que si. O desenho me conecta com todo o universo, tanto o cósmico – velho, longínquo, no lá fora, distante... - quanto o mundo almado – interno, profundo, dentro de mim, tão desconhecido. O desenho é pensamento, emoção, sensação e intuição, tudo ao mesmo tempo, em movimentos espiralados de fora para dentro, de dentro para fora; do passado para o presente, do presente para o porvir.

Você inventa demais. Tudo isso é invenção sua, não é?

Sim, claro que sim. Sou uma hipócrita, no real sentido do termo: "Aquela

que inventa ser, o que não é! E faz os outros acreditarem nisso.” Está na raiz do meu ser, já eu sou uma “mulher de teatro”, sou uma artista; uma artista-analista. Inventei o *Lombo da Cobra*, um dispositivo psicopoético para disparar os trabalhos de acompanhamento de outros artistas, e não artista, via *Clínicas do Sensível*. O dispositivo *Lombo da Cobra* é um grande desenho do artista Maurício Franco **[1]**, feito por “encomenda” para que eu pudesse fazer os corpos dançarem. O desenho como mundo e como receptáculo da vida no tempo, no espaço e em tantas outras dimensões que pudermos alcançar. Desenho tem poder, tem desígnios próprios.

Com tantas espirais, fiquei tonta. Como você compartilha tudo isso?

Escrevendo textos como este... falando em público... experenciando os trabalhos da Clínicas do Sensível e principalmente desenvolvendo o que eu chamo de “Dom Coletivo, isto é, desenhar junto, partilhando impressões. A mais ou menos uma década, venho trabalhando o “desenho em coletivo”. Primeiro nasceu o *Brutus Desenhadores* – Aline Folha, Breno Filo e eu, Wlad Lima. Em oito anos de atividades, produzimos muito. Outras pessoas entraram e vieram os desejos de exposição pública. Mas o coletivo não ia bem e propomos “dar por finado” o trabalho em grupo. Como encerramento fizemos uma exposição intitulada *Aqui faço silêncio e vejo mundos nascerem e me transformarem* e lançamos o livro *Dor nas Cadeiras* (28 desenhos e 28 histórias) **[2]** também acompanhado de uma pequena exposição. Com a ruptura nasceu o coletivo *Coisas de Aranhas* - Remédios Brito, Giselle Moreira e eu. Já realizamos nossa primeira exposição intitulada *Aranhas e seus fios* e estamos preparando uma segunda exposição para breve. Mas um detalhe merece destaque: eu não estou desenhando junto com estas aranhas, por uma série de motivos, principalmente os compromissos profissionais. Tenho realizado o meu desejo (tesão) pelo “desenho em coletivo” em uma prática psicopoética comunitária: *A RISCADEIRA* - lugar de escuta e ampliação do sensível; “em busca do traço perdido” que habita cada um de nós.

Que imagem incrível... Em busca do traço perdido! Mas precisamos encerrar esta discursão com a última facada que não quer sanar: o ato

---

[1] Maurício Franco - artista paraense atuante tanto nas artes visuais quanto nas cênicas.
[2] Para acessar o livro, clique aqui.

de desenhar te cura de algo?

Em busca do traço perdido **[3]** é o título de um livro que li e me deu coragem de insistir em desenhar do meu jeito próprio. Dá outra conversa! Você pergunta: desenhar cura? A mim cura, profundamente. O desenho é meu abismo! Mergulho nele e quando volto das profundezas para as superfícies do papel, me sinto curada pois me deixei exposta aos traços de outros mundos; sofri estações. É o estranho-obscuro de mim, designado!

---

[3] Livro de autoria de Silvio Dworecki, 1998, Editora Scipione.

COMO CITAR
LIMA, Wlad. “Handekeando” memórias para falar de desígnios. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 119-126.

PLATÔ II: SONDAR O MENOR DAS GRAFIAS

DIFERENÇA ENQUANTO POTÊNCIA

Alexandre Sequeira

Resumo: A partir da perspectiva de quem atua na ativação de modos de intercâmbio social e trocas simbólicas enquanto experiência artística, o presente ensaio tece considerações sobre possíveis reconfigurações no pensamento que norteia as relações no campo da cultura em um país tão plural e, ao mesmo tempo, tão excludente. Nesse sentido, as ideias aqui reunidas buscam contribuir para discussões sobre o contexto da arte em tempos de globalização e na busca por uma perspectiva enfatizadora da potência criativa do encontro entre diferenças.

Palavras-chave: Arte e cultura. Sistema da arte. Arte e zonas periféricas. Redes de interação na arte. Arte e globalização.

Nas últimas duas décadas encontro em minha relação com outras pessoas a motivação para conceber enunciados de natureza artística. O fato de ser percebido por quem estabeleço contato como aquele que anda com uma câmera fotográfica pendurada no ombro fotografando as coisas, faz com que as primeiras conversas surjam, quase sempre, de questões relacionadas a como vemos o mundo, como nos vemos e como vemos o outro. Apesar de perceber minha atividade atravessada por questões fotográficas, o que se revela é, quase sempre, uma trama de diferentes impressões de mundo pessoais e coletivas urdida por uma rede de relações que se estabelece a partir de algum elemento simbólico que anima o viver, de como são produzidos, internalizados, transformados ou rejeitados. Parto inicialmente de uma breve apresentação da natureza de minha prática artística por considerar que, através dela, posso demarcar de onde observo determinadas questões que motivam esse breve texto. É deste ponto que divido algumas de minhas percepções e inquietações. O fato de tais práticas se darem em locais, por vezes, apartados de espaços urbanos ou de reunirem pessoas nem sempre afeitas à determinadas lógicas específicas de um sistema de arte vigente, lança luzes sobre o trânsito e a negociação de valores simbólicos em relações entre esses diferentes contextos e pessoas, como também enquanto possibilidade de refletir sobre certo elitismo persistente de quem reivindica o protagonismo enquanto intérprete de saberes e mantenedor de determinados mecanismos de validação. Questões que me colocam em permanente reflexão quanto a complexa rede de valores e práticas que perpassam meu campo de fazer artístico, considerando a responsabilidade implicada nesses deslocamentos entre territórios distintos e o devido respeito à autonomia de suas

singularidades e diferenças. Ao longo de duas décadas assisto a movimentos que oscilam entre resistência e apagamento de vidas e vozes que habitam a vasta região onde vivo, dentro de múltiplas zonas de interseção e negociação entre diferentes modos de viver e pensar.

Condição certamente potencializada pelo advento de novas redes de interação e seus possíveis efeitos no campo da cultura, na medida em que oportunizam que lugares diversos se comuniquem e se toquem de modo muito mais imediato. Refiro-me, pois, a um contexto que lança luzes sobre determinada questão que me inquieta: ao percorrermos esses territórios, o que faz com que reconheçamos suas singularidades, e como agimos (ou se efetivamente agimos) no sentido de compreendermos a diferença enquanto potência para a construção de outras lógicas de convívio e escritura poética?

Nutro a impressão de testemunhar, mais recentemente, à elaboração processual de uma nova lógica que rege as zonas de intersecção e troca envolvendo, dentre tantos os saberes concernentes a todas as sociedades, especificamente aqui tratados, os da cultura e da arte. O fim dos discursos universais reivindicado por outras vozes que ganham força a partir de outros trânsitos geopoéticos, ativa a cena com novas questões e pavimenta o caminho dessa gradativa mudança de paradigmas. É nesse contexto que testemunhamos a gradativa reformulação de lógicas que regem, por exemplo, os mecanismos de fomento, os espaços de formação, as estratégias de circulação e difusão conduzidas por equipamentos institucionalizados de arte e cultura, como também, num movimento que tem sua origem em diferente contexto de oportunidades, na instauração de outros mecanismos de ativação, como residências artísticas, espaços de ocupação, eventos independentes, espaços de convívio e criação, problematizando o entendimento do que pode ser considerado centro ou zona periférica cultural. É possível que a reorientação de determinados agentes que compõem o sistema vigente, se dê diante do reconhecimento do valor e importância de expressões que surgem desses novos circuitos emergentes. De todo modo, como todo processo de negociação, persiste também a dinâmica de incorporação e neutralização de falas descentradas, na medida que as subjuga a certos estatutos de validação vigentes – estratégia pautada por certa pretensão de superioridade da ordem instituída por meio de uma privilegiada associação com a tradição artística.

Por sua condição pluriétnica, misturada, múltipla, irregular, cambiante e descontínua, o Brasil se apresenta como campo fértil para

discussões sobre o contexto da arte em tempos de globalização e na busca por uma perspectiva enfatizadora da potência criativa do encontro entre diferenças. Discussões em torno de possíveis reconfigurações no pensamento que norteia as relações no campo da cultura e da arte se instauram como consequência de situações conflitivas que são vividas hoje e que, quando compreendidas e analisadas, possibilitam a sociedade tomar consciência dela mesma e comunicar a outras suas hipóteses. Nesse sentido, uma possível revisão passa necessariamente por pensarmos de que forma os diferentes agentes que compõem essa estrutura podem operar com base nas diferenças culturais de uma sociedade enquanto potência criativa. Se é que existe algo em comum em qualquer cultura, é que os valores simbólicos emanam das concepções que os seres humanos têm sobre como são e como funcionam as coisas e as forças que animam o seu viver em coletividade. Quem sabe, a possibilidade de se conceber outras formas de valoração dessas diferentes expressões se dê a partir de relações dialógicas suficientemente horizontais e porosas capazes de, a partir do ato criador propriamente dito (e no contexto onde ele se dá), que confunde elementos de um cotidiano prosaico com questões subjetivas como o que compreendemos por representação de identidades individuais e coletivas de um povo e, numa perspectiva crítica e transformadora, seja capaz de promover zonas de intersecção entre elementos reminiscentes de uma tradição com valores externos que se impõe num contexto de negociação entre forças quase sempre desiguais. É possível que a busca por um arranjo que reúna singularidades e diferenças e que, ao invés de afirmar uma condição romantizada de cultura imutável, aponte para certo caráter processual das formações identitárias que naturalmente mescla essas partes, seja capaz de revelar um mapa afetivo composto por esses vários motivos diferentes. Uma identidade somente se faz perceptível ao ser contrastada com outra e, por meio das comparações feitas, revelam-se atributos que lhe são diferenciadores. Pensar em outras lógicas é a possibilidade que temos de confrontar determinadas normas impostas por um sistema regulador formal de instituições intelectuais dominantes que, de certo modo, sombreia facetas poéticas de uma realidade prosaica que não atendem a esse estatuto quase sempre excluídas e, assim, contribuir para uma consciência crítica da função social da própria arte.

Minhas considerações tomam como base nosso vínculo com a arte enquanto evidência de certa positividade e caráter emancipatório de

arranjos saudáveis que promovemos entre o real e os valores simbólicos que o sustentam. Reconheço em muitos modos de estar no mundo a existência de uma força resultante de uma envolvência sensitiva que os impulsiona sempre em direção ao que não está dado pelas coisas do mundo. A partir de estímulos irresistíveis e atraentes aos sentidos, essas existências concebem formas a partir de uma espécie de bricolagem que executam com os elementos que animam seu viver. Refiro-me a certo liame que historicamente vinculou o viver com o criar, fazendo com que a arte caminhasse nos últimos tempos, dentre outras diferentes direções, rumo a uma efetiva aproximação de um território de práticas de ações de natureza cotidiana. Como uma deliberada forma de habitar o mundo, em vez de afirmar um espaço simbólico autônomo; uma nova mitologia da arte, a partir de modelos que tem em comum o fato de afirmas seus históricos vínculos com a vida cotidiana em que modos de viver assumem o status de modos de produção artística e vice-versa. Um campo onde a natural organicidade dessas relações inviabiliza qualquer intenção de possíveis ideólogos que procuram na arte uma plataforma de afirmação de valores fora do contexto no qual as operações de trocas simbólicas se estabelecem. Não há como inibir ou induzir a força que interpreta e inventa. Nesse sentido, tais modelos estão comprometidos com um projeto político, a princípio, quando se empenham em investir e problematizar a esfera das relações, favorecendo um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas. Sua perspectiva política é a de deflagrar espaços de subjetivação como virais em um sistema fechado e, assim, dar sentido ao signo mais insignificante, no momento quando o mínimo gesto, tocado por esse dado externo, adquire o poder de significar.

Mesmo que reconheçamos que o sentido da Arte produzida em nossos dias seja transitório e que seu poder de agradar seja relativo, isso não significa que não tenha valor nem que seus prazeres sejam irreais. Supor isso seria confundir prazer ou valor com permanência. Experiências efêmeras podem ser, às vezes, mais significativas que certezas imutáveis. Ilusórias ou efêmeras, as satisfações da Arte podem ser, num outro sentido, mais reais ou essenciais. Isso não representa, no entanto, uma negação a valores e conhecimentos adquiridos ao longo de nossas vivências. Circunstâncias mutáveis e encontros com novas práticas podem oferecer novo alimento à reflexão e ocasionar novas orientações, fazendo com que o conhecimento continue perene, mas num novo sentido.

Sabemos que a questão da identidade se dá no bojo de elaborações

simbólicas em torno de valores coletivos, do modo como são concebidos, da forma como são incorporados na experiência do viver, transformados ou rejeitados. Ciente dessa dinâmica que se confunde com a vida cotidiana, dirijo especial atenção a facetas poéticas que alimentam a realidade prosaica do dia a dia, na perspectiva de reconhecer, por meio delas, significados ao sonho e à dimensão simbólica e, desse modo, tornar visível o imaginário pelo exercício em decifrar a lógica que o contém.

Finalizando minhas reflexões, reafirmo minha crença no exercício de novas lógicas do que entendemos por sistema da arte a partir de uma condição de escuta e disponibilidade, como também a partir da elaboração de espaços de encontro entre diferenças. Mais do que valorar práticas artísticas ou apontar caminhos a serem seguidos, há que se oferecer estímulos e provocações para que as partes envolvidas vislumbrem as possibilidades e potências do processo criativo. Talvez se considerarmos o gesto criador como possibilidade de se colocar em suspensão todas as parcas garantias e aceitarmos a consciência como um campo onde os parâmetros estão sujeitos a permanentes alterações; onde a compreensão e as certezas surgem e desaparecem a todo momento, possamos alcançar as bases para a reunião dessas múltiplas. E sem dúvida isso passa pelos espaços e as possibilidades de escuta e troca entre as partes, sejam elas escritas, faladas, desenhadas, performadas... No que se refere à linguagem oral ou verbal, creio que ela deve necessariamente abrir caminho à experiência das diferentes formas de narrativa e escritura. Ao contrário da consciência daquilo que segrega, que corrói, acho que essas possibilidades comunicacionais devem tomar ciência do que renova e sublima a partir de novas significações adquiridas a partir do reconhecimento dessas diferenças. Não há como pensar na reconstrução de um modo de escrita que privilegie um ponto de vista – o que certamente não faz sentido – mas sim uma tentativa de reflexão sobre uma fala dupla. Talvez necessitemos retornar ao ponto onde o pensamento foi se enredando e se complicando. Se pensarmos na fala como gesto inaugural da estruturação de um pensamento, veremos o quanto ela pode ser compreendida como puro signo para uma pura significação. Quem fala, cifra seu pensamento e esta possibilidade é acessível a todas as pessoas. Cabe a quem escuta e busca socializar esse saber, substituir estruturas autocentradas ou pautadas por saberes que reforçam zonas de exclusão por um arranjo sonoro ou visível que não é mais que sons no ar ou garatujas num papel. Há que se buscar na linguagem uma partitura

de gestos que revelem a riqueza contida no encontro entre as diferenças, para que, na desordem de uma outra ordem, um novo sistema de equivalências se instaure na conduta da linguagem e, à medida que se amplificam, se repetem, se recortam e se confirmam, nos forneçam de maneira irrecusável uma relação mais verdadeira entre as a existências e as coisas e seus laços ordinários ainda não desatados. Não simplesmente uma soma de ideias, mas um outro movimento que rasga a linguagem e convoca as partes envolvidas a perceber a distinção entre o que nela se encontra e aquilo que as metamorfoses por vir nela encontrarão.

REFERÊNCIAS

GEERTZ, Clifford. A Arte como um Sistema cultural. In: **O saber Local**. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 142-181.

SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte. O pensamento pragmatista e a estética popular**. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed.34, 1998.

ZOLADZ, Rosza W. Vel (Org.). **Imaginário e zonas periféricas: algumas proposições da sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2005.

COMO CITAR

SEQUEIRA, Alexandre. Diferença enquanto potência. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 128-136.

A RESISTÊNCIA À TECNOCRACIA:
REFLEXÕES A PARTIR DE IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO (2020) E ALPHAVILLE (1965)

João Victor Coser

Resumo: O ensaio analisa criticamente a tecnocracia e o mito do progresso moderno a partir de *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2020), de Ailton Krenak, e do filme *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard. Ambas as obras revelam os impactos destrutivos da racionalidade moderna sobre o meio ambiente e as relações humanas. Krenak destaca o colapso ambiental causado pela desconexão da humanidade com a natureza e a marginalização de saberes ancestrais, propondo a reconexão com formas de vida sustentáveis. Já Godard apresenta uma distopia onde a racionalidade técnica suprime emoções e subjetividades, criticando os riscos de uma sociedade controlada por máquinas. Apesar das diferenças culturais e temporais, as obras convergem ao denunciar os excessos da tecnocracia e ao propor a valorização da diversidade e da subjetividade como resistência à desumanização. Ambas sugerem um repensar urgente das prioridades civilizacionais para evitar crises existenciais e ecológicas.

Palavras-chave: Tecnocracia. Modernidade. Progresso. Natureza. Desumanização.

Introdução

A modernidade, especialmente desde a Revolução Industrial, se construiu sobre a promessa de um avanço contínuo e ilimitado, impulsionado pela ciência e pela tecnologia. Esse movimento transformou profundamente as relações humanas, sociais e econômicas, lançando as bases para o que chamamos de tecnocracia — um sistema onde o poder é orientado pela técnica e a racionalidade científica domina as decisões políticas e econômicas. Contudo, essa trajetória de progresso não ocorreu sem contradições. O modelo de modernidade ocidental, ao focar na dominação da natureza e no crescimento econômico, ignora outras formas de existência, saberes e modos de vida. Essa racionalidade, que separa o ser humano do meio ambiente e do espiritual, gerou crises ecológicas, sociais e éticas que ameaçam a sobrevivência da Terra e da humanidade.

Nesse contexto de crítica ao projeto moderno e tecnocrático, destacamos duas obras: *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2020), de Ailton Krenak, e *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard. Apesar de suas diferenças temporais e culturais, ambas compartilham uma visão crítica sobre o destino da humanidade e do planeta. Krenak, pensador e ativista indígena brasileiro, reflete sobre o impacto devastador da modernidade ocidental nas populações tradicionais e no meio ambiente, argumentando que a exploração contínua dos recursos naturais e a marginalização dos saberes ancestrais conduzem ao colapso. Sua obra, composta por palestras e ensaios, desafia a noção de progresso linear e defende uma urgente reconexão com a Terra e com formas de vida que não se alinham à lógica capitalista e tecnocrática.

Por sua vez, *Alphaville* é uma ficção científica distópica que examina os perigos de uma sociedade governada pela inteligência artificial Alpha 60, que elimina emoção e subjetividade em favor de uma racionalidade extrema e desumanizada. Nesse universo futurista, as relações humanas são controladas por algoritmos e lógicas matemáticas, em um ambiente de vigilância constante. O filme critica ferozmente a tecnocracia e o totalitarismo que podem emergir de uma confiança cega na ciência e na tecnologia, divorciadas da ética e da humanidade. Embora fictício, Alphaville serve como metáfora para as consequências da tecnocracia, que suprime a individualidade e cria uma sociedade mecanizada.

Ambas as obras partilham uma crítica ao paradigma dominante da modernidade, que prioriza a técnica e o progresso material. Krenak e Godard identificam, cada um à sua maneira, uma falha fundamental no projeto moderno: a separação entre humanidade e natureza, razão e emoção, cultura e tecnologia. Para Krenak, essa separação é a raiz da crise ecológica e cultural que vivemos; para Godard, ela resulta em uma distopia onde liberdade e humanidade são suprimidas em nome de uma racionalidade fria.

Em *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, Krenak nos lembra que o progresso técnico e científico não é neutro. Ele reflete uma visão de mundo que valoriza controle, exploração e dominação, marginalizando formas de existência que não se enquadram nessa lógica. Ele propõe que, para "adiar o fim do mundo", devemos valorizar saberes e práticas indígenas que promovem a harmonia com a natureza. Krenak questiona: “Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício do ser?” (Krenak, 2020, p. 14). Sua crítica à modernidade se baseia na incapacidade de reconhecer a interdependência entre todas as formas de vida, propondo uma visão que prioriza equilíbrio, respeito e sustentabilidade.

Por outro lado, *Alphaville* retrata um futuro em que a racionalidade técnica dominou todos os aspectos da vida, suprimindo subjetividade, emoção e criatividade. O protagonista, Lemmy Caution, é um agente enviado para destruir Alpha 60 e libertar os cidadãos da tirania da máquina. Sua resistência à lógica desumanizada da cidade simboliza a luta contra a tecnocracia na vida real. Godard sugere que a tecnologia, quando desvinculada da humanidade, torna-se opressiva e alienante. Em Alphaville, ciência e tecnologia são ferramentas de controle, não de emancipação, refletindo uma crítica mais ampla à modernidade tecnocêntrica.

A convergência dessas obras provoca uma reflexão crucial sobre o papel da tecnologia e do progresso no mundo contemporâneo. Krenak e Godard nos mostram que o futuro da humanidade está intrinsecamente ligado à forma como nos relacionamos com a natureza, a tecnologia e a nós mesmos. Ambos questionam a crença de que o progresso técnico e científico trará inevitavelmente felicidade e realização, alertando para os perigos de uma sociedade que valoriza a técnica acima de tudo. O caminho para evitar o "fim do mundo" — ecológico, como sugere Krenak, ou existencial, como aponta Godard — passa por uma profunda reavaliação de nossas prioridades enquanto civilização.

Assim, as críticas oferecidas por *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* e *Alphaville* nos convidam a repensar novas maneiras de habitar o mundo e a estabelecer novas relações entre humanidade e natureza, tecnologia e subjetividade. Ao denunciar os excessos da modernidade tecnocrática, Krenak e Godard abrem espaço para a reflexão sobre a necessidade de reconectar o ser humano à Terra e resistir às lógicas opressivas da racionalidade instrumental. Suas obras, apesar de suas diferenças de época e gênero, são complementares e tornam-se ainda mais relevantes em um mundo que enfrenta crises ecológicas, sociais e existenciais. Ao propor resistência à tecnocracia e à desumanização, eles nos convocam a reexaminar o significado do progresso e reconsiderar o futuro que estamos construindo.

O Mito do Progresso e a Desumanização

O conceito de progresso, historicamente celebrado na modernidade ocidental, é visto como um caminho inevitável para a melhoria da vida humana, promovendo avanços em desenvolvimento econômico, científico e tecnológico. No entanto, tanto Krenak quanto Godard problematizam essa visão otimista, demonstrando como o progresso, conforme concebido pela racionalidade moderna, pode levar à desumanização e à destruição das condições de vida no planeta.

Para Krenak, a crença no progresso linear representa uma corrida rumo ao abismo, gerando uma desconexão crescente com a natureza e outras formas de vida. Ele denuncia a lógica do mercado e da técnica que predomina no pensamento ocidental, onde o desenvolvimento é medido apenas por crescimento econômico e exploração de recursos naturais. Essa perspectiva simplifica as complexas relações ecológicas e culturais, ignorando o valor intrínseco da diversidade de formas de vida e saberes ancestrais. Ailton Krenak destaca o colapso ambiental como

consequência direta dessa visão de progresso, afirmando que a modernidade ocidental, ao eliminar a diversidade, compromete os fundamentos da vida no planeta. Essa crítica ressoa na tradição do pensamento indígena, que reconhece a interdependência entre humanos e natureza e valoriza a diversidade como fundamental para a sustentabilidade.

> *Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades. (...) Ter diversidade não é isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos.*
> *(Krenak, 2020, p. 32-33).*

Esse alerta sobre a destruição provocada pelo progresso encontra paralelo em *Alphaville*, que oferece uma crítica distópica ao avanço tecnológico e à racionalidade extrema. Em *Alphaville*, não há espaço para emoções, subjetividades ou ambiguidades — tudo é governado pela razão instrumental. As emoções, a poesia e a criatividade são eliminadas, resultando na alienação completa do sujeito. Nesse contexto, o ser humano é reduzido a uma mera engrenagem de uma máquina social controlada pela tecnologia.

A crítica de Godard vai além da tecnocracia; *Alphaville* denuncia o que o filósofo Max Weber chamou de "jaula de ferro" da racionalidade moderna. Ao eliminar emoções e subjetividade, a sociedade de Alphaville abdica de sua humanidade. O filme explora as consequências dessa alienação, evidenciando que a busca por controle absoluto, eficiência e racionalidade pode levar à perda das qualidades que nos tornam humanos. A narrativa de Godard reflete as ansiedades da modernidade em relação ao avanço tecnológico descontrolado, sugerindo que, ao transformar o ser humano em uma peça da máquina social, a tecnocracia desumaniza as relações sociais e suprime a liberdade individual.

Assim como Krenak critica a alienação do ser humano em relação à natureza, Godard critica a alienação do sujeito em relação a si mesmo. Ambas as obras revelam como o conceito de progresso, quando desvinculado da ética e dos valores humanos fundamentais, pode resultar na destruição ambiental e na desumanização total. Em última análise, Krenak e Godard sugerem que o verdadeiro progresso não pode ser medido apenas em termos técnicos ou econômicos, mas deve incluir a preservação da vida em toda sua complexidade, diversidade e subjetividade.

Resistir à Tecnocracia

Tanto *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* quanto *Alphaville* lançam luz sobre a tecnocracia como um fenômeno que não pode ser ignorado. O termo "tecnocracia" refere-se à governança baseada em princípios técnicos, na qual os especialistas, engenheiros e cientistas dominam as decisões políticas e sociais. Essa abordagem ignora o aspecto humano das políticas e das relações sociais, priorizando a eficiência e a lógica técnica. Krenak crítica à tecnocracia ao ressaltar que a ciência e a técnica não são neutras, mas sim produtos de uma visão de mundo que marginaliza outros saberes e modos de vida. Ele afirma que a tecnocracia é uma forma de opressão que, ao privilegiar a razão instrumental, compromete as possibilidades de convivência e de diálogo.

Por outro lado, Godard, em *Alphaville*, apresenta a tecnocracia em sua forma mais extrema, mostrando uma sociedade onde as máquinas controlam a vida das pessoas. O filme reflete as preocupações da década de 1960 com o avanço da tecnologia e seu potencial para desumanizar a sociedade. Ao retratar a cidade de Alphaville como um espaço governado por algoritmos e lógica fria, Godard evidencia o perigo da desumanização que a tecnocracia acarreta.

Ambas as obras destacam a necessidade de resistir a essa lógica tecnocrática que ameaça o futuro da humanidade. Krenak sugere que a resistência deve ser baseada na valorização da diversidade e na reconexão com a Terra. Por sua vez, Godard propõe uma resistência criativa, que afirma a importância da subjetividade e da emoção na construção de uma vida verdadeiramente humana.

A tecnocracia, ao se tornar um imperativo da modernidade, precisa ser reavaliada. Krenak e Godard nos oferecem visões complementares que nos desafiam a repensar a relação entre ciência, tecnologia e vida, destacando a importância de um olhar crítico que não se deixe levar pela ideologia do progresso a qualquer custo. Ao fazer isso, eles abrem espaço para novas formas de existência que valorizam a interdependência entre todos os seres e a diversidade de modos de vida.

Considerações Finais: Reconfigurar as Relações

As obras de Ailton Krenak e Jean-Luc Godard oferecem reflexões profundas sobre o destino da humanidade diante da hegemonia da racionalidade tecnocrática. Ambos abordam questões urgentes

relacionadas à alienação, à destruição ambiental e à supressão da diversidade cultural. Krenak valoriza saberes ancestrais e a reconexão com a Terra como formas de resistência, enquanto *Alphaville* de Godard apresenta uma distopia onde a humanidade é consumida pela lógica tecnológica criada pela modernidade. Apesar de seus diferentes pontos de partida, ambos convergem em uma conclusão essencial: o futuro da humanidade depende da resistência à padronização imposta pela tecnocracia e da preservação da diversidade e subjetividade humana.

A crítica de Krenak destaca que a modernidade ocidental, ao adotar uma visão de progresso linear e tecnocrático, rompeu o equilíbrio entre humanos e natureza. O saber técnico-científico, que exclui formas de conhecimento baseadas na coexistência e interdependência, impõe uma lógica destrutiva que resulta em crises ambientais e sociais. Para Krenak, reconectar-se com a sabedoria indígena — que compreende a Terra como um organismo vivo e interconectado — é fundamental para reverter o caminho rumo ao colapso. Essa valorização dos saberes ancestrais se configura como uma estratégia de resistência, privilegiando a coexistência harmoniosa e o respeito à vida em todas as suas formas, em oposição à exploração predatória dos recursos naturais.

Em contrapartida, *Alphaville* ilustra a alienação humana sob um regime tecnocrático extremo, onde a lógica da máquina e da eficiência domina a vida social. A eliminação das emoções, da criatividade e da subjetividade pela inteligência artificial Alpha 60 reflete uma crítica ao paradigma moderno que subordina o humano à técnica. A cidade de Alphaville, governada por essa lógica fria, exemplifica uma sociedade que se distancia dos elementos que tornam a vida significativa. A resistência de Lemmy Caution, protagonista do filme, personifica a luta pela preservação de valores humanos fundamentais — como liberdade, amor e poesia — marginalizados em uma sociedade dominada pela racionalidade técnica.

Ao compararmos as duas obras, observamos que ambas defendem a diversidade — cultural, ecológica ou subjetiva — como elemento indispensável para a sobrevivência da humanidade. Krenak argumenta que a pluralidade cultural, representada pelos saberes tradicionais e modos de vida diversos, garante a resiliência necessária para enfrentar crises ambientais. Da mesma forma, *Alphaville* nos lembra que a diversidade de pensamento, emoções e criatividade é o que mantém a humanidade viva em um sentido mais profundo, impedindo a completa mecanização da sociedade. A homogeneização, seja no campo cultural

ou subjetivo, é vista como um processo de desumanização que conduz à extinção das condições que sustentam a vida.

Assim, a proposta de reconfiguração das relações que ambas as obras trazem é um convite para repensar os fundamentos da sociedade moderna. A reconexão com a Terra, defendida por Krenak, requer uma transformação radical na forma como lidamos com o meio ambiente e com a natureza, reconhecendo a interdependência entre todos os seres e a necessidade de práticas de cuidado e preservação, em vez de exploração. Em *Alphaville*, essa reconfiguração ocorre por meio da recuperação da subjetividade e da humanidade em meio ao avanço descontrolado da técnica. A defesa da emoção, da liberdade e da singularidade humana representa uma rejeição à desumanização tecnocrática.

Essas ideias se conectam na sugestão de que resistir à tecnocracia, à homogeneização e à desumanização não é apenas um ato de preservação cultural ou ecológica, mas uma condição essencial para garantir um futuro sustentável para a humanidade. A modernidade tecnológica falha ao priorizar o progresso material sobre a vida em suas diversas formas. Reconfigurar as relações significa colocar a vida — em sua plenitude e complexidade — no centro das prioridades humanas. Ao adiar o fim do mundo, Krenak e Godard nos convidam a imaginar sociedades onde a técnica e o progresso não sejam instrumentos de dominação e destruição, mas sim formas de fortalecer os laços com a natureza e a essência humana. Essa reimaginação passa pela rejeição da uniformidade e pela celebração da diversidade, reconhecendo que é na pluralidade de existências, saberes e experiências que reside a verdadeira sustentabilidade da vida.

REFERÊNCIAS

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GODARD, Jean-Luc. **Alphaville**. França, 1965.

COMO CITAR

COSER, João Victor. A resistência à tecnocracia: reflexões a partir de Ideias para Adiar o Fim do Mundo (2020) e Alphaville (1965). In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 137-146.

CARTA À ERLY VIEIRA JR: *SILÊNCIO TALVEZ NÃO SEJA FALTA DE PALAVRAS, MAS SONS DE QUE AINDA NÃO CONSEGUIMOS OUVIR**

Lindomberto Ferreira Alves

***** O subtítulo deste é uma frase extraída de uma fala de Rosane Preciosa, proferida em 16 de dezembro de 2021, quando de sua participação no encontro "A voz", no âmbito do Ciclo de Debates Arredores da Imagem – promovido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em parceria com a Faculdade de Educação da UFRGS (FACED). Porto Alegre. Disponível em https://www.youtube.com/live/8Xno80XPiVo?si=JVg5yjBxtgVUnA5h

Resumo: Trata-se, aqui, da partilha em âmbito mais abrangente do ensaio homônimo elaborado especialmente para o site do projeto Imensidão Íntima: Acervo Audiovisual Marcus Vinicius (*https://www.acervomv.com/*) – idealizado por Erly Vieira Jr, e realizado com recursos do Funcultura, via Edital 09/2022: Seleção de Projetos de Artes Visuais no Espírito Santo, da SECULT/ES. Neste ensaio, em forma de carta-agradecimento, busco sentir-pensar-escrever junto a alguns dos gestos curatoriais de Erly Vieira Jr no movimento de instauração desse projeto. Interesse esse que, em parte, emerge no curso do trabalho de co-criação do site no qual o acervo audiovisual do artista capixaba Marcus Vinícius (1985-2012) encontra-se pública e gratuitamente disponibilizado. E, em parte, de um interesse que atravessa meu projeto de pesquisa atual, que é o de rastrear/sondar modos contra-hegemônicos de difusão das produções artísticas e de inscrição de fortunas críticas junto a elas. De algum jeito, sintonizar minha atenção aos gestos de Erly como mediador/interlocutor deste acervo, na tentativa de estabelecer uma conversa ao redor da potência silenciosa de algumas de suas escolhas, se apresentou como um campo empírico fértil, retroalimentando em muito essa investigação que cada vez mais se impõe a mim.

Palavras-chave: Artes visuais. Acervo audiovisual Marcus Vinícius. Curadoria. Marcus Vinícius. Erly Vieira Jr.

Querido Erly,

Diante de seu convite irrecusável (mas não por isso fácil de ser realizado, uma vez aceito) de escrever um texto para o site do projeto *Imensidão Íntima: Acervo Audiovisual Marcus Vinícius*, preciso adiantar, de antemão, duas coisas: a primeira é que o que trago aqui é afeito menos a convicções, do que a impressões, sugestões, ideias avulsas, que foram ganhando forma enquanto tentava honrar com o compromisso de fazer existir este texto. Tomei a liberdade, portanto, de apresentá-las aqui numa articulação ainda muito inicial. São anotações breves e fragmentárias. Mas espero que, apesar disso, apresentem alguma consistência. A segunda é que, contrariando suas expectativas, e talvez para sua decepção (apesar de fazer votos para que não se decepcione), o texto que vem não é sobre a obra do Marcus Vinícius (MV) (1985-2012). Aqui sinto que lhe devo uma explicação, que se estende também para quem porventura esteja lendo este texto.

Que "responsa" a minha seria falar qualquer coisa que seja da obra do MV diante de você, amigo, entusiasta, pesquisador dedicado e comprometido com a reverberação do conjunto da obra deste artista. E que isso não soe como falsa modéstia minha, tampouco como desautorização para que outras pessoas não possam fazê-lo. É que você vem sondando e rastreando faz tempo essa vida-obra (ou vidarbo **[1]**, para lembrar a palavra da saudosa Sandra Mara Corazza), de modo muito

---

[1] Diz respeito a uma via de leitura e escritura que opera com vida e obra tomadas não em separado, nem como uma derivada (e até causa) da outra; mas, sim, enquanto vida-obra (Vidarbo), ou seja, enquanto contágio circular entre vida e obra, na qual o movimento da vida pressupõe o movimento da obra e vice-versa – sendo a construção de uma a construção da outra. Para mais ver: CORAZZA, Sandra Mara. **Memorial de vidarbo: escrileitura biografemática**. 2014. Memorial acadêmico (Memorial apresentado à Promoção à Classe E de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior) – Faculdade de Educação, Departamento de Ensino e Currículo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

cuidadoso para não sair legendando os trabalhos artísticos do MV como se fosse possível localizar numa vida de onde saiu uma obra. Tarefa árdua para qualquer pesquisador não cair nessa armadilha, especialmente quando se está a tanto tempo debruçado sobre um determinado acervo. A desenvoltura com que você, junto ao acervo do MV, opera o desvio dessa armadilha me lembra, antes de qualquer coisa, que é preciso prudência. Precaução que justifica, inclusive, meu receio em seguir por esse caminho - ao menos por enquanto, porque quero sondá-lo com a devida acuidade, em algum momento posterior.

Por outro lado, o caminho que optei por seguir nem é mais seguro ou cauteloso, como se poderia imaginar, é igualmente arriscado (até mesmo inconveniente - rs). Optei por pensar sobre alguns dos seus gestos curatoriais no movimento de instauração deste projeto. Interesse esse que, em parte, foi emergindo no curso do trabalho de co-criação do site no qual o acervo audiovisual Marcus Vinícius encontra-se pública e gratuitamente disponibilizado. Fui tomado de assalto por um certo interesse em desdobrar algumas escolhas sua como mediador/interlocutor deste acervo, no contexto de realização deste projeto. E, em parte, de um interesse que atravessa meu projeto de pesquisa atual, que é o de rastrear/sondar modos contra-hegemônicos de difusão das produções artísticas e de inscrição **[2]** de fortunas críticas junto a elas - e que não estejam ventilando em suas práticas a mesma gramática de poder que, no âmbito dos seus próprios discursos, é alvo de crítica e contestação. De algum jeito, sintonizar minha atenção aos seus gestos, na tentativa de estabelecer uma conversa ao redor da potência silenciosa de algumas dessas suas escolhas (ou, em outras palavras, estratégias formais), também se apresentou como um campo empírico fértil, retroalimentando em muito essa investigação que cada vez mais se impõe a mim. Diante disso, o que vem, vem em forma de agradecimento. E aqui me explico mais uma vez.

Há pouco tempo me deparei com a transcrição de uma conversa **[3]** chamou minha atenção. Quando ele, o Patrick, *pensa-escreve* sobre um

---

[2] A opção pela palavra "inscrição" não é arbitrária, uma vez que sua adoção ajuda a expandir o campo prático do que chamamos de crítica de arte, para além da realizada através da grafia da palavra escrita. Inscrever fortunas críticas junto a arte passa pelo texto, é certo. Mas não só. Passa também por outras frentes e suportes, a exemplo da pesquisa, das políticas de gestão de acervos, da curadoria, da arte-educação, do trabalho de arte, etc., consubstanciando a assertiva da saudosa Glória Ferreira (2009), de que o que está em curso é um crescente deslocamento da atividade crítica para a esfera do campo expandido de reflexão e discussão das produções artísticas. Para mais ver: FERREIRA, Glória. Crítica e presentação. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). **Criação e crítica**. Vila Velha: Museu Vale, 2009. p. 188-199.

[3] OSORIO, Luiz Camillo; PESSOA, Patrick. Luiz Camillo Osorio e Patrick Pessoa (05 de agosto de 2020). In: FABIÃO, Eleonora; ALCURE, Adriana Schneider (Orgs.). **Janela abertas: conversas sobre arte, política e vida**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023. p. 275-294.

trabalho que de algum modo o moveu, o pegou, o tocou, o interpelou, o chamou na chincha, ele no fundo está agradecendo ao trabalho. Longe de fomentar aqui uma apologia rasa e gratuita da gratidão (como o próprio Patrick faz questão de pontuar). Sinto que *pensamos-escrevemos* mais para expressar nossa consternação do que nosso agradecimento em relação às coisas. E não deixa de ser bonito pensar nessa co-implicação entre *pensar-escrever* e agradecer, compondo com aquilo que nos convoca, nos atravessa, nos desloca, nos desconjunta. Encontros feitos de reciprocidades. Pois bem, ainda nessa mesma conversa, pouco mais adiante, Patrick se pergunta: "E como é que se faz para agradecer?". Eis então que responde dizendo que, no seu caso, tenta agradecer continuando a conversa com o trabalho, de modo que o que emergiu nesse encontro possa ir fermentando, ir crescendo. Agradece, então, escrevendo uma espécie de carta para o trabalho, para esse seu novo amigo, na tentativa de continuar pensando junto a ele.

Por isso que o que vem não poderia vir de outra maneira que não sob a forma de agradecimento – essa tal vontade súbita de continuar conversando com a potência silenciosa de algumas das suas escolhas no movimento de instauração do projeto *Imensidão Íntima: Acervo Audiovisual Marcus Vinícius*. Uma tentativa, talvez, de pensar-escrever junto a elas, fazendo-as render e ressoar mais e mais.

Sem mais delongas, de modo sumário, eu diria, sem nem de longe pretender esgotar ou dar conta de todas suas escolhas (se é que seja possível - rs), que duas delas convocaram minha atenção de modo especial. A primeira tem a ver com o sentido de existência do projeto, aquilo que precede sua ideia, levando a instituí-lo enquanto projeto e que não se restringe somente a objetividade de disponibilização *online* e gratuita do conjunto da obra audiovisual de Marcus Vinícius.

Tentando relembrar, ainda posso sentir toda sua euforia na tarde do dia 29 de janeiro de 2024, quando veio em minha casa apresentar o projeto e conversar sobre a criação do *site*. Impossível não notar quão grande é o seu carinho pelo MV, pelos trabalhos dele e por todo aquele acervo. Não que em algum momento, desde que te conheço, tenha me passado despercebido seu fascínio e admiração pela obra dele. Com certeza não. Mas acho que foi a primeira vez que tomei pé da dimensão de sua implicação íntima e pessoal. Seus olhos brilhavam e as palavras não lhe faltavam. Havia ali uma alegria e um entusiasmo imenso em me pôr a par de um pouco de tudo. Desejo latente de partilha. Inevitável não se contagiar também.

Talvez quem veja de fora a figura do pesquisador Erly Vieira Jr – que

anos antes, em 2016, organizou e publicou o livro "*Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim*", fruto inclusive de uma longa rodada de aproximação/interlocução com o acervo do MV – possa se perguntar: o que haveria de novo que o faz mergulhar nesse acervo mais uma vez? Formulação um tanto quanto capciosa, bem ao gosto da lógica e da logística capitalista-positivista, que sabemos ter seus admiradores. Particularmente, me interessa mais a segunda parte dela, e fico me perguntando: o que te leva a mergulhar nesse acervo mais uma vez? Poderia responder que é essa sua paixão, cujo carinho e admiração por MV não se arrefecem. Tanto que, contigo, me dou conta de que quando a gente se apaixona pela obra de um artista, tudo o mais não passa de um simples pretexto para continuar engatando com ela uma conversa infinita – como nos termos de Maurice Blanchot. Poderia responder, também, que é pela força da obra do MV. Afinal de contas, qualquer pessoa que se dedique à investigação de sua obra dificilmente poderá negligenciar o fato de que quanto mais nos aproximamos dela, mais encontraremos razões para ali regressar.

Mas, talvez, a melhor forma de responder a essa pergunta seja lembrando de uma fala pública **[4]** de Fabiana Dultra Britto (professora da UFBA, e uma importante pesquisadora brasileira do campo da dança) a respeito do exercício da condição política dos nossos trabalhos. É bem verdade que a fala da Fabiana busca refletir esse exercício no campo dos trabalhos em dança. Entretanto, se tomada em uma perspectiva mais ampla (como farei a seguir), sua reflexão se estende facilmente para muitas outras áreas de pesquisa e atuação. Toda trajetória de trabalho começa pela esfera íntima, isto é, por uma certa disposição pessoal em fazer alguma coisa com a nossa própria vida que saia da nossa própria esfera íntima e pessoal. E sair para onde?, ela se pergunta. Para alguma coisa que compartilhamos com alguém. No trabalho de pesquisa, por exemplo, não pesquisamos apenas para nós mesmos, mas sobretudo para as outras pessoas.

Nesse sentido, todo trabalho começa com um foco de atuação que parte de uma esfera íntima e pessoal para compartilhar nosso próprio ponto de vista a respeito de alguma coisa com outras pessoas, em outras instâncias. Essas outras instâncias, lembra Fabiana, constituem a esfera coletiva, a esfera da sociedade, esfera do ambiente em que vivemos, atuamos e nos relacionamos cotidianamente. Ocorre que,

---

[4] Fala de Fabiana Dultra Britto, proferida em 24 de novembro de 2011, quando de sua participação no evento "Conversa pública com Fabiana Dultra Britto", no âmbito do Projeto Dança na Pedreira – promovido pelo Coletivo 012. São Paulo. Disponível em https://youtu.be/knFsjxCeW04?si=UstMa48vo_Fsfvef

poucas vezes, o que fazemos acaba alcançando uma terceira esfera, para ela a mais importante, que é a esfera pública, junto a qual podemos exercer a condição política das nossas ações no mundo.

Ocorre que a esfera pública dessa atuação, sublinha Fabiana, não se vê muito facilmente em quase nenhum trabalho, seja de dança seja de outras áreas. Mas por quê? Segundo ela, porque a maioria dos investigadores e pesquisadores, independentemente da área de atuação, se dá por satisfeito muito rapidamente com sua própria articulação pessoal a respeito de alguma coisa. E de fato, se observarmos bem, não são raros os que buscam estabelecer essa articulação a fim de produzir seu próprio espaço profissional, dando-se, em seguida, por satisfeito. E não que essa busca em si seja um problema, afinal ela é um dos efeitos inerentes a tudo que fazemos. O problema é quando ela deixa de ser um efeito e passa a ser um objetivo em si. Porque quando essa busca se torna um objetivo em si, perdemos de vista a possibilidade de exercitarmos a condição política dos nossos trabalhos. Em outras palavras, o problema reside, em darmo-nos rapidamente por satisfeitos quando a alcançamos, impedindo que o que fazemos potencialmente chegue, tensione e tome parte dessa esfera pública.

Faço ressoar essa reflexão porque ela ajuda a responder, com o devido cuidado, a pergunta que me fiz acima. Junto a Fabiana, arrisco-me a dizer que o que te leva a mergulhar nesse acervo mais uma vez é, justamente, a possibilidade de continuidade de um processo de trabalho que visa alcançar essa esfera pública de atuação. Sim, porque o que está em jogo na realização deste projeto não é a emergência de uma articulação pessoal sua a respeito da obra do MV que afiance a construção de sua carreira e/ou que referende seu reconhecimento profissional; mas, sim, a possibilidade concreta de continuar exercitando a condição política do seu trabalho junto a esse acervo. E por que continuidade? Porque se trata de um exercício em curso, iniciado lá atrás, em 2015, quando do contexto de intermediação da doação do acervo do MV por parte da família do artista à Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mas continuidade em direção a que? De mãos dadas com Fabiana, ouso dizer que em direção à instauração de condições de possibilidades de relacionamento e interlocução com esse acervo, que sejam muito mais acessíveis ao público em geral e, em virtude disso, muito mais orgânicas, espontâneas, plurais, variadas e complexas em relação às que poderiam ser estabelecidas em âmbito institucional, junto

a Seção de Acervo e Coleções da GAEU.

Ao fazer isso, você dá uma rasteira na objetividade cientificista que rapidamente tomaria esse acervo como objeto. Porque não se trata, nem nunca se tratou, de tomá-lo como objeto. Trata-se, sim, de torná-lo público, de maneira que muito mais pessoas - que não apenas investigadores e pesquisadores - sintam-se convidadas a mergulhar nesse acervo. E por meio desse mergulho, não só ascender à imensidão do poder inquietante e provocador da obra do MV. Mas, também, por meio desse mergulho, enredar-se e engajar-se nele de modo tal que muito mais pessoas se sintam compelidas a tomar parte num processo contínuo de elaboração de fortunas críticas junto à obra do MV. Se isso que estou confabulando faz algum sentido, talvez resida aí a potência silenciosa dessa primeira escolha sua que convoca minha atenção e que procurei, aqui, fazer render e ressoar de alguma forma.

Já a segunda escolha que gostaria de comentar tem a ver com o modo como você agencia o conhecimento desse acervo audiovisual do MV. Como disse no início desse texto, e acho importante relembrar, é mesmo uma tarefa difícil para qualquer pesquisador, no curso de suas investigações, não ceder à postura tradicional de inspiração positivista, cujo compromisso reside na busca pela verdade dos fatos e na fidelidade cronológica dos acontecimentos. É preciso uma tomada de posição e disposição ética para desviar, desafiar e romper com o tom memorialista de causa e efeito, daquele que busca explicar o conjunto da obra de determinado artista a partir de uma lógica linear, coerente, verdadeira e plena de significação. Vemos isso acontecer, com mais frequência, nos casos em que o foco do trabalho de investigação é a obra de artistas que não estão mais neste plano. Mas não só, também podemos notar isso permeando trabalhos cujo foco de investigação é a obra de artistas que estão aí em plena atividade.

Retomando a reflexão da Fabiana, fico pensando que a pressa com que a maioria dos investigadores e pesquisadores busca estabelecer a sua própria articulação pessoal a respeito de uma obra, a fim de alavancar a construção da sua carreira e do seu próprio espaço de reconhecimento profissional, por exemplo, os impede muitas das vezes de se questionar sobre o modo como essa articulação se deu, perpetuando esse modo sem sequer perceber o quanto pode ser intolerável, como alerta Leila Domingues **[5]**. O que acaba por resultar

---

[5] DOMINGUES, Leila. O desafio ético da escrita. In: Psicologia & Sociedade, Recife, v. 16, n. 1, p. 146-150, 2004. Disponível em: https://www.scielo.br/j/psoc/a/5tm5gqj5r9b6L5JRxyPWw5D/?format=pdf

em estratégias discursivas de mediação da obra que, no afã de encontrar seu sentido lógico (sua razoabilidade retrospectiva e prospectiva), em vias de regra, acaba gerando muito mais o engessamento do seu devir do que produzindo ficções a mais no encantamento com ela. Como se fosse realmente possível explicar o sentido misterioso que a obra teria ou oferece. A esse respeito, lembro, por exemplo, do modo contundente como Jota Mombaça se posiciona sobre essa questão, em sua carta cifrada à Castiel Vitorino Brasileiro:

> *Há algo no que estamos fazendo que não pode ainda ser apreendido nem por nós mesmas nem pelas gentes e coisas que nos cercam. Por isso não há linguagem para descrever a força que me arrasta até o seu trabalho, mas também não há nada por desvendar. Nós ouvimos os sussurros e nos dedicamos a montar e desmontar o quebra-cabeça. Um manjericão roxo na sua garganta, uma raiz costurada com tinta vermelha. Eu não me interesso pelo significado dessas imagens, mas pelas profecias que há nelas. Em outras palavras: não é o significado, mas o sussurro que me motiva. O que eu consigo ler não é o foco, pois a nossa conversa está no ilegível.* ***[6]***

Ou, ainda, como se fosse realmente possível traduzir a obra para o público em geral, a fim de oferecer, uma interpretação dita "especializada" acerca das suas possibilidades de fruição – o que, convenhamos, mais parece subestimar a inteligibilidade da obra e da experiência estética pelo chamado "cidadão comum", do que atuar em favor de sua participação na experiência do debate público e na constituição de diálogos coletivos transversais junto a ela. Essa ineficaz necessidade de explicações que, como bem lembra Manuel de Barros **[7]**, só afasta as falas da imaginação. Ou, como alerta Jota Mombaça, abafa suas profecias.

Me interessa muito mais pensar que a obra está além e aquém de qualquer explicação. Ela, assim como os habitantes do limbo de Giorgio Agamben **[8]**, é plena de uma alegria para sempre não destinável. Enquanto tal, parafraseando Rosane Preciosa **[9]**, a obra simplesmente segue seus fluxos, sem ponto final visível de desembarque, prosseguindo, sem paradeiro, seu descontínuo destino, mas sempre deixando rastros de sensibilidade em quem se dispuser a acompanhá-la. Lembro-me, inclusive, de tomar nota de um comentário de Rosane

---

[6] MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
BARROS, Manuel. Memórias inventadas: as infâncias de Manuel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010.
[8] AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
[9] PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

Preciosa, e em que ela partilha a seguinte suspeita: “Não me parece que algum artista saiba com precisão de onde vem o seu trabalho. Não sabe, há apenas pistas”. E essa suspeita ganha contornos mais espessos quando penso no trecho que Jota Mombaça diz: “Nós ouvimos os sussurros e nos dedicamos a montar e desmontar o quebra-cabeça”. De maneira que, retornando minhas notas do comentário de Rosane Preciosa, “algum acaso, um encontro, força o artista a tornar uma sensação de algum modo tangível, e o resultado disso é que, ao dar passagem às forças sensitivas que o captura, as faz proliferar, arremessa-as para, quem sabe, alguém talvez recepcionar essas novas formas de vida que suas obras engendram, amplificando sua rede de sentidos num fim sempre adiado”.

O que implica dizer que não se trata de desvendar, traduzir e explicar um mistério que está lá na obra, mas sim de fazer vibrar ainda mais suas profecias (como nos termos de Jota Mombaça), sustentando a potência que essa obra tem de se desdobrar em leituras fecundas e transformadoras, sem proprietários individuais e/ou verdades absolutas.

Enquanto tal, a lógica da explicação cede espaço à lógica da conversação. E é justamente isso que diferencia o seu gesto de muitos dos seus pares. Não lhe interessa, Erly, fixar uma narrativa que sufoque a trajetória artística em devir do MV, desinvestindo, assim, a obra desse artista de qualquer vínculo que busque afirmar uma poética encerrada. Pelo contrário. Ao atender ao chamamento deste acervo para conversar com os signos que colocam em pé a obra do MV, você vai cuidadosa e amorosamente doando sentidos provisórios, enlaçados por elos de sutis afinidades, justamente para não apertar demais o laço das significações. É que para você esses signos não são meras informações a seu dispor. São, cada um deles, acontecimentos singulares, que você procura honrá-los, traçando, você também, um caminho singular junto à inesgotável abertura para os possíveis, ainda não dados, dessa obra; na aspiração de ser justo com o que, na poética desse artista, insiste e resiste em ser significado.

Ao traçar esse seu caminho singular, você não só engaja a imaginação de quem, porventura, venha a se confrontar com esse acervo. Você estabelece, também, as condições para que nós mesmas/os possamos instaurar nossos próprios modos de relacionamento com esse acervo e de conhecimento com a obra do MV. Ouso dizer, de mãos dadas com Guimarães Rosa **[10]**, que o que você nos propõe com a sua tomada de

---

[10] LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1983. p. 62-97.

posição ética é um *sentir-pensar* essa obra, desprendido das amarras de uma fidelidade objetivista. Porque não adianta ir para o encontro de uma obra com um guia de leitura prévio. Afinal de contas, cada obra vai oferecer, na experiência de *sentir-pensá-la*, as chaves da sua própria inteligibilidade. É como se, no fundo, você nos lembrasse: é preciso ler a obra do MV nos próprios termos dela, e não segundo meus termos. E ao nos lembrar disso, você nos convida a ir de peito aberto para o encontro com essa obra, abrindo-nos para encontros inesperados e imprevistos, que vão dando uma vontade danada de seguir conversando com ela, de seguir *sentir-pensando* junto a ela, mantendo vivo aquele calor que ela segue transmitindo.

Convite esse que, para mim, é índice da potência silenciosa desta segunda escolha sua: a recusa em estancar, com significados tampões, o que se apresenta como manancial, algo em curso, prenhes de forças pulsantes de vida. Você não nos deixa esquecer de que MV é um artista cuja vida move a obra que movimenta a vida. E como não nos deixa esquecer? Lembrando-nos, à sua maneira, de que o primeiro passo na tentativa de tornar uma vida narrável parece ser aceitar que não existe um todo super-encaixado e coerente. Afinal de contas, como certa vez sublinhou Rubiane Maia **[11]** (outra grande parceira do MV), "é necessário demarcar que a própria coerência é um conceito criado por nós para explicar-justificar que aquilo que fazemos possui algum sentido. (...) Certamente a vida, de um ponto de vista naturalizado, possui uma cronologia. Mas 'uma vida' indefinida não seria uma força bem mais vasta, que potencialmente pode ir além dessa ideia do quando-onde-e-por quê?".

Você, assim, nos oferece uma espécie de buquê de amarração frouxa. Frouxa não porque falta perspicácia e vigor à leitura que faz, mas por se recusar a tamponar sentidos por vir. Abre mão de narrativas que transpiram uma autoridade do dizer, para evocar a performance de sua leitura, no que ela traz de instante-já, buscando sintonizar um *sentir-pensar* agenciados por *ideias-palavras*, e que não são quaisquer, menos ainda categóricas. São apenas comprometidas com aquilo que, na obra do MV, te fere e/ou te arrebata, enredando-nos em uma conversa generosa e que também nos convida a falar, a experimentar e a dizer o que nos punge no encontro com esse acervo.

Caminhando para o encerramento, não posso deixar de dizer: MV tem muita sorte de ter encontrado você no caminho dele, e você tem muita

---

[11] MAIA, Rubiane. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 16 de nov. 2018.

sorte de cruzar o caminho dele. Há aí uma reciprocidade, uma cumplicidade e uma amorosidade raras, daquelas que impulsionam tanto a obra do MV quanto os projetos sensíveis e contundentes que vêm instaurando junto ao conjunto da obra do Marcus Vinícius, nos últimos anos. Imagino quantas coisas incríveis poderiam ter feito juntos, não fosse a partida dele.

Lembro-me, então, de outra fala da Fabiana Dultra Britto, em que ela traz uma linda reflexão do sentido de parceiros. Parceiros, para ela, são aqueles que reconhecem em nós a possibilidade de dar para eles a expansão das possibilidades de existência deles, e vice-versa. Ou seja, parceiros são aqueles em quem reconhecemos e com quem encontramos as possibilidades de expansão das nossas existências. Em outras palavras, parceria é alimento para expansão das nossas próprias possibilidades de existências. Nós precisamos que elas existam, justamente porque vislumbramos nelas e encontramos junto a elas a possibilidade de ver a nossa própria possibilidade de existência se expandir. E quando a gente encontra isso, porque é raro, é uma linda coincidência! A parceria bem-feita, conclui Fabiana, é aquela que faz emergir uma linda coincidência. E isso é realmente muito bonito de se pensar.

Então - lá no fundo - esse texto não passa de um pretexto para agradecer e celebrar não apenas a iniciativa de realização do projeto *Imensidão Íntima: Acervo Audiovisual Marcus Vinícius*, mas sobretudo a potência de uma linda coincidência de parceria entre você e o MV, sem a qual esse projeto não teria a possibilidade de existir (pelo menos não com o vigor e a força que tem). E celebrar por quê? Porque no final das contas ganhamos todas/es/os, e que com interesse e disponibilidade poderemos sondar e reconhecer aqui, no encontro dessa linda coincidência de parceria, alguma coisa que nos permita ver a nossa própria possibilidade de existência se expandir também.

Lindomberto Ferreira Alves
Vitória/ES, junho de 2024.

COMO CITAR
ALVES, Lindomberto Ferreira. Carta à Erly Vieira Jr: silêncio talvez não seja falta de palavras, mas sons de que ainda não conseguimos ouvir. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 147-159.

AFETO, ANCESTRALIDADE E NÃO SABER O QUE VIRÁ

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

Resumo: Estar prestes a realizar mais uma pesquisa de campo, dialogando com a ancestralidade (Oliveira, 2007; 2012) e compreendendo os efeitos que esses estudos fazem com meu corpo, ajudou a produzir um texto de reflexão íntima e de inspiração autobiográfica, principalmente após o entendimento e a aceitação do afeto (Moriceau, 2020) como campo de interlocução para o desenvolvimento dos estudos do doutorado. O texto a seguir traz a experiência (Bondía, 2002) para contribuir nesse debate, encruzilhando questões com os pensamentos originários e sensíveis (Martins, 2021; Rufino, 2019; Sodré, 2016), de reflexão contracolonial e orgânicos (Santos, 2018), e apresentando possibilidades do quem vem a ser uma comunicação espiralar, em que a ancestralidade faz-se presente e como força motriz dessa relação.

Palavras-chave: Comunicação. Ancestralidade. Corpo. Afeto. Experiência.

O começo pela experiência

Verão de 2008, final de janeiro. Com 27 anos de idade eu teria a primeira experiência de incorporação na Umbanda. Era uma segunda-feira, estava de noite e resolvi acompanhar meu irmão e minha irmã até uma residência na Prainha, bairro de Vila Velha, no Espírito Santo – onde também fica o principal ponto turístico da cidade: o Convento da Penha, local sagrado para católicos e outros religiosos. Eu havia acabado de chegar à casa dos meus pais depois de um longo dia de trabalho. Meus irmãos estavam ali, mesmo não sendo mais sua residência, e me convidaram para conhecer o local. Eu, que sempre dizia não, aceitei dessa vez. Eles frequentavam essa casa há alguns meses, e sempre contavam o quanto fazia bem a eles, sem entrar muito em detalhes. Mesmo não sabendo como tudo acontecia, resolvi conhecer. Fiquei ao lado do gongá **[1]** e, coincidentemente, próximo à porta de saída. Após ser devidamente apresentado como irmão, fomos todos convidados a rodear o gongá, estando lado a lado, de mãos dadas, formando um círculo. Era o começo da gira **[2]**.

Até que acontece: uma mulher que estava ao meu lado começou a tremer, soltou a minha mão e caminhou para o centro da roda, deixando-me ao lado dessa grande mesa cheia de objetos. Fazem leituras de trechos religiosos – não me lembro quais – e em seguida iniciam as

---

[1] Também chamado de congá, é o espaço onde ficam os elementos de firmeza e de segurança da Casa de Umbanda. Geralmente é montada uma mesa, que pode ou não estar centralizada com o terreiro, assim como pode ou não estar visível para todos que estejam no local. Os elementos dispostos nesta mesa vão desde imagens de orixás e entidades guias da casa, até água, vela, flores, pedras e outros objetos usados como segurança ou material de trabalho para a gira. É visto como elemento central e de força energética essencial.
[2] Gira é o nome dado às reuniões realizadas nos territórios da Umbanda, onde ocorre o encontro e, consequentemente, o diálogo entre o corpo do umbandista e o corpo do ancestral (entidades, espíritos).

músicas, chamadas de pontos cantados [3], havendo um movimento contínuo de pessoas que saem da roda e se posicionam ao centro dela. Neste momento, comecei a sentir como se meu corpo estivesse rodeado por um ar mais frio, mas eu não sentia frio. Essa percepção se aproxima mais de um calafrio – bem sutil, daqueles que arrepiam o corpo –, e com a certeza de que essa sensação era promovida por algo externo a mim. Há quem chame esse frio – que não é frio – de energia ou vibração.

A gira foi seguindo seu rumo e, mesmo sem estarmos mais de mãos dadas, eu ainda sentia esse calafrio, mais como uma presença externa. Aos poucos, as pessoas que se localizam no centro dessa roda, e que eu entendia estarem incorporadas, começam a cumprimentar as demais que estavam presentes naquele espaço. Lembro de fechar os olhos e buscar compreender o que acontecia com meu corpo: eu estava com os pelos dos braços arrepiados e uma leve pressão sobre a nuca, o que me fazia acreditar haver algo próximo a mim, mas que eu não conseguia entender o que seria esse algo. Um espírito? Uma energia?

Abri os olhos em algum momento, sem mais saber o que acontecia ao meu redor, e havia alguém à minha frente. Chamo de alguém porque entendo não ser mais aquela mulher que estava ao meu lado: era o corpo dela, mas não era ela. E saber que não era ela foi suficiente para começar a desconfiar o que acontecia com a minha nuca e os meus braços. Abaixei a cabeça, voltei a fechar os olhos e permiti que quem estivesse ali fizesse o que tinha que fazer. Então, aconteceu: meu corpo foi ficando cada vez mais encurvado, com minha coluna descendo em direção ao chão e minhas pernas esticadas, imóveis. Precisei dobrá-las para equilibrar o corpo, e hoje confesso que nem sei se realmente fui eu quem as dobrou. A pressão sobre a nuca desceu e cobriu toda a coluna: era isso que mantinha meu corpo encurvado. As pernas tremiam, numa tentativa de equilibrar aquela força, o meu corpo e tudo mais que poderia estar ali.

Em meio a tudo isso lembro de minha mente estar confusa, ou ao menos é essa a palavra que consigo encontrar agora para descrever o que acontecia. Os meus pensamentos, que tentavam reerguer o corpo e controlar as pernas, ainda tinham que lidar com outros pensamentos que tentavam conversar comigo. Essa confusão desconfortável me deixava ainda mais inseguro, com um medo de perder o controle total, já que a sensação era de que o comando do meu corpo já tinha ido embora. Essa duplicidade, estranhamente reconhecível, causava ainda mais espanto e,

---

[3] O ponto cantado são as canções entoadas durante a gira e que fazem associações com o que acontece durante sua realização e, também, com as entidades.

ao mesmo tempo, contemplação. Até que os movimentos se estabilizaram, a energia arrepiante se assentou e o corpo se manteve parado, naquela posição desconfortável, com as duas pernas dobradas – uma mais que a outra – e com a coluna tombando para a esquerda e em direção ao chão.

Eu me esforcei mentalmente para me erguer, mas o corpo não respondia. Eu tentei mover as pernas e levantar a coluna, mas nada se mexia. Até que o desespero venceu e o desejo era de que tudo aquilo acabasse. Passei a pedir ajuda, mas a voz não saia. Era um pedido em silêncio, mas eu gritava. Meu interior berrava. Minha mente esgoelava. Aquilo tudo precisava acabar. Outra pessoa, então, se aproximou e conseguiu me ajudar. Algumas palavras ditas ao pé do ouvido e tudo foi resolvido. Não me lembro quem era nem o que disse, mas hoje compreendo que aquelas palavras nem eram para mim.

Essa foi minha primeira experiência de incorporação. Chamo de experiência porque compreendi, depois de alguns anos, que houve interesse de minha parte em querer passar por todo esse processo, por mais assustador que ele possa parecer. Eu aceitei ir ao local, escolhi ir junto com meus irmãos ao terreiro que eles frequentavam, e eu não só encontrei tempo para ir como também fui ao lugar sem saber muito sobre o que iria acontecer ali e sem ter noção do que eu poderia esperar. Estava disposto a conhecer, e mesmo que não quisesse incorporar, em nenhum momento falei a alguém sobre isso. O que me faz questionar se realmente eu não queria ou apenas não acreditava que poderia acontecer. Com tempo disponível, sem me preocupar com informações sobre a casa ou o que acontecia ali, e sem qualquer opinião sobre o que eu queria ou não com essa visita, a experiência se deu.

Bondía (2002) defende que não há experiência, ou cada vez há menos experiências, por conta do excesso de informação e de opinião, somados à falta de tempo, em especial pelo excesso de velocidade em que tudo acontece. “Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece” (Bondía, 2002, p. 23). E nesse ritmo acelerado, em que tudo acontece no agora e ao mesmo tempo, sem respiros e sem descansos, fica ainda mais difícil ter experiências. Fica praticamente impossível ter tempo para sentir, experimentar e, aí sim, experienciar. Até porque a “experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm” (Bondía, 2002, p. 24). E esse gesto de interrupção requer muita coisa!

> *(...) requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Bondía, 2002, p. 24).*

Eu, particularmente, precisei de um longo tempo para conseguir voltar a um terreiro. Neste que citei acima, frequentei por três a quatro meses, com as visitas interrompidas após retornar os estudos: os horários eram conflitantes. Nessas rápidas visitas, não mudou muito o que acontecia com o meu corpo estando ali. O desconforto do ambiente já tinha ido embora, mas ceder o controle total do corpo ainda era algo que não parecia possível. Pelo menos não para mim, pelo menos não naquele momento.

Foram necessários sete anos, desde que saí daquele terreiro, para voltar a entrar em outra Casa de Umbanda, à qual frequento desde fevereiro de 2015. Um espaço bem maior, com o chão de areia e com mais horas de duração da gira. Na primeira ida, nada acontece – em relação à incorporação. Na segunda visita: acordo e estou deitado, com as costas na areia. Há o convite para vestir o branco (ser umbandista e fazer parte da Casa) e eu aceito. Mais uma vez destinei meu tempo, interesse e vontade em querer. Até hoje não sei dizer por qual motivo saiu "sim" de minha boca, mas saiu. E segue saindo, desde a terceira ida ao terreiro, já como umbandista e quando tudo aconteceu.

Nesta casa há uma gira especialmente destinada para quem faz parte do terreiro, sendo feita apenas por e com aqueles que são convidados a vestir o branco – tem quem os chame de médiuns, e o coletivo de "corpo mediúnico", mas prefiro evitar esses termos que mais colonizam do que fabulam – e que são apelidados de "cavalos" ou "cavalinhos" pelos caboclos e pretos-velhos, as entidades **[4]**. Ser cavalo na Umbanda não é fácil. Porque essa sensação de ser selado e montado faz o corpo tremer, balançar, sacudir, ajoelhar, cair... O apelido cai bem! Essa terceira ida ao terreiro, e primeira para começar a aprender a incorporar – por isso chamam essa gira específica de "gira de desenvolvimento" –

---

[4] A palavra entidade, em sua compreensão religiosa, já faz parte dos significados de alguns dicionários, podendo ser "aquilo que constitui a essência de um ser ou de uma coisa" e, também, "tudo aquilo que existe ou supomos existir", além de um "indivíduo de grande importância". Enfim, entidades são muito mais que espíritos. ENTIDADE. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>.

torna-se um desafio. Porque há o meu interesse de estar ali, mas também há na memória tudo aquilo que passei sete anos antes.

Em círculo, com todos de mãos dadas, os cavalos seguem ouvindo os pontos que são cantados pelas entidades já presentes no terreiro. A intenção é de que, a partir dessas canções, outras entidades se aproximem e comecem a incorporar nesses corpos que se encontram ali, querendo a experiência. Percebo minha mão direita livre, e ao olhar para o lado um corpo ajoelhado, no chão. Outra pessoa vem e me dá a mão, e logo depois salta em direção ao centro da roda. Isso é o máximo que me lembro desses momentos, enquanto buscava por uma concentração em meio a tudo que ocorria no ambiente. Alguns caboclos chegavam até mim, se aproximavam, tocavam nas costas, na testa, no ombro, nos pulsos, na barriga. Eu tremia, o corpo cambaleava, mas a cabeça expulsava e nada acontecia. Definitivamente o medo dominava o desejo. Não queria perder o controle, não mesmo! Só que uma dessas entidades chegou ao pé do ouvido – e, desta vez, era para mim – e perguntou: "Você quer estar aqui?".

Eu peço licença da roda. Vou ao banheiro, lavo o rosto, bebo água. Volto ao ambiente e olho para as pessoas, olho para toda a cena, vejo o que está ao meu redor e repito a pergunta: "Quero estar aqui?". Respiro. Puxo bem fundo o ar, enchendo os pulmões e, em seguida, esvaziando-os lentamente. Não há cobrança, não há ninguém forçando nada. Não há exigência. O que há, ou o que falta, é intenção, desejo, vontade. Assumo o risco, volto para a roda e decido passar uma mensagem – por pensamento – a quem quer que fosse. Não lembro exatamente o que pensei, mas lembro que dei permissão para a incorporação: confirmei ter interesse em saber o que poderia acontecer e em sentir o que estaria por vir. Mas alertei que não saberia fazer aquilo sozinho e que não seria fácil para mim, porque a única coisa que eu tinha medo era de perder a consciência. Alguém riu. Não sei quem foi. Depois alguém consentiu, concordou com o que foi dito, e eu aceitei. Respondi em mente: "eu quero estar aqui".

Meu corpo foi para o meio da roda. Um caboclo, que depois fui saber ser o "chefe" do terreiro, passou a ajudar minha incorporação. E simplesmente aconteceu, tudo aconteceu. Virei um botão de liga e desliga. O "liga" era o estar incorporado e o "desliga" era respirar fundo e abrir os olhos, até ser ligado de novo. Não sei quantas incorporações vieram, não sei quantas entidades se apresentaram, mas lembro de estar exausto ao final de tudo. Sai da roda, sentei-me numa cadeira e ali fiquei até a gira acabar. Entendi que para ter essa experiência seria importante

ter comprometimento. Era ali e a partir do que acontecesse ali que eu aprenderia o que seria necessário ser feito com o passar do tempo. Sem pressa e em outro ritmo, sentindo, absorvendo, trocando, conversando, servindo, vivendo.

Com o passar dos meses essa nova relação construída com a Umbanda acende em mim o interesse em compreender o que acontece com o corpo do umbandista ao se encontrar com as entidades que incorporam e performam nesses territórios. Será que o que acontecia comigo era o que também acontecia com os demais? Essa e outras questões impulsionaram meu corpo em retorno aos estudos que me conduziram para o mestrado **[5]**, realizado durante os anos de 2020 a 2022. Inicialmente, essa motivação era pelo que vem a ser um corpo umbandista e sobre como acontece essa aproximação das entidades com esse corpo.

A partir das minhas experiências, daquilo que me afetava e do que promovia as sensações até então não experimentadas, a compreensão era de que era necessário estar disposto a vivenciar essa relação com as entidades. Entendia, assim, que somente depois de aceitar ser um corpo umbandista eu conseguiria abrir esse corpo para o cruzo **[6]**. E somente depois de permitir que esse corpo fosse espaço a ser ocupado pelas entidades – ou melhor, que as entidades passassem a territorializar o meu corpo umbandista, ocupando esse espaço, construindo novas corporeidades e comunicando sua existência como entidades de Umbanda – que essa manifestação religiosa também passou a ter novos significados pessoais. Foi no sentir que se iniciou a pesquisa, e quando ainda nem tinha pesquisa.

Só que esse "sentir" eu já conhecia anos antes da Umbanda. Lembro, quando criança, com 7 ou 8 anos de idade, de pedir aos meus pais para não me tirarem da capoeira porque eu adorava ouvir os tambores (atabaques). E, de fato, era o que mais gostava! Anos depois, lembro de assistir pela televisão aos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e do quanto a bateria me chamava atenção, em especial com as rainhas e passistas. Lembro-me, ainda criança, de ir a um terreiro com um vizinho – o pai dele era o responsável pelo espaço – e de me sentar ao lado das entidades para conversar. Assim como também lembro de

---

[5] Dissertação defendida em agosto de 2022 e disponível no site do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes): <https://comunicacaosocial.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/POSCOM/detalhes-da-tese?id=16567>.

[6] O cruzo é o momento do encontro do ancestral com o corpo, a incorporação. Um cruzo de sensações, pensamentos, intenções e aprendizados, com o corpo sendo o espaço desse diálogo. Reflexão desenvolvida a partir do conceito apresentado por Luiz Rufino, na obra Pedagogia das Encruzilhadas (2019).

sentir os cheiros dos incensos que ocupavam os corredores do prédio em que morava, nas segundas e sextas-feiras – ao menos quatro famílias que residiam lá eram umbandistas.

Ainda me recordo da primeira vez que fui às festas de fim de ano das Bandas de Congo, na Barra do Jucu, em Vila Velha. Das fitas presas ao mastro de São Benedito, das saias de chita que cortavam o ar durante os rodopios das rainhas, dos estandartes lançados em direção ao céu, das casacas (instrumentos de madeira) e suas carrancas, assim como dos tambores com o couro todo esticado, num som que percorria toda a praia e que remete a tantas outras manifestações culturais afro-diaspóricas que passaram a fazer parte dos gostos pessoais em vida adulta. Tudo em mim já era Umbanda sem, ao menos, imaginar o percurso que eu iria traçar. O interesse já estava ali, a vontade de ter o corpo experimentando os sons, os ambientes, os ritmos, as danças, os cheiros, as comidas, as músicas, os movimentos...

Para o mestrado, buscou-se estudar o corpo umbandista olhando-o como um espaço que pode ser territorializado a cada entidade que se manifesta, e sendo local de performance para que a entidade possa se comunicar. Ao ouvir as experiências de oito umbandistas – que aceitaram participar da pesquisa e, assim, conversar sobre suas relações com a Umbanda e as entidades – foi possível identificar como eles percebem e identificam a presença das entidades antes, durante e depois da experiência de incorporação. Com suas histórias, compartilhou-se o que fica armazenado ou registrado em seus corpos; e entendeu-se que a comunicação entre umbandista e entidade ocorre de forma dialógica, sensorial e sensível; podendo haver consciência, controle e interferência de como e com quem se comunicar. Ou seja, não há incorporação na Umbanda sem um corpo: é por ele que a entidade se manifesta e, assim, se comunica dentro de "(...) uma cultura em que o transe, também denominado 'incorporação' e presente em certas práticas rituais religiosas, transforma o corpo num meio para a manifestação divina" (Amaral; Dravet, 2019, p.138).

O meio pelos afetos

Mas e se essa comunicação acontece para além de uma experiência espiritual? Afinal, esse corpo que está na Umbanda, assim como no Candomblé, também pode estar na Capoeira, no Congo, no Reinado, no Jongo, no Samba... As conversas realizadas durante a pesquisa de mestrado ainda apontaram que há uma relação que vai para além da

experiência do corpo com a performance da entidade; ou seja, que ultrapassa a incorporação. E nesses casos, seja em sonhos, seja em intuição – por exemplo –, o sensível extrapola a experiência sensorial física e o diálogo pelo e com o corpo para uma conversa espiralada com a ancestralidade. "Não se trata, pois, do sentimento que acompanha o sujeito, mas de uma potência do sensível, inseparável do pensamento e da ação no interior de um comum que, para além da dicotomia sujeito/objeto, preside à originariedade da compreensão" (Sodré, 2016, p. 68).

É esse sensível que me interessa. Esse que se apresenta e que se comunica com o corpo a partir desses contatos com a ancestralidade, em meio a afetos e afetações. E para tal, um novo passo é dado em direção aos – e com interesse pelos – territórios onde essa comunicação com a ancestralidade acontece, e que vai além das manifestações religiosas afropindorâmicas **[7]** (com ou sem incorporação) para também alcançar manifestações culturais múltiplas e diversas dessa natureza. Esse é um de alguns passos a serem dados durante a pesquisa do Doutorado. Atualmente, chamo esses territórios de espaços de ancestralidade **[8]** – mas esse é assunto para outro texto. Para o agora, cabe assumir outro passo: o do afeto. E olhar para as afetações como sendo esse sensível que se comunica com o corpo, a partir do corpo e pelo corpo.

Só que trazer o afeto para a pesquisa é reconhecer todos os desafios que vêm consigo. Ao assumir a possibilidade de realizar uma pesquisa afetiva em comunicação, ativam-se alguns movimentos necessários, como experimentar o desconhecido, estar aberto ao inesperado, se desarmar de conceitos e se preparar para o inusitado, para que assim a experiência também faça parte desse exercício, na busca de sentir sem sentidos, com um corpo aberto ao inesperado e com o desejo de aprender com o fazer-pesquisa. Para Moriceau (2020, p. 23), "os afetos são comunicação: alguma coisa se comunica pelos afetos, alguma coisa está comunicada nos afetos". O que chamei de sensível, até então, pode ser exatamente afeto. E esse espaço onde ele é comunicado é exatamente o corpo, já que o corpo é esse local onde acontece a experiência, por onde ela passa e, assim, pode ser sentida. O corpo afetado e que afeta.

---

[7] Afro em referência à diáspora africana e pindorâmica de Pindorama, nome indígena ao território geográfico chamado de Brasil, dado antes da invasão colonizadora, e que dialoga com os saberes dos povos originários. É ouvir o contracolonial de Nêgo Bispo (2018) e falar do que resiste, existe e sobrevive.
[8] Termo em desenvolvimento, e que busca identificar os ambientes onde acontecem as manifestações artístico-culturais e/ou espirituais afro-diaspóricas.

> *O afeto é algo que é mais estranho, ou estrangeiro, que não sei o que significa imediatamente. É algo que é de fora, não é de dentro de mim, ele vai me obrigar a pensar, a mudar. Muitas vezes o afeto está misturado, atua desfamiliarizando o já conhecido, fazendo com que ele se abra ao devir. O afeto é muitas vezes singular, mas ao mesmo tempo singular e plural (retomando a expressão de Nancy). É singular porque ele acontece numa situação específica, cuja singularidade não queremos apagar. Não é uma situação geral, é um afeto específico numa situação específica sobre o qual vamos tentar pensar. Ao mesmo tempo, o afeto não tem uma dimensão apenas, um sentido certo, ele toma forma, todas às vezes, numa dinâmica plural. Nós não sabemos qual é a significação, pois o afeto escapa à captura por uma palavra, não se pode dizer "os afetos são isso", senão vamos perder o poder de mudar, a potência de transformar. Se tem uma definição possível, uma definição muito velha, é aquela oferecida por Spinosa: "o poder de ser afetado e de afetar". O poder de ser afetado é uma sensibilidade e o poder de afetar é uma responsabilidade. E a questão da performatividade vai estar nas interfaces que se estabelecem entre a sensibilidade e a responsabilidade. Assim, nós não sabemos o que é o afeto, mas ele vai se manifestar por intensidades, velocidades, desejos, abatimentos, de muitas variadas maneiras. (Moriceau, 2020, p. 25).*

O que percebo, pelas minhas experiências, pela pesquisa no mestrado e pelos caminhos percorridos até o momento, é que essa relação com a ancestralidade se daria com a "dimensão da corporeidade nas experiências de contato direto, em que se 'vive', mais do que se interpreta semanticamente, o sentido" (Sodré, 2016, p. 13). É viver o sentido, o que sente, o que afeta. É como se essa partilha sensível e sensorial fosse, exatamente, o que permite a comunicação com a ancestralidade. Sendo que essa tal comunicação ocorre a partir de e com quem se dispõe a permitir que o corpo seja afetado e, assim, seja território de experiências, estando aberto para o que vier. Ou seja, é também entender esse corpo como um local de encontro, de chegadas e partidas, assim como de muitos caminhos, e que eu costumo chamar de encruzilhada **[9]**: um corpo-encruzilhada **[10]**.

---

[9] Aqui, encruzilhada como local de conexão que estabelece outras formas de concepção, "coabitado pela diversidade e pluriversalidade dos entrecruzamentos que o constitui, suscitando uma nova experiência de lugar que está sempre em instabilidade" (Ramos, 2019, p12). Mas essa instabilidade não condiz a um ponto de fragilidade, mesmo que nela haja vulnerabilidades entrelaçadas ao corpo. O instável, aqui, favorece a encruzilhada para ser um espaço de constante movimento, ponto de transformação; um entrelugar que dificulta sua definição, assim como o seu fechamento, o seu fim. E exatamente por ser esse entrelugar, "provoca, então, a constituição de estratégias de subjetivação e de experiências intersubjetivas (singulares ou coletivas), que são multidimensionadas e multiversalizadas nas relações de atravessamentos que constituem as encruzilhadas" (Ramos, 2019, p12). Reconhecer o instável, e o que há de vulnerável associado ao corpo, contribui em descobrir esse corpo como território e, também, como local de encruzilhadas, além de espaço da ancestralidade.
[10] O corpo comunica o que está nele e, também, o que não está. Em outras palavras, o corpo é um ponto central, intermediador, formado por informações que chegam e que

O inesperado foi perceber, nesses percursos mais recentes, e a partir de Bondía, que para haver experiência é preciso haver corpo com desejo e decisão em querer experimentar. Também é a partir da sua descrição de "sujeito da experiência" que consigo fortalecer o pensamento sobre o corpo como um espaço – território e encruzilhada – dos afetos, do sentir, do experimentar. Tudo acontece e/ou passa pelo, com e a partir do corpo!

> *Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é "o que nos passa", o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é "ce que nous arrive", o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como "aquilo que nos acontece, nos sucede", ou "happen to us", o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. (Bondía, 2002, p. 24).*

Como não enxergar a imagem de um corpo que é uma encruzilhada a partir dessa reflexão? Chamado de território, de espaço, de ponto de chegada – em qual for a língua que Bondía nos presenteia – o corpo é exatamente o centro da experiência, local que será palco de afetos e afetações, pronto para acontecimentos, movimentos, mudanças, transformações. E é a partir dessas interferências que surgem os "caminhos" do corpo-encruzilhada, os percursos proporcionados pelas afetações a partir da experiência. E independentemente de qual descrição de experiência se escolha entre tantas possibilidades, "seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura" (Bondía, 2002, p. 24). Enfim, é o querer que move. O desejo em se permitir aprender a partir do que se experimenta, sem se preocupar com o que vem antes nem com o que virá depois.

O afetar-se também faz parte do processo. Só que ao olhar para um

---

saem, sendo assim uma encruzilhada de encontros, tanto para chegadas quanto para partidas. Esse corpo-encruzilhada é um local onde tempo e espaço constroem novas relações, com o fim tornando-se meio ou começo de novos trajetos a serem percorridos. Para mais, ler a dissertação "Arreda Homem que aí vem Mulher: Corpo em encruzilhada de gêneros nas performances ancestrais das pombagiras", disponível em https://comunicacaosocial.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/POSCOM/detalhes-da-tese?id=16567.

afeto que inclua a ancestralidade como essa força condutora das relações é importante ressaltar o quanto que, nesses casos, não há um eu em centralidade, há sempre um nós. Ou seja, é importante, antes de tudo, identificar essa ancestralidade como mais que um conceito, enxergando-a como uma "categoria de pensamento", a qual contribui "para a produção de sentidos e para a experiência ética" (Oliveira, 2012, p. 30). A ancestralidade como outra forma possível de ver, estar e viver o mundo, onde o diálogo reconhece não só os vivos e as trocas sociais estabelecidas entre e por eles, mas também com os mortos, a natureza, o invisível e a cosmologia; um reconhecimento para que cada forma comunicativa e sensorial do mundo também seja considerada significativa e representativa para a construção de elos e laços, e com a troca de afetos. Uma experiência que dialoga com conhecimentos reterritorializados a partir das conexões ancestrais estabelecidas em diáspora, sendo ainda uma categoria de relação, "pois não há ancestralidade sem alteridade" (Oliveira, 2007, p. 257).

A partir disso, retorno à compreensão do porquê a ancestralidade não é eu e, sim, nós. É o coletivo que vem antes de tudo e que seguirá adiante depois desse "eu". Novamente: esse "eu", para a ancestralidade, é um local, um corpo que se torna centro, local de passagem ou ponto de chegada e, também, de partida. Um nó a mais para se alcançar o nós. Quer um exemplo? Que tal a explicação da própria Conceição Evaristo sobre o que é escrevivência?

> *É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas com a justa compreensão de que a letra não é só minha. (Evaristo, 2020, p. 35).*

Não há um quando se constrói a partir de todos, e é a ancestralidade quem nos ensina isso. Porque nesse exercício de relatar a vida de muitas a partir da escrevivência surgem os reflexos encontrados nos espelhos (abebés) de Oxum e de Yemanjá **[11]** que reforçam as afetações que envolvem a escrita de Conceição Evaristo e ainda afetam a quem mais quiser ter a experiência de mergulhar em suas histórias. Segundo ela mesma conta, "quando lançamos nossos olhares para os espelhos que

---

[11] Oxum e Iemanjá são Orixás, "divindades" de povos africanos homenageadas, respeitadas e reverenciadas em território brasileiro pós-diáspora. Junto a elas estão Exu, Oxalá, Ogum, Oxóssi, Iansã, Xangô e Nanã, sendo apenas alguns exemplos das dezenas de Orixás existentes.

Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas" (Evaristo, 2020, p. 38). Enquanto Oxum reflete a beleza e a potência de quem se enxerga ali, "encontramos o nosso rosto individual, a nossa subjetividade que as culturas colonizadoras tentaram mutilar, mas ainda conseguimos tocar o nosso próprio rosto" (p. 39), havendo identificação, aceitação, encontro, reconhecimento.

Esse reencontro com Oxum, como descreve Conceição Evaristo, é como um momento em que se recupera a individualidade. Só que uma individualidade que não se resume a um "eu" solitário. Porque no exato momento em que se reconhece em Oxum e, assim, se recupera quem se é, também é oferecido o outro abebé, o de Yemanjá, "para que possamos ver as outras imagens para além do nosso rosto individual. Certeza ganhamos que não somos pessoas sozinhas. Vimos rostos próximos e distantes que são os nossos" (Evaristo, 2020, p. 39). Se isso não é ancestralidade, o que seria? Ao se reconhecer indivíduo e redescobrir quem se é, a partir de Oxum e do amor-próprio – se assim pudermos identificar –, o passo seguinte, e colado com o primeiro, é o de reconhecer que não se está só, e que essa força recuperada com Oxum vem junto com "a nossa potência coletiva", principalmente porque "a nossa imagem, o nosso corpo, é potência para acolhimento de nossos outros corpos" (p. 39).

O começo para espiralar

Entende o desafio? Se há interesse em estudar a comunicação do corpo com a ancestralidade, considerando que os afetos ali partilhados vão para além da experiência individual, para realizar os próximos passos desta pesquisa será crucial ouvir e, a partir da escuta, permitir-se experimentar via experiência do e com o outro. O que virá a me afetar ou não se dará muito a partir da forma como serão as conversas com quem se comunica com a – e por meio da – ancestralidade. São essas experiências do corpo-encruzilhada, pelo menos as que forem compartilhadas, que trarão os afetos e as afetações de quem as conta e que ainda poderão encontrar afetos e afetações em quem escuta para – quem sabe, mais adiante – encontrar afetos e afetações em quem mais se interessar em querer acompanhar os próximos caminhos desta pesquisa.

Até porque se afetar também é se permitir transformar e ser transformado. E mais: por ser afeto o que (ainda) não tem como ser explicado, este também pode ser encontrado a partir da opacidade de

Edouard Glissant (2008); e por também ser afeto o que movimenta o corpo e, a partir dele, movimenta o que está ao redor, este também se faz presente nas experiências espiralares ensinadas por Leda Maria Martins (2021). Afinal, se o afeto está presente nas experiências de troca com o "outro", enxergando um "nós" a partir do que acontece com o eu ao ser afetado, ele também pode estar nas escrevivências, nas experiências do coletivo com a ancestralidade, nessa linguagem oralizada de Conceição Evaristo. É afetivo olhar o "eu" como um "eu" coletivo, aberto à transformação, livre de teorias e disposto a experimentar a partir do corpo, com o corpo e pelo corpo, em pesquisa e em escrita, em campo e em palavras?

Para se concentrar nas trocas afetivas dessas experiências, a pesquisa para o doutorado se volta à memória e à reflexão a partir do resgate desses registros sensíveis, e que podem contribuir para o entendimento do que vem a ser essa comunicação do corpo com a ancestralidade, ou da ancestralidade com o corpo. Enfim, é uma pesquisa que só passa a existir a partir desses encontros, com o desafio em conseguir dar materialidade a questões pessoais, íntimas, mas que também são coletivas, e em meio aos múltiplos sentidos de uma comunicação que perpassa por dimensões sociais, culturais, políticas e estéticas. E ela ainda exige estratégias de negociação e de reelaboração para seu desenvolvimento, considerando o deslocamento de sentidos a partir de uma construção coletiva e estabelecida numa relação direta e subjetiva, com cada pessoa a ser ouvida, e em meio ao processo de reflexividade constante.

Enfim, como o próprio Moriceau nos diz, o objetivo "não é repetir o que sabíamos previamente, mas nos expor ao desconhecido", para que a partir da experiência da pesquisa afetiva, se assim for possível, "sentir algo que vai nos empurrar a pensar novamente". (2020, p. 32).

REFERÊNCIAS

AMARAL, L. S.; DRAVET, M.. Antropofagia e estética corporal na cultura brasileira: dos cultos às performances afro-indígenas-brasileiras. In: CAMARGO, H. W. (Org.). **Umbanda, Cultura e Comunicação: olhares e encruzilhadas**. Curitiba: Syntagma Editores, 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, nº 19, 2002, p. 19-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/i/2002.n19/>. Acesso em dez/2023.

EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Org.). **Escrevivência: a escrita e nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Editora Mina, 2020, p. 26-46.

GLISSANT, Edouard. Pela Opacidade. In: **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, nº 01, p. 53-55, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORICEAU, Jean-Luc. Afetos na Pesquisa Acadêmica. In: **PPGCOM UFMG**, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br/>. Acesso em dez/2023.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

_____. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira. In: **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, nº 182, p. 28-47, maio-out 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456/4068>. Acesso em out/2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da Terra. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/somos-da-terra/>. Acessado em set. 2023.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

RAMOS, Jarbas Siqueira. 2019. Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção. In: X **Reunião Científica ABRACE**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4470>. Acessado em set. 2023.

GOMES, Maurílio Mendonça de Avellar. **Arreda Homem que aí vem Mulher: Corpo em encruzilhada de gêneros nas performances ancestrais das pombagiras**. UFES: Vitória. Dissertação de Mestrado,

Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades. Disponível em <https://comunicacaosocial.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/POSCOM/detalhes-da-tese?id=16567>. Acessado em nov. 2023.

COMO CITAR
GOMES, Maurílio Mendonça de Avellar. Afeto, ancestralidade e não saber o que virá. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 160-176.

UIARAS DEFENDENDO O PARAÍSO (2019): ARTE E CORPO FEMININO NO ÂMBITO ECOLÓGICO-DECOLONIAL

Paola Haber Maués

Resumo: O objetivo deste texto é discutir sobre como a presença de artistas mulheres e pessoas não binárias em coleções públicas de arte podem operar processos decoloniais de visibilidade de gênero a partir da pintura *Uiaras defendendo o paraíso* (2019), da artista Rafael Matheus Moreira. Realizou-se discussão sobre como os corpos apresentados na obra subvertem as imagens de mulheres cristalizadas desde o período colonial, e como estas representações podem nos orientar para discussões interseccionais entre gênero, questões ecológicas e decoloniais. Por fim, espera-se contribuir com o campo da crítica e curadoria de arte com a construção de conhecimentos contra hegemônicos para a emancipação pós-colonial.

Palavras-chave: Artes visuais na Amazônia brasileira. Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará. Estudos de gênero. Emancipação do corpo. Visibilidade.



Imagem 1
Uiaras defendendo o paraíso (2019), Rafael Matheus Moreira. Técnica: Óleo sobre tela (díptico). Dimensões: 2 x 3 metros. Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Doação da artista. Foto: Orlando Maneschy (2019).

Este texto apresenta parte da pesquisa de doutorado intitulada *Estudos de gênero em coleções de arte: visibilização de corpos femininos na Seção Artes Visuais da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA)*, que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte da UFPA (PPGArtes), sob orientação do Prof. Dr. Orlando Maneschy. O objetivo aqui é analisar sobre como os corpos apresentados na pintura *Uiaras defendendo o Paraíso* (2019) (Imagem 1) de Rafael Matheus Moreira, nome artístico de Rafaela Maria Moreira **[1]** (Belém, 1992 -), subvertem as imagens de mulheres cristalizadas desde o

[1] No decorrer do texto chamarei a artista de Rafa, para evitar ambiguidades entre nome artístico/nome social.

período colonial, e como estas representações podem nos orientar para discussões interseccionais entre gênero, questões ecológicas e decoloniais.

Abordarei acerca das encantarias amazônicas, pela presença de Uiara, lenda regional que tem referências afro-ameríndias e europeias. A partir disso, realizarei uma discussão sobre a demonização de mulheres nas américas pelo olhar dos colonizadores, e como a representação da Uiara, como a mulher que seduz para matar, faz parte de todo um sentimento de repulsa-atração que envolve a cultura patriarcal, que castiga corpos femininos e dissidentes. Por fim, tratarei de questões de gênero, ecológicas e decoloniais, ampliando o debate para construção de narrativas contra hegemônicas, como forma de explicitar a importância desta obra para a visibilização de questões dos direitos da natureza, das populações LGBTQIAPN+, das mulheres e a emancipação pós-colonial.

Rafaela Maria Moreira se define em mini biografia como "Artista visual com foco maior na pintura e na sua expansão. Desenvolve trabalhos artísticos a partir da reimaginação de contextos históricos e imagéticos em confronto com sua perspectiva de travesti na Amazônia urbana de Belém" **[2]**. As questões dos corpos *queer* atravessam sua vida, sua arte e sua pesquisa, enquanto acadêmica de Artes Visuais na UFPA - primeiro como graduanda, agora como mestranda no PPGArtes -, deixando sua marca em todos esses territórios como um corpo político, como explicita na sua monografia de conclusão de curso:

> *Por isso deixo aqui assinalado o local de fala desta pesquisa e desta pessoa, que certamente não parte de um corpo considerado 'normal' ou 'natural' para os limitados padrões culturais. Este é um 'Corpo Queer', bem demarcado nesse estudo, ou seja, é um corpo que não se encaixa nestes padrões do 'culturalmente correto'. Faço deste trabalho uma ocupação, epistemológica, na academia para nós putas, travestis e viadinhos (Monteiro, 2019, p 12).*

Estes são importantes dados biográficos que precisamos ter em mente ao analisar a obra *Uiaras defendendo o paraíso* (2019), doada pela artista em 2020 ao acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. No primeiro plano da pintura (Imagem 1), vemos a margem de um rio de águas escuras, com algumas pedras e uma canoa abarcada no lado esquerdo. Ao centro, percebemos a figura de Uiara, ser metade mulher e

---

[2] Frase elaborada pela artista para a exposição *Degenerado Tibira: o desbatismo* (2024), ocorrida no Museu de Arte da UNAMA (Belém/PA). Curadoria de Eduardo Bruno, Waldírio Castro e Paola Maués.

com uma cauda de peixe (imagem 2).

Apresenta cabelos médios ruivos, usa uma tiara de cinco pontas, tem rosto com traços finos e maquiagem estilo *drag queen*, bem marcada, com delineador preto e sombra de cor predominante azul, batom vermelho, pelos na barba e bigode. Utiliza um colar branco e dourado, veste um corselet 'tomara que caia' nas cores branco e azul e luvas brancas na altura dos cotovelos. Ela olha-nos para com o rosto sutilmente inclinado, e está posicionada praticamente deitada dentro do rio, com a cauda quase submersa e o tronco ereto, sustentado pelo braço esquerdo que está submerso na água. Com sua mão direita, gentilmente segura a mão de um homem branco com maquiagem de palhaço, que está desacordado (Imagem 3). Este homem veste blusa branca desabotoada com mangas compridas, calça azul e grandes botas pretas, que vão até os joelhos. Ele leva uma flecha cravada em seu coração. Está deitado encostado em uma pedra, com o corpo sendo sustentado por outra mulher, que está à sua esquerda (Imagem 4). A figura feminina está sentada nesta pedra, de costas, com o rosto levemente inclinado, fitando o olhar diretamente para a pessoa que observa a imagem. Possui cabelos loiros compridos e esvoaçantes, veste uma roupa sem alça na cor ocre, que quase se confunde com a coloração 'barrenta' do rio **[3]**.


[2]


[3]

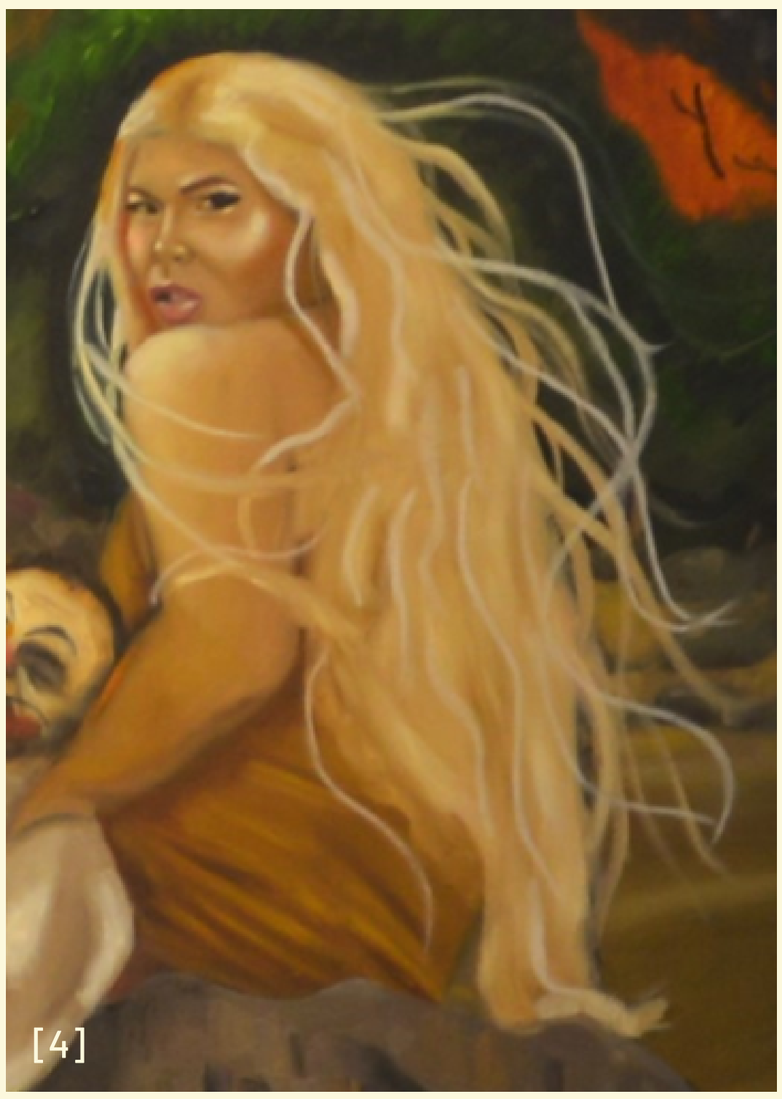

[4]

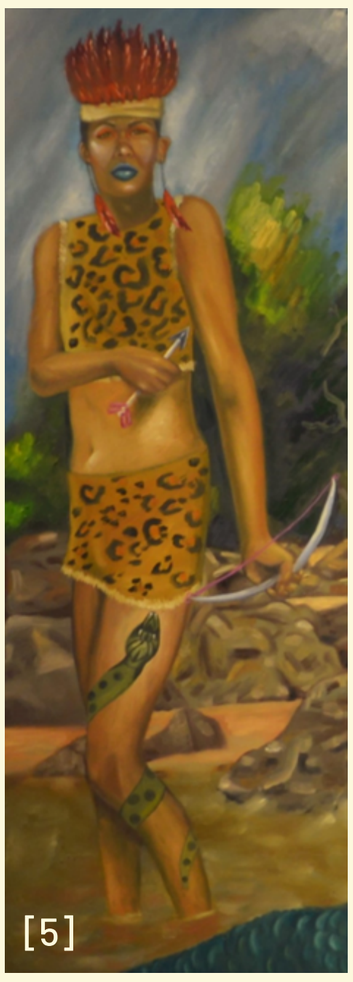
Imagem 2
Uiara. Foto: Renata Aguiar (2024).

Imagem 3
Homem desacordado. Foto: Renata Aguiar (2024).

Imagem 4
Mulher com cabelos esvoaçantes. Foto: Renata Aguiar (2024).

[3] Optei por utilizar linguagem acessível com a audiodescrição das imagens como ferramenta inclusiva.

Do lado esquerdo da pessoa que observa a imagem, ocupando quase toda a verticalidade da tela, vemos uma figura humana de pé (Imagem 5). Ela nos olha diretamente, usa um acessório de penas vermelhas na cabeça, tipo cocar, brincos de pena da mesma tonalidade e batom azul. Usa uma blusa curta e minissaia, no padrão da pele de onça. O braço esquerdo está esticado, e carrega consigo um arco, já o braço direito está dobrado e leva uma flecha, sugerindo que tenha dado a flechada que abateu o homem desacordado. Em sua perna esquerda, sobe em espiral uma comprida cobra verde, em direção a sua coxa. Os pés estão submersos na água. No segundo plano percebemos uma área com muitas pedras, na extremidade superior esquerda de quem observa a imagem vemos uma figura que observa a cena ao longe (Imagem 6). Ela tem cabelos negros compridos, e veste apenas uma calcinha azul claro. Com a mão direita leva a mão sutilmente ao cabelo, e na mão direita segura uma lança. Na área centro-esquerda percebemos uma figura humana com rosto animalesco com cabelos brancos e compridos, que caminha calmamente (Imagem 7). Tem a pele cor de rosa e usa vestido curto na cor ocre. No terceiro plano, vemos uma vegetação densa incendiando, com grandes labaredas, e um céu azul, típica paisagem de floresta tropical, como a amazônica.


[5]


[6]

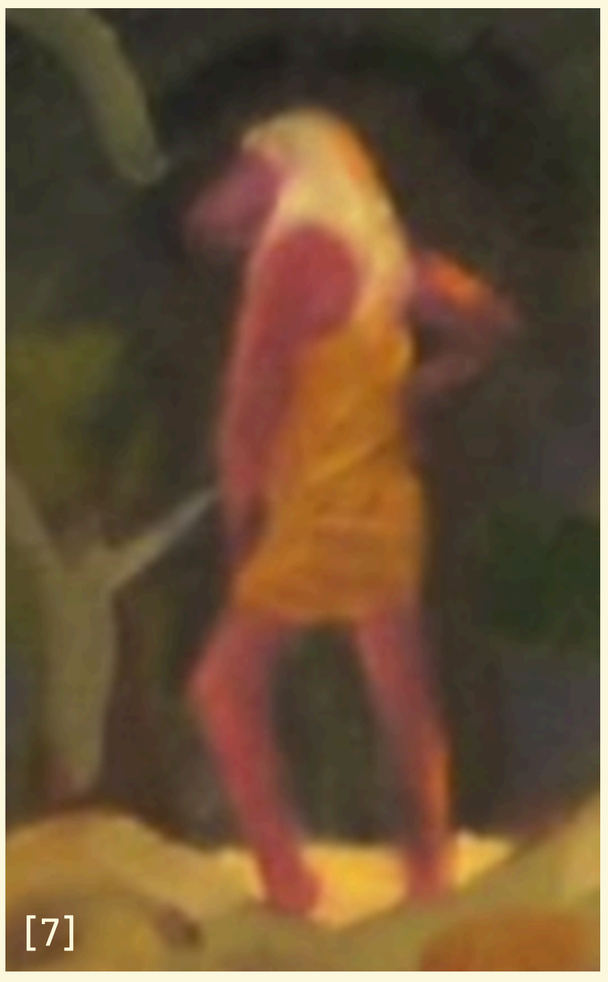

[7]

***Imagem* 5**
Flecheira. Foto: Renata Aguiar (2024).

Imagem 6
Figura que carrega a lança. Foto: Renata Aguiar (2024).

Imagem 7
Figura que carrega a lança. Foto: Renata Aguiar (2024).

Rafa traz na composição de sua obra a paisagem e encenação do que poderíamos chamar de pintura histórica, como aquelas que são encomendadas por chefes de estado para ilustrar acontecimentos importantes. Isso acontece, por exemplo, na pintura *A fundação da*

da cidade de Belém (1908) (Imagem 8), de Theodoro Braga, encomendada pelo intendente Antônio Lemos, que retrata como pacífica chegada dos colonizadores no Grão Pará, e a suposto primitivismo dos povos originários que ali habitavam. Outro exemplo é a pintura *Os últimos dias de Carlos Gomes* (1899) (Imagem 9), de autoria de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, que retrata o leito de morte de Carlos Gomes, um importante compositor de ópera brasileiro morto em Belém do Pará, rodeado por autoridades, inclusive o governador Lauro Sodré à cabeceira, todos homens brancos. Ambas as telas pertencem ao acervo do Museu de Arte de Belém (MABE), e ocupam lugar privilegiado na instituição, devido às suas grandes dimensões, mas também à temática da história hegemônica contada em suas composições **[4]**.



Imagem 8
A fundação da cidade de Belém (1908), Theodoro Braga. Acervo do Museu de Arte de Belém. Foto: divulgação.



Imagem 9
Os últimos dias de Carlos Gomes (1899), Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. Acervo do Museu de Arte de Belém. Foto: divulgação.

[4] Emerson Dionísio de Oliveira escreveu em sua tese um ponto muito interessante em

Essas representações geralmente trazem uma visão moralista e do poder vigente, a 'história que se escolhe ser contada': "Em muitas ocasiões, obras de arte, e mesmo acervos inteiros, contribuem para a legitimidade do poder estabelecido, para a eleição de um tempo áureo ou adâmico" (Oliveira, 2008, p 48). A pintura histórica adquire prestígio nas academias de arte numa relação entre arte e poder político, e tem a pretensão de registrar acontecimentos histórico de uma região ou país, sendo mais definida pelo assunto do que por um estilo artístico, representando fatos marcantes, cenas mitológicas, literárias e/ou religiosas. Os principais assuntos são batalhas, cenas de guerra, 'descobrimentos', ou seja, fatos e feitos de homens cis, brancos e europeus. Muitas das vezes exacerbando glórias ou massacres, tornam-se símbolos e são utilizadas como iconografia para eventos passados.

Geralmente produzidas por encomenda, quase sempre em telas de grandes dimensões, tem como predominância composições com muitas figuras na mesma imagem, normalmente mostrando algum tipo de ação, evidenciando arranjos dos mais variados em termo de organização dos elementos, com a "[...] experimentação simultânea de diferentes gêneros artísticos: das paisagens e naturezas-mortas (nos panos de fundo e elementos do cenário); dos retratos e cenas de gênero (ensaiados na caracterização dos personagens e ambiências)" (Pintura Histórica, 2024, s/p). No caso de *Uiaras defendendo o paraíso* (2019), Rafa subverte a temática e conta uma história em que corpos queer e femininos são privilegiados como heroínas - as 'salvadoras do paraíso'. Qual seria o impacto de ouvirmos mitos e lendas sobre valentes mulheres trans que enfrentaram todos os tipos de perigo, ou foram agentes de fatos memoráveis, ao invés do homem cis branco nesse papel? Quais narrativas queremos preservar para o futuro? Qual a importância desse tipo de representação ser colecionada por acervos públicos de arte? Teria essa imagem um papel educador de relevância para discussões sobre igualdade de gênero e questões ecológico-decoloniais? Esses são questionamentos que não se configuram como perguntas de pesquisa, e, portanto, não serão respondidos neste escrito. No entanto, são perguntas que surgem de minha prática museológica e que, de alguma

---

relação a acervos de coleções institucionais que apagam outros, um tipo de morte pelo esquecimento. Como por exemplo, temos no Museu Paulista (do Ipiranga) a tela que retrata Dom Pedro II, Independência ou morte! (1888), de Pedro Américo. Na visita ao museu, poucas pessoas não especialistas lembram de qualquer outra obra do acervo a não ser esta, e isto acaba por invisibilizar toda uma coleção. Assim acontece também com estas obras citadas do MABE, que Oliveira aborda na sua análise também (**Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. 2009.326 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009).

forma, são motivações secundárias para o desenvolvimento da pesquisa.

Nas próximas páginas, explorarei a obra da artista Rafael Matheus Moreira, de modo a abordar os seguintes tópicos: 1) 'Encantarias amazônias', momento em que discutirei a pajelança cabocla por meio da representação dos encantados; 2) 'O olhar demonológico colonial', explorando elementos desumanizantes que foram utilizados como forma de representar as mulheres no 'Novo Mundo' **[5]**; 3) 'Fratura colonial, ambiental e opressões de gênero', abordando como as fraturas ambiental e colonial, visibilizando ainda questões de gênero e de corpos *queer*; e, por fim, 4) 'Encantarias queer amazônicas', onde irei realizar a análise da narrativa da obra como uma ecoficção e pela estética ecofeminista.

I. Encantarias Amazônicas

João de Jesus Paes Loureiro propõe em seu livro '*Amazônia: uma poética do imaginário*' (1995), em diálogo com a sócio-etno-antropologia, um estudo abordando o imaginário da cultura amazônica como uma esteticidade nutrida pelo devaneio, privilegiando a sua função poética. Partindo do conhecimento empírico e imersivo de um corpo pertencente a esse espaço cultural, elabora a propensão do ser amazônico para a contemplatividade, seja pelos seus afazeres com o manejo da pesca, extrativismo agrícola, seja pela rotina da vivência ribeirinha, envolvido à natureza: "Para o nativo da Amazônia, a contemplação é um estado de sua existência. O princípio e o fim de suas relações com a vida cotidiana e a raiz de suas peculiaridades de expressão" (Loureiro, 1995, p 195).

Desta forma, o amazônida se integra de forma relacional com o mundo circundante, dilui as bordas, e cria o sentimento de pertença com o todo, conferindo à natureza uma dimensão espiritual, no sentido filosófico, como um ente que pensa, deseja e julga, "[...] povoando-a de mitos, recobrindo-a de superstições, destacando-lhe uma emotividade sensível, tornando-a lugar do ser [...]" (Loureiro, p 195). Loureiro afirma que essa contemplação devaneante é propiciadora de tensão criadora, o que a assemelha às atitudes de poetas, filósofos e à 'atitude estética', também pelas suas características de expressão, por formas sensíveis e de aparência. A contemplação, portanto, se faz como um exercício cultural poetizante, uma dialética de recepção-criação estética, na

---

[5] O termo 'Novo Mundo' foi usado pela primeira vez no início do século XVI, à luz das viagens de Cristóvão Colombo e a subsequente colonização europeia das américas.

busca de encontrar um sentido oculto nas coisas: “A natureza é fonte de signos em permanente circulação. Permite, como no caso da Amazônia, a criação de uma verdadeira teogonia do cotidiano estetizada pelo imaginário [...]” (Loureiro, 1995, p 196-197) **[6]**.

Loureiro usa o termo *sfumato*, técnica renascentista, utilizada como recurso para dar a ilusão de um contínuo na imagem, disfarçando o ‘endurecimento’ dos contornos e suavizando as linhas, para ilustrar como se daria esse gesto de poetização do universo, de incorporação do estético no contexto dos fenômenos sociais. De acordo com o autor, o *sfumato* “É a zona de indefinição e interpenetração entre os planos do real e do imaginário, que permite a emergência e a livre expansão do devaneio, do pensamento errante, da exteriorização formal da emoção” (Loureiro, 1995, p 201). Para o ser ribeirinho, o mundo circundante e ele são uno, assim como o real e o imaginário se diluem num território expandido onde os limites são dados pela criatividade e a poesia. Essa contemplação é ativa, dialógica, imersiva e criativa, de diluição dos contornos entre real e imaginário, exercício cultural poetizante que tem sua força motriz no afã de dar significados ao mundo circundante, cujo sentido deriva das significações contidas na cultura amazônica. Revela também escolhas morais e éticas - medos, desejos e anseios. O imaginário amazônico seria formado então por polimagens, imagens que derivam de imagens, difundidas pela oralidade, em formas de lendas e mitos: “Então, diante de uma realidade que ultrapassa as possibilidades imediatas oferecidas pelo real, o caboclo foi criando seus mitos, como uma espécie de visualidade do maravilhoso [...]” (Loureiro, 1995, p 201).

De acordo com Raymundo Maués e Gisela Villacorta, organizadores do livro ‘Pajelanças e religiões africanas na Amazônia’ **[7]**, a pajelança cabocla **[8]** é uma forma de xamanismo bastante difundida na Amazônia, e possui imenso significado para a cultura da região, extrapolando o aspecto estritamente religioso, permeando o imaginário dessas populações com a encantaria amazônica. Essencialmente é na figura dos encantados que reside a pajelança cabocla, “[...] isto é, seres ou entidades que são normalmente invisíveis às pessoas comuns e que

---

[6] O autor elabora o conceito de ‘conversão semiótica’ que informa sobre o processo interpretativo da significação dos fatos culturais (Loureiro, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica na arte e na cultura**. Belém: EDUFPA, 2007).
[7] Resultado do seminário *Pajelança e Encantaria Amazônica*, organizado pelo Grupo de Pesquisa Antropologia, religião e saúde, do Departamento de Antropologia da UFPA, em abril de 2002.
[8] “Essa expressão, pajelança cabocla, é usada por alguns antropólogos com o objetivo de diferenciá-la da chamada pajelança indígena. Estamos, porém, conscientes das críticas que hoje se faz ao uso do termo ‘caboclo’ para se referir ao habitante do interior da Amazônia, mas não encontramos denominação mais adequada do que essa” (Maués; Villacorta, 2008, p 13).

habitam 'no fundo', uma região abaixo da superfície terrestre, subterrânea ou subaquática, conhecida como o 'encante'" (Maués; Villacorta, 2008, p 13). As representações dos encantados derivam de lendas e concepções de um repertório ocidental de origem europeia, como afirmam Maués & Villacorta, mas também foram influenciadas por elaborações de matrizes indígenas e africanas, sendo a pajelança cabocla e as religiões afro-brasileiras constituintes do universo da encantaria brasileira.

A questão das pajelanças caboclas, por meio das encantarias, com foco principal na representação de Uiara, é um tema central na obra de Rafa, deduzido pelo título da obra e pela ilustração de uma figura metade mulher, metade peixe na composição. Isso nos dá a entender que estes seres da floresta, os encantados, estão atuando na manutenção do ecossistema da floresta, purgando as mazelas causadas pelo efeito do homem predatório e negacionista das causas ambientais. Essas discussões serão melhor discutidas nos tópicos a seguir.

I.I Água doce: abrigo profundo das encantarias

Como dito anteriormente, a Uiara é figura central na pintura de Rafa e, por essa razão, acredito ser importante que entendamos brevemente do que se trata essa figura mitológica, principalmente para as pessoas que habitam esse espaço, proposição central deste tópico. Não é difícil, ao visitar a Amazônia, ouvir histórias de Matintas, Curupiras ou Boiúnas. Quando lembro da infância na cidade de Castanhal, interior do Pará, cidade cortada pelo rio Apeú, recordo das rodas de contação de causos em que assobios eram ouvidos no interior da floresta - 'Se ouves o assobio perto, é porque Matinta está longe. Se ouves longe, ela pode estar ao seu lado'. Uma mistura de medo e curiosidade embalava esses momentos, em que histórias eram compartilhadas antes de dormir, geralmente em alguma fazenda ou sítio da região. Era comum dormirmos do lado de fora da casa, em largas varandas ou redários. Se a rede embalasse sozinha à noite, já era sabido - melhor não olhar, para não ser surpreendida por algum encantado caminhando por ali, fazendo zombaria. De acordo com Loureiro, "O inconsciente do caboclo não conta histórias vividas em terras distantes, como quem viaja pelo mar. Ele conta histórias 'convividas' ou que poderão ser vividas" (1995, p 260). Histórias de infância que reverberam na vida adulta: o respeito e temor pela Mãe D'Água faz com que eu não entre em rios ou igarapés depois das seis da tarde. Melhor prevenir. Como nos lembra Loureiro,

> *Os encantados na cultura amazônica estão em todos os lugares: entre os índios e caboclos, entre o céu e a terra, nas selvas, nos campos, no fundo das águas. São seres animados por singular força mágica, capazes de prodígios e antropomorfias, sujeitos a estados divinos ou satânicos. São encantados, bichos-do-fundo ou caruanas (1995, p 258).*

Porém, de fato, precisamos dar ênfase à relação da vivência amazônica com as águas escuras de rios e igarapés, que suscitam medo e respeito, sendo fonte de vida e dos mistérios do povo da floresta. Essa relação com as águas não é de histórias contadas em tempos imemoriais, ou vividas em um tempo passado, mas são presentificadas no dia-a-dia da pessoa ribeirinha, mesmo envolvendo densa mitologia. Iara, Oiara ou Uiara, é uma lenda popular na região amazônica, de um ser metade mulher metade peixe, que vive nos rios e encanta pela sua beleza e linda voz. Não há quem resista aos seus encantos e, uma vez 'encegueirado', ela captura e arrasta sua presa para o fundo das águas. Apesar de seu gesto predador, Uiara também é considerada por muitos como a guardiã das águas, seduzindo aqueles que têm más intenções em causar danos ou desequilibrar a natureza. As representações de Uiaras nas culturas pelo mundo afora são numerosas e, portanto, essas imagens vieram na bagagem dos colonizadores, o que ocasionou uma combinação com as narrativas aqui já existentes, num processo de hibridação cultural:

> *Iara: Mãe-d'Água dos indígenas, Sereia e Moura dos portugueses, Nereida dos gregos, Sirena dos espanhóis. Mas, também, Yemanjá dos africanos. Remota associação com a Herrych dos sudaneses, Zar dos abssínios, Rusalka dos russos, Misfirkr dos irlandeses, Loreley dos alemães. Um verdadeiro entrelaçamento cultural (Loureiro, 1995, p 272).*

Benedito Nunes (2001) chama esse fenômeno do imaginário amazônico, descrito por Loureiro, de sincretismo etnográfico, da hibridação entre mitos nativos e mitos clássicos. Outro autor importante da cultura amazônica, Vicente Salles, considera que Iara é exemplo da mais complexa "[...] convergência cultural na mítica amazônica: Iara, Sereia, Ondina, Loreley, Mãe D'Água, Iemanjá" (Loureiro, 1995, p 261)**[9]**. Canclini nos lembra que a questão do 'híbrido' é uma característica antiga

---

[9] Podemos citar também: "Câmara Cascudo indaga sobre a possível contribuição do negro à lenda da Iara. Lembra das sereias africanas, a Kianda. Ou, então, no olimpo da teogonia negra, a figura todo-poderosa de Osun, orixá dos lagos, lagoas, rios e charcos, que é mulher de dois poderosos deuses: Saponan, deus da varíola e, ainda, de Xangô, o rei do raio. Também ressalta a figura semelhante à sereia que é a de Iemanjá, deusa das águas" (Loureiro, 1995, p 263).

do desenvolvimento histórico, como por exemplo as fusões raciais ou étnicas denominadas 'mestiçagem', o sincretismo de crenças e outras; porém, estes conceitos são insuficientes para nomear e explicar as formas mais modernas de interculturalidade. O autor define hibridação como conjunto de "[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2013, p XIX). A hibridação é resultado de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional - porém ocorre de modo não planejado ou é um resultado imprevisto destes processos -, "Mas freqüentemente [...] surge da criatividade individual e coletiva" (Canclini, 2013, p XXII). Mas é essencial o entendimento que nestes processos não há somente "[...] a fusão, a coesão, a osmose e, sim, a confrontação e o diálogo" (Laplatine; Nouss apud Canclini, 2013, p XXVI). Câmara Cascudo tem uma afirmação instigante, que nos leva a outras interpretações:

> *A lara que mora num palácio no fundo dos rios é uma tradição dos brancos e que vicejou rapidamente no cenário bárbaro colonial. [...] é preciso notar a beleza física da lara, seus métodos de sedução, a forma de sua residência submersa, denunciam um elemento alienígena que conduziu o mito e o espalhou sob as águas do setentrião brasileiro (apud Loureiro, 1995, p 263).*

O historiador e sociólogo nordestino nos fala de um 'elemento alienígena', pela excentricidade do aspecto físico - um corpo híbrido, e comportamental de lara. Quando pensamos em seres alienígenas, logo fazemos alusão a corpos estranhos, portanto a corpos *queer*, pensados aqui como corpos dissidentes, aqueles que não se adequam. Apesar de um corpo dito alienígena e da sedução assassina, Loureiro escreve um subcapítulo inteiro apenas para falar da beleza do rosto de lara, e menciona o dizer popular 'quem a viu uma vez nunca mais pode esquecê-la': "[...] para o caboclo, olhar o rosto da lara não significa perdê-la, mas perder-se, ele mesmo, para sempre" (1995, p 270). Rafa nos revela o rosto de Uiara. Ela nos observa e seduz - estamos prestes a ser enfeitiçados. Não é uma mulher dócil, é uma ameaça, ela está pronta para atacar. Este é um rosto que não se esconde mais, ele se revela - sai do armário.

Uiara se caracteriza como uma mulher tentadora, apresenta-se no imaginário amazônico com um rosto europeu, pele branca e traços finos, e revela a construção da imagem da mulher como ser ardiloso: "Seu simbolismo é o da sedução mortal. Imagem da autodestruição do desejo

e da perversão mortal da sedução" (Loureiro, 1995, p 263). Loureiro menciona sobre as longas e desgrenhadas cabeleiras 'derramadas sobre ombros desnudos', que são imagens das bruxas medievais - armas da sedução feminina. Porém, podemos nos questionar, onde está sendo feita a crítica sobre essa representação? Perceber Uiara pelo viés feminista é compreender a demonização da figura da mulher pela cultura patriarcal do colonizador, como aquela que seduz para fazer o mal, que é o assunto que abordaremos no próximo tópico.

II. O olhar demonológico colonial

A chegada de europeus nas Américas no século XV representou grandes transformações na cultura, tanto de colonizadores quanto colonizados. Laura de Mello e Souza em 'Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII' (1993), defende que foi a caça às bruxas que orientou a demonização das mulheres indígenas da América: a forma visual das bruxas e a rotulação das feiticeiras foram utilizadas como estereótipos - mas, para Isabelle Anchieta (2023), isso se configura mais como uma 'mútua contaminação'. Anchieta afirma "[...] que as imagens das índias não foram somente 'colonizadas' pelo olhar demonológico das bruxas europeias, mas também protagonizaram e introduziram novos elementos visuais (e morais) na composição das bruxas" (2023, p 183). Portanto, podemos verificar em imagens de grande circulação na europa, produzidas por viajantes das Américas ou encomendadas por estes, elementos desumanizantes que foram utilizados como forma de representar as mulheres no 'Novo Mundo', como foi intitulado o continente americano pelos colonizadores, alguns que perduram no imaginário da sociedade até hoje.

Para Anchieta, essas imagens das bruxas-tupis nos mostram a engenhosa capacidade humana de criar estereótipos estigmatizantes para os 'outros', numa dinâmica em que o grupo que detém o poder consegue caracterizar o divergente como inferior, numa espécie de repulsa-atração, o que provocou "[...] um dos mais dramáticos holocaustos não quantificados da história" (2023, p 179), que foi a caça às bruxas, em que mulheres eram queimadas vivas, assim como a permissão para o genocídio de populações índigenas em solo brasileiro, para citar alguns exemplos. Mulheres cis, trans e travestis sofreram e sofrem por conta de estereótipos estigmatizantes, e as imagens são importantes no jogo social do instável equilíbrio de poder:

> *Ela é a construção coletiva de uma mentalidade ou 'imagem' compartilhada que depende dos embates entre as pessoas e seus interesses, do acesso (ou não) aos meios de comunicação, da repetição de uma ideia, de sua gradual clareza, até desembocar no estereótipo. Uma forma rápida de comunicação social dos 'outros' e de 'nós' que define os lugares sociais, antecipa expectativas e nos classifica em meio a uma hierarquia social simbólica (Anchieta, 2023, p 180).*

Desde o primeiro volume da trilogia '*Imagens da mulher no ocidente moderno*', de Isabelle Anchieta,'compreendemos a diabolização da imagem da mulher nos séculos XV e XVI por meio das bruxas e índias tupinambás canibais, remontando tentativas de controle social de corpos de mulheres que se processam durante a ascensão e crise da moralidade cristã, entre a Idade Média e a Moderna. Anchieta afirma que os estereótipos estigmatizantes relativos a etnia, orientação sexual e raça/cor foram cristalizados durante a Idade Média, chegando até o período colonial, embora observemos os deslocamentos das imagens hierarquizadas mediadas por lutas de afeto, direitos e estima social.

Analisando a tela *Uiaras defendendo o paraíso* (2019), temos como personagens principais as próprias Uiaras (Imagens 2 e 4) e todo o discurso sobre as representações de mulheres nas lendas amazônicas, que se hibridizam com as mitologias dos colonizadores, assim como com as de outros povos que compõem a multiculturalidade da região, como a população sequestrada de África. A capacidade de Uiara de enfeitiçar o mais racional dos homens dialoga com a imagem da mulher diabólica, que se enquadra no olhar demonológico colonial descrito por Souza (1993) e Anchieta (2023). Indo além, Rafa brinca com as representações de mulheres na história como associadas à bruxaria e ao diabólico para subvertê-la e trazer como imagem daquela que salva o paraíso, portanto temos uma virada feminista na narrativa. Considerando a Amazônia como paraíso, mas também inferno verde, de acordo com descrições dos próprios estrangeiros: a representação da floresta também tem uma forma ambígua pelos olhos do colonizador - desejo e repulsa, assim como a imagem da mulher, o medo e o fascínio pelo desconhecido.

Anchieta (2023) verifica esse sentimento ambíguo pelo caráter 'obscuro' das mulheres nas curandeiras medievais, aquelas mulheres que alimentam o corpo e que manipulam as ervas para a cura do corpo, causando esse duplo sentimento de temor e maravilhamento que os homens compartilhavam pelas bruxas, o que faz com que elas recebam certo prestígio dentro da comunidade. Se é fato que algumas artistas alcançaram meios para se auto representar e produzir imagens apenas a

partir do século XVI, Anchieta defende que as mulheres já tinham desde os tempos medievais o poder de negociar, usar e subverter as imagens a seu favor, revelando insubordinações e astúcias das mulheres, como quando as bruxas adquirem poderes em suas comunidades pela sua 'sobre-humanidade', transgredindo os papéis de gênero. A Imagem 5, que traz a serpente nas pernas, nos remete a história bíblica da criação com Adão e Eva - essa seria a serpente da traição. Temos então a associação da cobra com mulheres, como seres traiçoeiros, e que trazem todo o pecado do mundo.

No próximo tópico, irei abordar mais a fundo a fratura colonial, aliada a fratura ambiental, viabilizando ainda questões de gênero e de corpos queer, que são temáticas suscitadas por Rafa em sua narrativa, que trazem questões relevantes e urgentes para serem discutidas na contemporaneidade, e fazem com que a obra ganhe relevância para estar uma coleção de arte pública na Amazônia, pela sua complexidade.

III. Fratura colonial, ambiente e opressões de gênero

Em '*Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*' (2022), Malcom Ferdinand fala sobre a dupla fratura da modernidade - a colonial e a ambiental, que se destaca pela distância entre os movimentos ambientais e ecologistas, de um lado, e os movimentos pós-coloniais e anti racistas, de outro, os quais se manifestam sem necessariamente estabelecer um diálogo mais próximo. Essa fratura também se revela pela quase ausência de pessoas negras e racializadas **[10]** na produção de discursos ambientais, tanto como referenciais teóricos para pensar a crise ecológica. De uma forma, a fratura ambiental decorre do pensamento dualista moderno, que separa natureza e cultura, meio ambiente e sociedade, colocando o 'Homem' no topo da hierarquia de valores, se revelando

> *[...] por meio das modernizações técnicas, científicas e econômicas de domínio da natureza, cujos efeitos são mensurados pela dimensão da*

---

[10] "Com os termos 'Pretos', 'Vermelhos', 'árabes', ou 'Brancos', longe da essencialização a priori da antropologia científica do século XIX, refiro-me a construção da hierarquia racista do ocidente, que levou várias pessoas na Terra a terem como condição a associação a uma raça, inventando Brancos acima de não Brancos. Por causa de tal assimetria, com o termo 'racializados' refiro-me a esses outros, não brancos, cuja humanidade foi e ainda é questionada pelas ontologias raciais, traduzindo-se de fato por uma essencialização discriminatória. Mesmo que tal hierarquia seja uma construção sociopolítica que não tem mais nenhum valor científico, isso não leva, em contrapartida, à negação das realidades sociais e experienciais que tem origem nela - por exemplo, ao recusar-se a nomeá-las - , de suas violências e relações de dominação, inclusive nos discursos, práticas e políticas do meio ambiente" (Ferdinand, 2022, p 23).

> *poluição da Terra, da perda de biodiversidade, das alterações climáticas e à luz das desigualdades de gênero, das misérias sociais e das vidas descartáveis geradas (Ferdinand, 2022, p 24).*

O termo Antropoceno, popularizado no meio acadêmico, designa a nova era geológica que sucede o Holoceno, na qual as atividades dos humanos se tornam uma força maior que afeta de forma duradoura os ecossistemas da terra. Porém, como nos atenta Ferdinand (2022), esse termo confirma nada mais do que as consequências da antiga dualidade moderna, quando cria uma homogeneização horizontal, em que o termo 'meio ambiente' apaga a diversidade de ecossistemas, lugares geográficos e dos não humanos que os constituem - a 'fratura animal' (Ferdinand, 2022) -, mascarando ainda a pluralidade dos humanos. Isso criou um imaginário ocidental da crise ecológica que apaga o fato colonial, o que acarreta a invisibilização de pessoas não brancas, decorrendo um 'Antropoceno Branco': "A crise ecológica e o Antropoceno seriam as novas expressões do 'fardo do homem Branco' que salva 'a Humanidade' dele mesmo? *Fratura*" (Ferdinand, 2022, p 30).

Outro termo que se populariza é o 'ambientalismo' que, para Ferdinand (2022), seria um conjunto de movimentos e correntes de pensamento que não questionam as injustiças sociais, as opressões de gênero, as dominações políticas e as causas animais: "Da universidade às arenas governamentais e não governamentais, os movimentos críticos da fratura ambiental delimitaram *um espaço Branco e majoritariamente masculino* no seio de países pós-coloniais, pluriétnicos e multiculturais [...]" (Ferdinand, 2022, p 26). Desde os anos 1960 temos importantes movimentos ecologistas, como o ecofeminismo, a ecologia social e a ecologia política, que alinham a preservação do meio ambiente a uma exigência de igualdade entre homens e mulheres, de justiça social e emancipação política. Porém, apesar de suas contribuições, deixam a desejar em relação às discussões de questões raciais e coloniais.

De outro lado, a fratura colonial cria os binarismos "[...] colonizadores europeus e colonizados não europeus, entre Brancos e não Brancos, entre cristãos e não cristãos, entre senhores e escravos, entre metrópoles e colônias, entre países do Norte e países do Sul. [...]" (Ferdinand, 2022, p 26-27), homogeneizando os colonizadores à experiência do homem branco, e os colonizados à população racializada. O anticolonialismo, o antiescravismo e o antiracismo representam o conjunto de ações e correntes de pensamento que tentam desconstruir essa hierarquização de valores, "Das primeiras resistências dos

ameríndios e dos escravizados do século XV aos movimentos antiracistas contemporâneos, passando pelas lutas anticoloniais nas Américas, na África e na Oceania, essa fratura colonial é colocada em questão [...]" (Ferdinand, 2022, p 27-28). Porém as relações de dominação e subjugação de gênero, classe, localização geográfica, religiosa e de raça ainda perduram. Frente a isso, movimentos como o afrofeminismo e o pensamento decolonial abalam essas estruturas, porém as questões propriamente ecológicas continuam deixadas em segundo plano.

Na busca por emancipação, dignidade e justiça, os temas ambientais são percebidos por muitos como o prolongamento da dominação colonial, acentuando o sofrimento das pessoas racializadas, pobres e mulheres, prolongando o silêncio colonial. Essa desconfiança legítima faz com que as lutas ecologistas sejam percebidas como uma utopia branca, perante o esforço da luta cotidiana pela sobrevivência. Não é possível jogar para baixo do tapete "[...] a durabilidade das violências e toxicidades psíquicas, sociopolíticas e ecossistêmicas das 'ruínas do império'" (Ferdinand, 2022, p 31). Importante mencionar que na tela *Uiaras defendendo o Paraíso* (2019), Rafa aborda a questão destas duas fraturas ambiental e colonial, visibilizando ainda questões de gênero e de corpos *queer*, o que a torna ímpar para difundir a narrativa do bem-viver, mas também apresenta o importante papel da arte enquanto a construção de conhecimentos, para encontramos outras representações possíveis do mundo que queremos, histórias que poderão ser vividas, reverter injustiças e garantir a sobrevivência na Terra.

A tela nos traz as Uiaras e encantarias da floresta como as grandes salvadoras da narrativa construída, mas também nos apresenta outras encantarias criadas por Rafa, representadas por pessoas *queer*, o que pode representar a possibilidade de termos outras histórias para embalar o chamado imaginário amazônico, inclusive de ressignificar as que já temos, a fim de que elas sejam utilizadas para retratar a Amazônia plural, diversa, e a grande amálgama de culturas, modos de viver e pensar, que faz também com que ela seja abundante. Essa região não pode apenas ser vista como uma grande faixa de terra a ser conquistada, povoada e explorada, como os colonizadores fizeram, e como os projetos desenvolvimentistas fazem até hoje. Temos uma grande infinidade de comunidades humanas e não humanas que convivem e se relacionam nesse espaço, respeitam a terra como lugar de moradia comum, sendo berço de um imaginário riquíssimo e de pessoas

pensadoras sobre a sua realidade, que muito podem falar sobre temas ecológicos, decoloniais e de diversidade de gêneros.

A figura do homem, representado como individualista e predador, encanta-se com a ganância de possuir corpos e dominar a natureza, porém a sua captura faz parte de uma grande estratégia pensada em coletivo, pela vida das mulheres e LGBTQIAPN+ e para defesa do meio ambiente integral. A imagem que vemos apresentada é estática, porém podemos imaginar toda essa história pelo posicionamento de seus corpos e pela composição construída pela artista. As duas figuras armadas com flechas e lança, demonstram que nesta história convivida as mulheres e dissidentes de gênero lutaram e venceram, e quiçá seja uma mensagem de que serão elas que irão trabalhar na reconstrução, gerando outros modos de vida possíveis.

IV. Encantarias *queer* amazônicas

A representação de mulheres na tela de Rafa revive a lenda de Uiara, e nos apresenta a narrativa de poderosas e misteriosas 'encantarias queer amazônicas', que lutam para a preservação da vida na Terra. Neste subtópico irei realizar a análise da narrativa da obra a partir do gênero ecoficção - que seria uma ficção orientada para temas ecológicos, ou o impacto humano sobre a natureza -, e do ecofeminismo - movimentos e filosofias que ligam o feminismo com a ecologia.

O termo 'ecoficção' tem sua origem no início da década de 1970, quando novas obras literárias derivadas do movimento ambientalista ganham popularidade, principalmente na cena norte-americana. No livro *Where the wild books are: a field guide to ecofiction* (2010), o autor Jim Dwyer, citando Lawrence Buell, determina critérios para identificar se uma obra é ecoficção: (1) O ambiente não humano não é apenas um dispositivo de enquadramento, mas uma presença que sugere que a história humana e a animal estão implicadas; (2) Descentralização do interesse humano como o único legítimo; (3) Uma parte da orientação ética da obra é a responsabilidade humana para com o meio ambiente; (4) A noção, pelo menos implícita na obra, de que o meio ambiente é um processo, e não uma constante.

Analisando a obra *Uiaras defendendo o paraíso* (2019) em relação a esses critérios, o ambiente não humano, representado pela floresta, rio e os seres encantados da floresta, tem uma presença de destaque na narrativa, sugerindo que as queimadas e destruição da floresta foram causadas pelos seres humanos - representados pelo homem branco,

colonizador, capitalista -, e a preservação de toda vida na terra depende da união entre não humanos e humanos - representados por mulheres e pessoas LGBTQIAPN+. O interesse humano não é entendido como o único legítimo, pois é ele mesmo quem está criando desarmonia e destruição do meio ambiente, subjugando os habitantes daquele território para o extrativismo predatório, visando apenas interesses individuais, num negacionismo da crise ambiental, demonstrando também a responsabilidade humana para com a vida no planeta Terra. É implícito na narrativa a construção do meio ambiente enquanto um processo em que seres vivos e não vivos, humanos e não humanos, coexistem e interagem, gerando trocas e transformando esse espaço, que é o lar, espaço de pertencimento, mas também de dissidências e arranjos de identidades e sexualidades.

Na narrativa ecoficional criada por Rafa, podemos identificar alguns personagens, apresentadas no início do artigo, quais sejam: Uiara; homem desacordado; mulher sentada na pedra; flecheira; mulher com a lança; personagem que passa ao fundo; o rio; a densa vegetação da floresta. Como em uma pintura histórica clássica, mencionada anteriormente, temos muitos símbolos passíveis de interpretação. O homem desacordado veste botas pretas, símbolo do poder masculino e da autoridade. Ele também usa maquiagem de palhaço - o que podemos interpretar como chacota. Porém, pensando no ano de produção da obra, 2019, temos um dos momentos políticos mais difíceis vivenciados no Brasil desde a ditadura, em que um político de extrema direita tomou posse como presidente do Brasil. Neste mesmo ano, a pintura é exposta numa das mais importantes mostras de arte na cidade de Belém, o 38º Arte Pará **[11]**. Um dos apelidos vexaminosos criados por opositores para Bolsonaro é 'Bozo', pela similaridade do nome. Bozo, por sua vez, é um personagem palhaço que se tornou muito popular na segunda metade do século XX. Bolsonaro era indiscutivelmente um dos maiores inimigos das causas LGBTQIAPN+ e feministas naquele momento no Brasil e no mundo, portanto uma ameaça real a vida de mulheres trans e cis, que se aliam, principalmente neste momento, como forma de sobrevivência e resistência.

Rafa subverte o assunto clássico da pintura histórica, mas também a própria representação de mulheres na história da arte, colocando-as em uma posição ativa e como aliadas numa batalha em que a sobrevivência de corpos não hegemônicos e do meio natural estão ameaçadas por

---

[11] "Intitulada "*Deslendário Amazônico*", com curadoria de Orlando Maneschy e Keyla Sobral, que celebrava o pensamento de João de Jesus Paes Loureiro em seus 80 anos de idade.

aqueles que detêm o poder, representados em sua quase totalidade por homens cis brancos, conservadores nos costumes, liberais na economia, negacionistas das questões ambientais. Não é possível falarmos de decolonialidade sem falar na luta pelos direitos da natureza, e pelo direito à autonomia dos corpos. Na narrativa de *Uiaras defendendo o paraíso* (2019) temos a ressignificação de uma lenda com a criação de uma narrativa atual e política: é a sobrevivência do meio ambiente, dos povos originários, racializados, comunidade LGBTQIAPN+ e mulheres que estão em perigo.

Nas culturas ocidentais, o senso de identidade das mulheres foi moldado de forma relacional umas com as outras, afirma Greta Gaard (2018). Enquanto isso, os homens são mais baseados no conceito liberal do individualismo autônomo, afiliado ao Esclarecimento de Kant e o dualismo mente/corpo de Descartes, associados ao início do pensamento moderno. Ainda de acordo com a autora, esses pensamentos formaram a base para a visão mecanicista sobre a natureza como sem inteligência e inerte, legitimando as explorações, desde o colonialismo até o capitalismo. A noção de 'pampsiquismo' de Freya Mathew, citada por Gaard (2018), leva a identidade relacional feminina para conclusões ecológicas, quando reconhece que não podemos ter uma individualidade separada do mundo em que todos os 'eus' estão misturados, que é uma maneira de pensar muito semelhante das de várias populações indígenas. Outra noção importante derivada disso é a 'transcorporealidade', que é compatível com o 'não-eu' da filosofia Budista, que aborda a inseparabilidade dos 'fluxos' de vida, a continuidade material dos nossos corpos, quer sejam pelas relações sociais ou ecológicas, até pelos nossos habitantes microscópios. Entendemos a pintura *Uiaras defendendo o paraíso* (2019) como um exemplar da estética ecofeminista, como define Gaard:

> *Assim, numa estética ecofeminista, a beleza emerge através de um ritual – uma narrativa, uma performance, uma forma de arte – que lembra aos espectadores humanos a nossa integração material, emocional, psicológica e até espiritual com todos os outros seres terrestres. A beleza emerge através da nossa mudança de perspectiva, libertando-nos do sofrimento produzido pelo humanismo antiecológico, e mudando para uma atenção incondicional, para um pampsiquismo e interser de eco-justiça - e orientando as nossas ações em conformidade" **[12]** [tradução da autora] (2018, p 111).*

---

[12] "So in an ecofeminist aesthetic, beauty emerges through a ritual - a narrative, a performance, an art form - that reminds human viewers of our material, emotional, psychological, even spiritual embeddedness with all earthothers. The beauty emerges through our shift in perspective, freeing us from the suffering produced by antiecological

A artista utiliza a estética ecofeminista quando representa um corpo coletivo trabalhando em harmonia para a defesa dos direitos da natureza, um auto-retrato político em que se coloca na vanguarda, escolhe suas aliadas, e elabora uma imagem-narrativa da arte enquanto campo de disputas e reivindicações. Este quadro é pintado a partir de uma fotografia em que ela e seu amigo, Allyster Fagundes, que tem trabalhos artísticos como *drag queen*, encenam e posam para serem fotografadas. Portanto, a mulher sentada na pedra é a própria Rafa, e a sereia é a *drag* de Allyster. As duas têm uma história muito bonita de amizade e trabalhos conjuntos, portanto essa imagem pode representar também a aliança para um futuro incerto, a conclamação para a batalha, uma chamada para a resistência. As figuras fitam a pessoa que observa a tela como um aviso de que estão vigilantes e prontas para o que vier, e mandam a mensagem, como se falava no momento histórico da exibição da obra em galeria, 'ninguém solta a mão de ninguém' **[13]**.

Interessante verificar algumas subversões da binaridade presentes na tela, como a Uiara que, como nos referimos anteriormente, é um homem cis representando uma feminilidade através de sua performance *drag*, porém utiliza barba e bigode, o que pode trazer o questionamento sobre estereótipos femininos e autonomia do corpo. Temos também uma figura que traz uma cobra nas pernas, símbolo do pecado de Eva no paraíso, o que nos remete ao olhar demonológico colonial, mas neste caso é a responsável pelo salvamento do paraíso, que é a forma como muitos vem a floresta Amazônica, ou de forma binária também é conhecida como inferno verde, quando se trata das frustradas vezes de em que se tentou 'conquistá-la'. Essa figura é a que realmente segura o instrumento 'flecha' que foi utilizado para matar o homem, e pode representar a fluidez das identidades de gênero e sexualidades que não se identificam com a cultura machista, por ter características andróginas, identificando uma rebelião contra essa hegemonia.

Podemos intuir que a artista realiza referências a outras obras de sua autoria nesta tela como, por exemplo, *Paolete* (2018), que faz parte de uma série em que Rafa retrata mulheres trans, que não está totalmente igual a figura verificada na referida no recorte da Imagem 6, porém o gestual, a apresentação e algumas características do corpo permanecem as mesmas, como podemos verificar na Imagem 10, abaixo.

---

humanism, and shifting to an unconditional attentiveness, to an eco-justice panpsychism and interbeing - and orienting our actions accordingly".

[13] Após o resultado do pleito que elegeu Jair Bolsonaro presidente do país em 2019, um desenho que retrata uma rosa e mãos dadas, com a frase "Ninguém Solta a Mão de Ninguém", tomou conta das redes sociais e foi compartilhado de forma viral.

Já na Imagem 11, percebemos novamente a figura se repetindo, porém em um auto-retrato em que a própria Rafa se coloca em cena mais uma vez **[14]**:


[10]


[11]

Imagem 10
Paolete (2018), Rafael Matheus Moreira. Técnica: Óleo sobre tela. Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Doação da artista. Foto: Rafaela Maria Moreira.

Imagem 11
Auto-retrato (2019), Rafael Matheus Moreira. Técnica: Óleo sobre tela. Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Doação da artista. Foto: Rafaela Maria Moreira.

Enquanto *Paolete* (2018) não possui parte do braço direito, a sua citação na pintura *Uiaras defendendo o paraíso* (2019) é de uma mulher que carrega consigo uma lança com a mão direita, enquanto a mão esquerda ajusta sutilmente os longos cabelos pretos. Interessante pensarmos o por que da artista ter intencionalmente atribuído uma lança para essa personagem, colocando-a em uma situação ativa na narrativa da obra, como uma guerreira, porém sem perder traços da sua representação original que seria o gestual do cabelo, mantendo a graciosidade da personagem, sua encantaria. Essas obras são da série *Retratos Noturnos*, em que Rafa realiza contato com travestis profissionais do sexo da BR 316, km 2, iniciado em fevereiro de 2018, fazendo parte do seu processo de pesquisa em Artes Visuais, quando inicia a produção das pinturas a partir de fotografias realizadas no que ela chama de 'andanças'.

Já a figura que caminha ao fundo da tela com a pele pintada de rosa, pode nos remeter a uma performance realizada de forma recorrente por Rafa, que pintava-se de rosa e visitava exposições, e ia até mesmo à universidade onde cursava Artes Visuais desta maneira. Hoje em dia, a artista afirma utilizar somente roupas cor-de-rosa. Se olharmos de forma mais próxima, podemos perceber que essa figura estranha na tela

Uiaras defendendo o paraíso (2019) tem um rosto animalesco, então podemos intuir que Rafa pode estar se referindo ao termo *King Kong Girl*, que a artista explora na sua monografia. Este é um conceito criado por Virgine Despentes (2016), e se refere às mulheres que fogem à norma. De acordo com Monteiro, "[...] serão então as putas, as caminhoneiras, as histéricas, as mal fodidas, as bem fodidas, as feias, as travestis, as prostitutas, as frígidas, as sapatões" (2019, p 17).

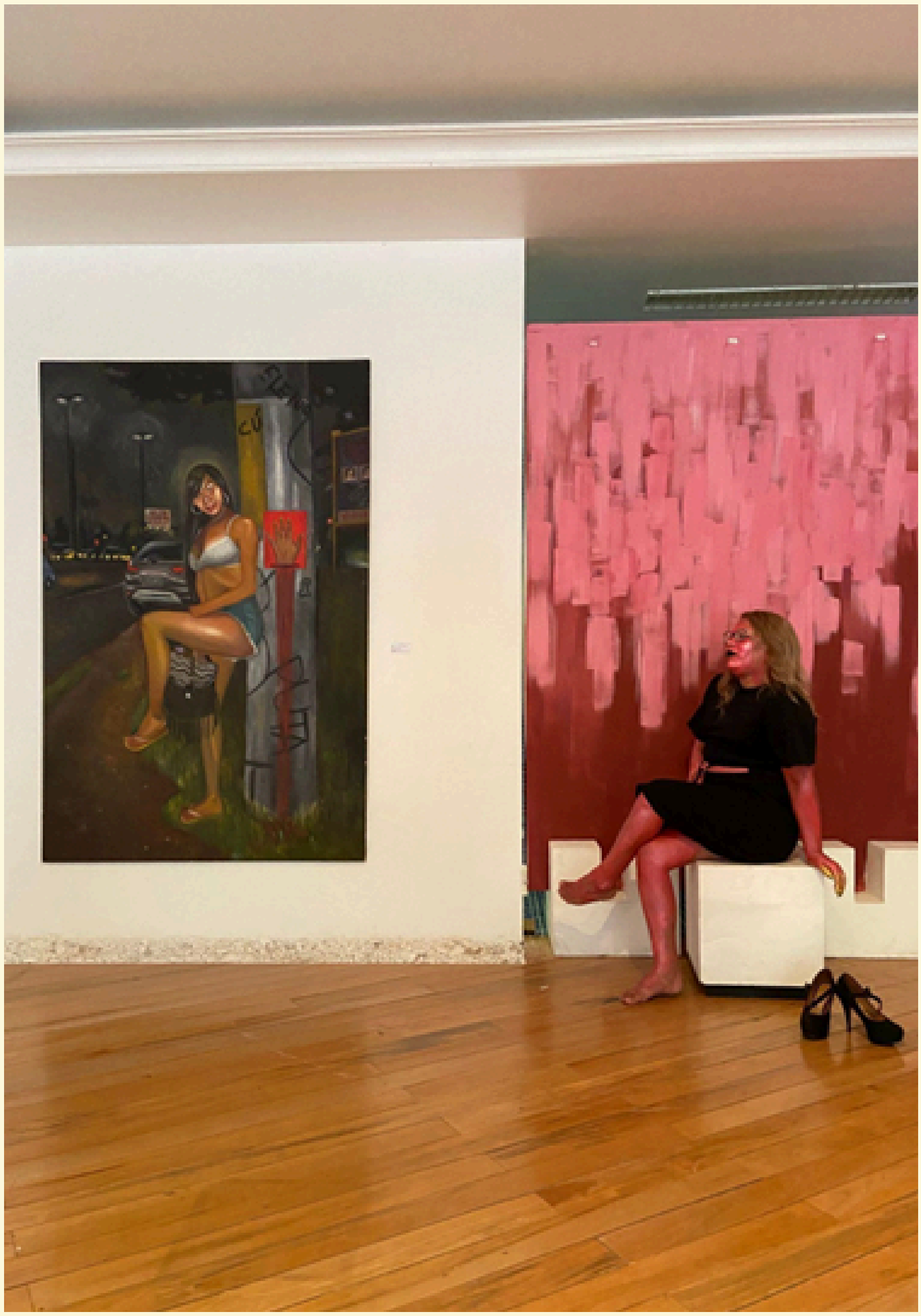


Imagem 12
Rafa pintada de rosa.
Foto: Orlando Maneschy.



Imagem 13
Tinta sobre pele (2019), Rafael Matheus Moreira. Performance orientada para vídeo. Acervo da artista. Foto: Rafaela Maria Moreira.

Podemos pensar a pintura *Uiaras defendendo o paraíso* (2019) como uma narrativa autobiográfica, onde o pessoal torna-se político, expressando experiências afetivas e compartilhadas, onde falar de si é falar de uma comunidade. As discussões sobre gênero e sexualidade tensionados com a sua convivência com pessoas trans e travestis é uma história convivida no processo artístico de Rafa, o que desemboca na produção da obra. A obra é um exemplar perfeito para discutir questões proeminentes da sociedade contemporânea, como as heranças coloniais, pensamentos decoloniais e ecológicos. Revela opressões que corpos de mulheres e pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ sofrem, mas também forças, e constrói uma narrativa diferente, uma ecoficção, baseada no ecofeminismo, e revela um discurso complexo, idealizado e protagonizado por um corpo *queer* amazônico, mostrando que também temos nossa contribuição para dar. Precisamos dar atenção às vozes minorizadas de mulheres e pessoas não-binárias da Amazônia de forma interseccional para construirmos, finalmente, uma virada decolonial na arte brasileira digna da grandeza de nosso pensamento, território, cultura e arte.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Isabele. **Imagens da mulher no ocidente moderno 1: bruxas e tupinambás canibais**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2022.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade** [1989]. Ensaios Latino-Americanos. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, Gênese Andrade. 4 ed. 6 reimp. São Paulo: Edusp, 2013.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Literatura Random House, 2016.

DWYER, Jim. **Where the Wild Books Are: A Field Guide to Ecofiction**. Reno: University of Nevada Press, 2010.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu, 2022.

GAARD, Greta. Toward an ecofeminism aesthetic of reconnection. In: Quingley, Peter; Slovic, Scott (ed.). **Ecocritical aesthetics: language, beauty and the environment**. Indiana: Indiana University Press, 2018.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

MAUÉS, Raymundo Heraldo; Villacorta, Gisela Macambira (org). **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008.

MONTEIRO, Rafael Matheus Moreira. **Um corpo *queer* em sala: entre poéticas e pedagogias, experimentações em arte-educação**. Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao curso de Licenciatura em Artes Visuais ICA/UFPA. Belém: 2019.

NUNES, Benedito. O nativismo de Paes Loureiro. In: Loureiro, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio. **Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional. In: **MÉTIS: história & cultura** – v. 7, n. 13, p. 33-55, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/688/499>. Acesso em: 15 abr 2024. Acesso em: 03 mai 2024.

PINTURA HISTÓRICA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural De Arte E Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo327/pintura-historica>. Acesso Em: 15 abr 2024. Verbete Da Enciclopédia. Isbn: 978-85-7979-060-7

SILVA, Marcos da. **Pintura histórica: do museu à sala de aula**. Proj. História, São Paulo, 20, abr 2000. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10817/8035>.

SOUZA, Laura de Mello e. **Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII.** São Paulo: Cia das Letras, 1993.

COMO CITAR
MAUÉS, Paola Haber. Uiaras defendendo o paraíso (2019): arte e corpo feminino no âmbito ecológico-decolonial. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 177-203.

DOIS ARTISTAS NAVEGANTES: *UM DIÁLOGO ENTRE ÁGUAS DE DENTRO E DE FORA*

Rosane Preciosa Sequeira

Resumo: Arthur Bispo do Rosário e Oriana Duarte são dois artistas contemporâneos brasileiros. Bispo do Rosário, já falecido, foi interno por mais de 50 anos numa instituição psiquiátrica, localizada no Rio de Janeiro. Dentre as várias *assemblages* que realizou, ao longo de sua vida, apropriando-se de materiais ordinários quaisquer, disponíveis à sua volta, eu destacaria aqui suas inúmeras detalhadas embarcações, com mastros, bandeirolas, botes, bóias salva-vidas. Oriana Duarte vive no Recife, e desenvolveu, entre 2006-2008, um processo artístico denominado Plus Ultra. São ações em que a artista se propõe a remar sozinha, cruzando grandes extensões de água. Proponho um possível diálogo entre esses dois artistas, remetendo à experiência da água como um Fora, onde modos intensivos e extensivos se embaralham. Das águas imaginárias, mas tangíveis de Bispo do Rosário – embora imóvel em seu quarto de interno, Bispo atravessou mares, ilhas, ondas revoltas, desorientações – às águas, por onde o corpo de Oriana rema incansável, explorando em suas travessias uma navegação subjetiva, sujeita a intensidades inesperadas. Fui percebendo que ambos nos oferecem uma cartografia das sucessivas desterritorializações e territorializações de si.

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosário. Oriana Duarte. Devir água. Modos de Subjetivação.

Navegar é Viver

"Navegar é preciso, viver não é preciso", esses versos do poeta português Fernando Pessoa nos são muito íntimos. Sobretudo para nós que vivemos entre mares, entre rios. A abundante hidrografia brasileira testemunha o quanto navegamos rio acima e rio abaixo, transitamos de uma margem à outra. Mas não apenas navegamos de modo regular, podemos também navegar de um modo estranho, como no conto do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, "A Terceira Margem do Rio", em que o personagem central decide não permanecer nem numa margem nem na outra, mas entre margens, numa terceira, numa espécie de vagação pelo meio, experimentando um Fora no curso do rio. E desertar de uma margem ou de outra, ganhando velocidade pelo meio, é se abrir a uma indeterminação, contida, podemos dizer, no verso "viver não é preciso". Fala-se aqui da imprecisão de viver, de sua imponderabilidade, dos acasos. Viver é colidir com as forças do Fora, e com elas dar um jeito de se agenciar. Nunca se sabe ao certo que potências estarão em jogo ali: as que nos fortalecem, as que nos enfraquecem?

Mas nos dirá ainda Pessoa: "Viver não é necessário, o que é necessário é criar." Nesse momento, o poeta afirma uma necessidade. É por necessidade que criamos, nos dirá Deleuze, é por necessidade que escrevemos, acrescento, nunca por um capricho de um eu ávido em contar suas historinhas irrelevantes e sem sabor, entupidas de tanto clichê consentido. A criação artística parece ser muito menos afeita ao regozijo de um sujeito que deseja se manifestar, se comunicar, do que em sintonia com um sujeito em guerrilha consigo próprio, em que a existência é vivenciada como algo profundamente perturbador.

Tensionado, buscando decifrar os signos que o azucrinam, o artista procura saltar para outro lugar, propõe deslocamentos, experimenta outros roteiros. E o resultado disso é que, ao dar passagem a esses signos, os faz proliferar, os arremessa ao mar numa garrafa, e, quem sabe, talvez alguém possa recepcionar essas novas formas de existência engendradas, conferindo-lhes outros arranjos, nas direções as mais imprevistas.

Dois Artistas Navegantes

Arthur Bispo do Rosário era natural do Sergipe, faleceu em 1989, e passou mais de 50 anos na colônia Juliano Moreira, instituição psiquiátrica, localizada no Rio de Janeiro, onde foi diagnosticado como esquizo-paranóico. É importante mencionar, ainda que nesta oportunidade não vá aprofundar essa questão, que Bispo do Rosário jamais incarnou essa entidade psiquiátrica. Recorro aqui às palavras de Peter Pál Pelbart:

> *Uma coisa é o esquizofrênico como tipo psicossocial, essa entidade produzida, hospitalar, clínica, artificial. Outra coisa é o esquizofrênico tomado como personagem conceitual, portador de fluxos desterritorializados, e descodificados, processualidade pura. (Pelbart, 2000, p.161).*

Bispo se impõe, e se portará como alguém que avança sobre os códigos instituídos, neles produz rachaduras, não se deixando capturar por paixões tristes, que paralisariam seu movimento de vida.

> *O mundo de Bispo foi progressivamente ganhando espaços. À medida que a obra se ampliava e ia se espalhando por várias celas, crescia também a fama daquele interno que dizia ter uma missão e se dedicava a reconstruir o universo.*
> *(Burrowes, 1999, p. 24).*

Bispo do Rosário foi marinheiro na juventude. Essa informação deve ser entendida aqui como um signo poético, desatrelada de qualquer evidência autobiográfica. Ela nos interessa apenas por nos sugerir uma experiência, a de se lançar em águas virtuais, em embarcações construídas dentro de seu próprio quarto de interno. Sabe-se que ele construiu várias embarcações, bem minuciosas, cheia de pormenores, com mastros, âncoras, bandeirolas, botes, bóias salva-vidas. Bispo ia se apropriando de materiais quaisquer disponíveis à sua volta, realizando

suas *assemblages*: "um mundo feito de canecas, pentes, latas, roupas, talheres, ferramentas, navios, vitrines, sapatos, moedas, fichas de ônibus" (Burrowes, 1999, p. 65).

GRANDE VELEIRO



Imagem 1
Arthur Bispo do Rosário, *Grande veleiro*
118x158x65 cm.
Reprodução fotográfica Rafael Adorjan.
Fonte: Museu Bispo do Rosário.
Acesso em 28 ago. 2024.

Ele também confeccionou e bordou, com muitos nomes, um manto - o Manto da Apresentação – que deveria vestir no momento em que se encontrasse com Deus. Quem sabe pudéssemos denominá-lo de manto-mastro, manto-barco, e pensar sua vida como uma longa expedição, em que foi tramando, dia após dia, suas linhas de fuga, puxando fios em direção a outros horizontes, produzindo territórios de existência que escapavam dos buracos negros do hospício, que poderiam paralisá-lo. Bispo não caiu na cilada clínica do doente mental, em que muitos se veem aprisionados, e experimentam uma interrupção do fluxo de vida no corpo. Uma desordem os trava, os confina a partir de dentro, restando-lhes apenas uma miséria física e subjetiva.

Quanto a recolher componentes biográficos atribuídos às suas obras, é importante assinalar que suas narrativas ultrapassam essa dimensão. Não é de auto-expressão de que se está falando, porque sua biografia é

“atravessada pelo Fora, porque Bispo olha para o horizonte, para o mundo. Há sempre coisas além-muros, além-eu, provocando deslocamentos, interferindo” (Burrowes 1999, p. 57).

O corpo de Bispo funcionou como um campo agregador de forças, contaminado por potências humanas e inumanas. Embora enclausurado e sem aparente contato com o mundo exterior ao hospício, jamais deixou-se converter em depositário de sintomas. Ele sempre esteve à espreita do mundo. Foi um obstinado praticante de fugas, “pegando voo” nos delírios - não nos delírios da “esquizofrenia paranóide”, via o diagnóstico imposto no hospício - mas no procedimento de “sair dos eixos”, que impulsionaram seus processos de criação traidores dos modos convencionais de entendimentos de mundos. Para Deleuze, relembremos, fugir não é desertar, sair de cena, desviar ou desistir. Em se tratando da singularidade Bispo a prática da fuga se dá em sua imobilidade. É de uma geografia das intensidades de que se trata.

Em diálogo com os intensos “modos de navegação” de um corpo imóvel, mas não paralisado – ao contrário, Bispo empreende de fato uma viagem, mas “(...) uma intensiva viagem, que não exige movimentos em extensão (...)”. (Burrowes, 1999, p. 42) – introduzo os deslocamentos de Oriana Duarte, que entrega o próprio corpo ao movimento, devém um corpo-barco. Sua operação artística designada Plus Ultra, um projeto que se inicia em 2006, constitui-se de ações em que a artista se propõe a remar, inicialmente pelas águas de Recife, Vitória e Belém, que lhe exigem metódicos preparativos e um extenuante condicionamento físico. Em 2009, ampliaria sua expedição pelas águas de Manaus, Brasília, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Salvador, atravessando, ao todo, um território de muitos quilômetros de extensão. O que parece lhe importar é a travessia, não parar de remar, abandonar-se ao fluir das águas. Oriana rema olhando para frente e para os lados, concebendo suas travessias como uma aventura, sujeita a fluxos e intensidades inesperadas. Traça planos de imanência, estes lhe são absolutamente indispensáveis, oferecem coordenadas, que estão sempre sujeitas a alterações, e dependem do seu manejo.

O que vemos então é uma mulher seguir só, diante da imensidão das águas: “partir, partir, se evadir... atravessar o horizonte, penetrar em outra vida...” (Deleuze, 1998, p. 49). Evadir-se é fugir de um certo imaginário, que nos faz rodar em círculos. A fuga aqui é firme proposição de investigar a potência de variações de estados de si, vislumbrando as paisagens como são e não como se esperava que fossem.

ORIANA 1

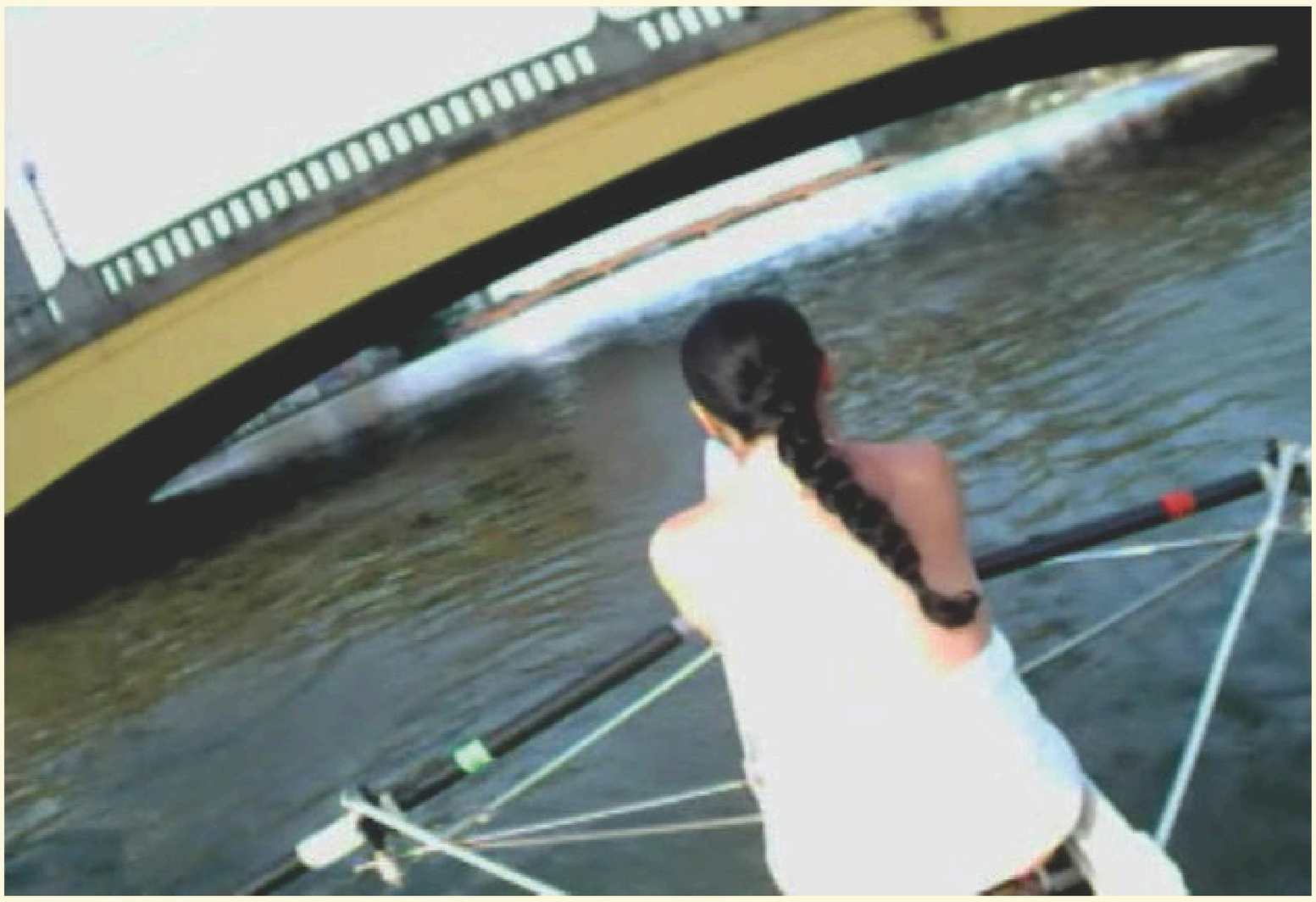


Imagem 2
Oriana Duarte
Extra-vagâncias (III): Atravessando o "cenário da cosmogenese
Série Plus Ultra (2003 -).
Fonte: Prêmio PIPA.
Acesso em 28 ago. 2024.

Fernando Cocchiarale, curador da Exposição Plus Ultra (Nós, errantes) - apresentada em 2011, na Galeria Marcantonio Vilaça, no Recife – nos chama a atenção para um dado importante, o de que Oriana se desloca pela paisagem de modo diferente daquele que experimentamos em sight-seeings turísticos em que apenas a contemplamos, cristalizando-a num retrato reprodutível, consensual. Suas ações nos remetem a um convite de que se liberem visões e sensações. Talvez possamos dizer que ela vai praticando naquelas águas, por onde navega, uma espécie de língua estrangeira. Sabemos que na medida em que vai vivenciando o ato de remar, a artista vai escrevendo uma espécie de diário de bordo, registro do que lhe acontece. Oriana escreve com o fluxo das águas por onde remou, e nos dá notícias dos agenciamentos que foi fazendo processualmente.

"É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e exterior (...)" (Deleuze, 1998, p.66).

Em última instância, é de devires do que estamos falando: devir mulher, devir barco, devir água, devir paisagem. De alguma coisa que nos acontece, nos dá um tranco, nos arrebata e já não somos mais os mesmos. "...os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas" (Deleuze, 1998, p. 10).

É interessante pensar que o conjunto das repetidas ações que Oriana se dispõe a realizar, exigiram-lhe um corpo sólido, constituído por

exercícios físicos rigorosos. No entanto, seu intento com essa compleição sólida é devir corpo poroso, corpo aberto à passagem de intensidades. Apropriando-nos de uma ideia de Deleuze, poderíamos dizer que há um devir-remadora de Oriana, que passa ao largo da história dos remadores, ultrapassa a atividade esportiva. Ela dobra esse esporte, nele imprime um vetor filosófico. Remar é filosofar.

ORINA 2



Imagem 3
Oriana Duarte
Travessias errantes
Série Plus Ultra (2003 -).
Fonte: Prêmio PIPA.
Acesso em 28 ago. 2024.

Vida-viagem

Viagem é deslocamento, mudança de lugar. Implica abandonar um território, ir em direção a outro. Ela pode se traduzir como um jeito afoito de percorrer extensões de terra. Afinal, somos diletos filhos de uma eufórica modernidade que inoculou em nós o vírus do deslocamento incessante em busca de aventuras sempre cheias de novidades. Não podemos nos esquecer de que os relatos de viagem, de Robinson Crusoé à Volta ao Mundo em 80 Dias, sempre mobilizaram nosso imaginário. Mas pode também anunciar uma viagem intensiva, que não carece de movimentos extensivos, para só então legitimar-se como viagem. Pode ser feita sob o signo da imobilidade. Em Bispo, foi isso o que se deu. Ele converteu seu espaço de confinamento em território móvel. "(...) Bispo mudava constantemente os trabalhos de lugar, a muitos deu rodas de modo que os pudesse movimentar mais facilmente (...)" (Burrowes, 1999, p. 42).

De algum jeito ele nos faz lembrar do escritor francês do século XVIII, Xavier de Maistre, autor do livro Viagem ao Redor do Meu Quarto. Nele, o protagonista empreende uma viagem de descoberta de si e do Fora, que acontece entre quatro paredes. E um mundo imenso se descortina em seu quarto.

O procedimento de Bispo é o de se desterritorializar, destrançando certas linhas, reunindo-as em linhas de fuga que o auxiliam a deslizar para fora do espaço de internação, espaço de fixidez ameaçadora. Suas obras para ele são seu território existencial. De dentro da instituição psiquiátrica, ali parado, mas não imóvel, ele foi capaz de ampliar seu espaço, de multiplicar mundos. A embarcação-Bispo foi conquistando uma territorialidade singular, desértica e habitada.

"Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras". (Deleuze, 1998, p.19).

Certas práticas artísticas na atualidade nos interessam na medida mesmo em que acabam funcionando como possíveis laboratórios de intervenções éticas, estéticas e políticas. Estamos nos referindo a algumas ações propositivas, que, de alguma forma, ativam outros modos de viver mais intensivos, menos pasmos e conformados, que nos forçam na direção de uma existência mais livre, mais potente, mais indisciplinada. Sublinharia as palavras do curador e ensaísta Nicolas Bourriaud ao nos sugerir que hoje as práticas artísticas investem menos num caráter utópico do que na construção de espaços concretos. Para ele, nesses espaços estão implicadas experiências relacionais, experimentações que de fato criam modos de existência que engendram outros modos de subjetivação.

Oriana Duarte toma a prática esportiva do remo como uma ferramenta de invenção de si, e esculpe um corpo paradoxal: atlético e vulnerável. Corpo resistente, mas não reativo, ao contrário, flexível. Corpo que se abre ao acaso das águas pelas quais remará. Aquela que empreende a viagem não é a mesma que retorna. Traz consigo a experiência de ter visto e ouvido coisas demais. Pelas pás do remo passa uma força de vida. É importante sublinhar que um dos desdobramentos de seu projeto é o de registar em cadernos essa dupla viagem intensiva e extensiva.

Dois artistas, Bispo e Oriana, dois modos de subjetivação, que praticam a metódica desterritorialização de si mesmos, desertam do que lhes pode paralisar. Um, imóvel, mas em intenso movimento, construiu mundos plenos e autônomos. O outro, empreende um corpo a corpo com

as águas, efetiva deslocamentos, exaure-se, devém fluxo que se conjuga com outros fluxos e afirma a processualidade do sujeito, da vida e da criação artística.

Ambos experimentam no corpo uma espécie de ultrapassagem de si, ambos afirmam uma vontade radical de potência. E o que isso significa? Afirmar um desejo criador, o de inventar valores e modos outros de sentir, conviver, escrever a vida, e mudá-la.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Oriana Maria Duarte de. **Plus ultra: the body at the limit of communication**. 2012. 317 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURROWES, Patrícia. **O Universo Segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

COCCHIARALE, Fernando. **Plus Ultra (Nós, errantes)** – Texto crítico da exposição realizada no Santander Cultural Recife, no projeto Arte 237 Contemporânea de Pernambuco – Edição 2011. Disponível em: https://www.santander.com.br/document/wps/institucional_sala_press_outubro11_14.pdf. Acessado em 28 ago. 2024.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um Fio**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COMO CITAR

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. Dois artistas navegantes: um diálogo entre águas de dentro e de fora. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 204-214.

“EU NÃO SOU UMA PERFORMER! EU NÃO FAÇO PERFORMANCE. EU SOU A PRESENÇA!”: REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO PRÁTICO-TEÓRICO DE APARIÇÃO E DIÁLOGOS A PARTIR DO BRASIL

Waleff Dias Caridade

Resumo: Este texto é focado no estudo do conceito teórico-prático de *aparição*, da artista sul-africana Lhola Amira, que vem da noção de *Akuvela* – termo que está no espiritismo africano *nguni bantu* do povo *Zulu* –, no qual problematiza desde o nome até a conceituação e execução da prática experimental, nomeada no ocidente de *performance art*, e salienta que pessoas negras são a presença do ancestral através do corpo que aparece para o outro semelhante. Pessoas negras não ensaiam ou encenam numa outra perspectiva suas existências, mas sim são a presença. A organização do conceito se dá principalmente em convergência com o conceito teórico-prático *afrografias da memória*, de Leda Maria Martins, refletindo-o e pensando a partir do Brasil. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Aparição. Lhola Amira. Afrografias da memória. Pensamento negro. Performance art.

O trecho da fala que dá título a este texto não é meu, ele é da artista e pesquisadora sul-africana Lhola Amira. Tal apontamento é o fio condutor para elaboração de reflexões e diálogos a respeito da presença, ou aquilo que se releva no tempo-espaço e Amira nomeia de *appearance* (em tradução livre, *aparição*).

Tenho me debruçado sobre a *aparição*, enquanto conceito teórico e prático, desde que Panamby apresentou-o a Rnld Nogueira e eu, durante a oficina *aparições e insurgências: forjar corpos*, em 2019, no Sesc Estação 504 Sul, em Brasília. Através da qual rememorou que há uma disputa de narrativas para existir em um sistema baseado no poder e suas tecnologias de controle sobre os povos, onde o desejo dita quem pode viver e quem deve morrer (Mbembe, 2016). E nós, enquanto pessoas negras que produzem arte, dentro de suas intersecções de gênero, orientação sexual, espaços geográficos e classe, necessitamos sempre repensar as práticas poéticas e teóricas repassadas no ocidente, em especial, a *performance art*. Tal comentário amparou as minhas inquietações, enquanto fazedor da arte experimental, e possibilitou a reestruturação de toda a pesquisa que estava desenvolvendo, à época no mestrado, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB). A pesquisa se deu sob a orientação da Profª Dra. Fátima Aparecida dos Santos, que impensadamente abraçou algo que, à primeira vista, parecia ser incipiente, mas sentiu sua urgência e potência.

Digo incipiente porque no momento em que escrevia a dissertação, além da entrevista de Lhola Amira para a Wura-Natasha Ogunji (2018a), no catálogo das conversas da *33ª Bienal de São Paulo – Afinidades Afetivas*, apresentada por Panamby, havia ainda poucas entrevistas de

Amira na plataforma de vídeos online *YouTube* – se não me engano duas ou três, com áudios em inglês, sem tradução ou legenda em português brasileiro –, e a dissertação *Processos de criação em performance e as práticas comunicativas* (2019) de Maria Regina Gorzillo, a qual, observou a prática junto de outras práticas de criação em performance e comunicação. Em contrapartida, desde a vinda de Amira para o Brasil, em 2018, para participar da *33ª Bienal de São Paulo* com a oferenda *Philisa: Hlala Ngikombamthise* [Para ser curado: Sente-se deixe-me te cobrir] e a apresentação da mostra *WhatATimeToBeBlackWomxnQueer* [QueTemposDeSerMulherNegrxQueer, tradução livre], no Goethe-Institut, em Salvador, houve um crescimento de artistas negras/os/es, que inquietas/os/es, iguais a mim, não contentes ou excluídas/os/es, buscavam outras formas de nomear e vivenciar suas práticas.

Posto isso, a dissertação que construí, nomeada *Aparições e homens negros: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico*, disponível desde 2021 no repositório da UnB, foi a primeira a pensar o conceito *aparição* e a prática em seu fundamento, enquanto possibilidade de enfrentamento das feridas decorrentes da colonização, que pressionam o apagamento de pessoas negras na história, e uma espécie de cataplasma psicológico sociocultural através da visualidade das Artes.

Em paralelo à compreensão do conceito, busquei similaridades na *aparição* e o processo psicoterapêutico clínico através da relação da minha produção artística junto a de outros dois artistas negros – Abiniel João Nascimento (PE) e Geovanni Lima (ES) –, que guiados por Exu, rememoramos eixos, os quais falarei mais adiante, que considero fundamentais para pensar tanto as similaridades quanto para entender metodologicamente o processo para a construção de uma *aparição*.

Na conclusão do mestrado, senti que não tinha conseguido explorar com devida qualidade a *aparição* e os eixos, por esse motivo, atualmente dou continuidade ao aprofundamento no doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense (PPGPsi/UFF), sob a orientação do Prof. Dr. Hildeberto Martins. Na pesquisa, estamos refletindo sobre os processos de subjetivação na sociedade brasileira relacionados à construção da imagem a partir do processo étnico-racial e o impacto através da relação com o estômago, considerado por comunidades originárias e praticantes das religiosidades afro-brasileiras na diáspora, a segunda cabeça do corpo.

Em diálogo com meu orientador, consideramos importante trazer a *aparição* e os eixos metodológicos rememorados associados ao

conceito e prática das *afrografias da memória*, pelo qual se pretende analisar outros modos de inscrever os saberes, as heranças africanas na diáspora, que se revelam no entrelaçamento da escrita documental e a oralidade, para a reinscrição do tecido da memória (Martins, 2021).

A convergência entre a *aparição* de Lhola Amira e as *afrografias da memória*, proposto pela Profª Drª Leda Maria Martins, me interessa pela relação dual do corpo negro *afrográfico* nas heranças africanas na diáspora. Não relacionado à lógica binária chapada, mas na inscrição da memória corporal e oral, e postulado nos âmbitos das rasuras do aparecer e esconder. Me interessa ainda por ter tido acesso diretamente à autora, pois Leda Maria Martins foi a professora convidada do PPGPsi-UFF, em 2023, e nos debruçamos em seus livros e suas conceituações. Assim, a seguir, trago algumas indagações já levantadas e, agora, organizadas e algumas outras aprofundadas.

"O que estou olhando e o que estou vendo?" [1]

Essa pergunta de Amira convoca a uma espécie de movimento da retina que antes era fixa. Para entender o conceito teórico e prático da artista, precisamos entender brevemente a sua crítica à *performance art*, campo multidisciplinar que oferece instrumentos metodológicos instigantes para a investigação das práticas corporais.

Leda Maria Martins, durante sua produção teórica, sempre que reporta ao conceito e prática da *performance art*, o interpreta a partir do professor Richard Schechner, um dos fundadores dos estudos da prática experimental, que o compreende como "comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver – ou *comportamentos restaurados*" (Schechner, 2003, p. 34, grifos do autor, apud Martins, 2022, p. 38). Os *comportamentos restaurados*, segundo Schechner, seriam um agrupamento de movimentos duplamente repetidos que necessitam de treino e ensaio, envoltos em uma moldura simbólica e refletiva, resultando na decodificação somente por aqueles que possuem conhecimento para tanto. Ou seja, qualquer atividade humana em um contexto cultural, histórico e social pode ser estudada enquanto *performance*, mas a ação em si não é *performance*.

A *performance* ou *performance art* é um termo inglês cunhado como categoria artística no início dos anos 70 e, quando a expressão chega à América Latina, não encontra um equivalente que seja satisfatório e

---

[1] Pergunta de Amira na entrevista com Wura-Natasha Ogunji (Amira, 2018a).

confortável para pronunciar no espanhol ou português. Ao longo dos anos, pesquisadoras/es e fazedoras/es construíram uma discussão para repensar e adaptar a palavra, e começaram apreciar outros termos que derivam de outras histórias culturais, ideologias e línguas para substituí-la, como *acción* (ação, tradução livre), representação e *fuleragem* **[2]**.

A professora e pesquisadora brasileira Regina Melim (2008) afere que a *performance art* no Brasil está delineada no campo de resistência e sobrevivência, podendo se utilizar do corpo e ainda incluir a construção da sua trajetória não somente na ação ao vivo, mas naquela compartilhada enquanto acontecimentos – e não narrações; fazendo-nos esbarrar ou desviar do caminho e transformando os espaços onde a ação acontece. E para o pesquisador e professor argentino Jorge Glusberg (2013), essa expressão artística carrega numerosos fantasmas psicológicos, que tocam o interior de quem está executando-a e coloca em crise a partir da repetição normalizada das convenções gestuais e comportamentais. Assim, "[...] questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos de programas gestuais" (Glusberg, 2013, p. 65). Os fantasmas psicológicos e os códigos instituídosde programas gestuais, comentados pelo autor, podem ser entendidos como as violências causadas pelo processo colonial e suas reproduções.

Lhola entende que pessoas negras não ensaiam ou encenam as suas existências em uma outra perspectiva. O espaço é multidimensional, tendo camadas que podemos olhá-las a olho nu através da presença. A *aparição* será a presença e vem da noção de *Akuvela* – termo que está no espiritismo africano *nguni bantu* do povo *Zulu* – e a cisão da produção artística repassada, a crítica desde o nome, conceituação e execução ocorre porque a memória, segundo Martins (2003), na construção do ocidente foi atingida diretamente e fraturada. Então, a memória que se grafou está centralizada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra, resultando na ideia exclusiva de conhecimento predominada por uma tradição retórica europeia. Por isso, a textualidade dos povos africanos e indígenas foram deixados à margem, não ecoando nas escrituras.

Diversos povos africanos, afro-brasileiros em diáspora e indígenas,

---

[2] O conceito é utilizado desde 2010 pelo grupo de pesquisa prática e teórico Corpos Informáticos, fundado em 1992 pela artista e filósofa Bia Medeiros, na Universidade de Brasília. Entendendo a performance com uma instituição, *fuleragem* é construída a partir das construções teóricas de Gilles Deleuze e Felix Guattari e seu desenvolvimento está associado a tônica palavra e conceito, insistindo nas ideias de trapaça e traição, criticando a formalidade artística, revelando as contradições sob as aparências da legitimidade da arte convencional (Medeiros e Soub, 2019).

possuem a oralidade como uma forma de mediação de valores textuais, sendo o centro filosófico – principal fonte de difusão de conhecimento; e a palavra, enquanto componente de criação de sociedade. Isso não significa a ausência da palavra escrita, ao contrário, esses povos possuem uma educação por todos os sentidos. Por essa razão, Amira evidencia que artistas negras/os/es não fazem *performance art* e sim produzem *aparição*, visto que, através do entendimento do ancestral personificado no corpo físico, elas/es buscam homenagear entes que ancestralizaram e desenvolvem estratégias de livramento frente às sequelas deixadas pela colonialidade para tentar ficar em harmonia com o corpo (Amira, 2018b).

Qual é a forma de um corpo que aparece? Ou, o que é um corpo *aparição*? Para compreender o entendimento de corpo na *aparição* e a presença ancestral personificada, recorri à criadora, porque acredito que ambos estão entrelaçados.

Lhola Amira nasceu no corpo da curadora e acadêmica Khanyisile Mbongwa, coabitando um só corpo, assim como a noção de *Akuvela* do povo *Zulu*, que contextualiza a existência individual em relação às narrativas históricas coletivas e futuras (Bienal de Sidney, 2020). O sentido de ancestralidade citada por Amira é um processo de autoconhecimento, podendo derivar da figura dos parentes (pais, avós, bisavós, etc.), entidades, amigos e pessoas iguais que vieram antes, investiram e investem para o crescimento individual de outras/os/es iguais por meio da coletividade, resultando em uma vida dupla. Não no sentido de incorporação de narrativas que vêm de fora para dentro, mas em uma lógica de algo dentro que vem para fora na evocação de outros corpos, outros tempos, outras presenças, através do deslocamento da presença, onde se compreende e vê "o que é a ferida, do que é feita, o que a sustenta, e o que tem sido feito para cobri-la – e então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la" (Amira, 2018a, p. 5).

> *[...] preciso remover a casca daquilo que trago comigo. É importante, na minha cultura, antes de entrar em qualquer lugar ou espaço, deixar as suas coisas para trás e ter um espírito claro para olhar, ver, observar, ouvir e escutar. Como a Khanyisile existe no contexto sul-africano, trago partes disso, e preciso me livrar delas para conseguir enxergar além do meu olho físico; é meu ser ancestral e espiritual que precisa estar sintonizado. Quando removo a casca, não considero como fatos dados as similaridades entre os contextos históricos e contemporâneos – isso é muito importante no meu processo. (Amira, 2018a, p. 5).*

Aparição é o combate à violência antinegra e o excede; carregando o aterramento de um fora não contaminável, honrando, através do respeito e cuidado, aquilo que se vê na capacidade de se conhecer e afirmar. Então, o

que uma pessoa negra vê ao olhar outra pessoa negra?

A tal sinalização do corpo dual, a qual recorremos à Martins (2023), quando afere que o corpo e a tradição sociocultural negra são baseados na *dupla fala* da complexidade das grafias presentes nas textualidades orais do corpo, dos gestos e da voz. Refletindo não apenas na formulação de sentido, mas também no discurso e comportamento de dupla referência: um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais. Ou, em outras palavras, é a tradução peculiar do ver e do ser-sendo.

Do que se fala quando uma pessoa negra fala?

O que torna a pessoa negra, negra?

Desde o período escravocrata, nas *plantations* e colônias, ao pós-abolição, de acordo com Mbembe (2018), o ocidente estruturou o que seria o sujeito racial – supremacista branco patriarcal capitalista – e, por meio do mito da superioridade racial, fundou-se uma dualidade enquanto autojustificativa da violência escravista. Para o estabelecimento desse mito, o conceito de raça foi definidor, advindo inicialmente da esfera animal e sendo utilizado em primeira linha para nomear as humanidades consideradas não-europeias. A autodeclaração, por meio da ideia de raça, tornou o ocidente terra da razão, e tudo o que não estava no véu definido enquanto norma por essa lógica, se transformou e transtornou no *ser-outro* (p.30).

Por intermédio da pele, o primeiro e maior órgão e o centro da manutenção do sistema de dominação racial, a dualidade se organizou enquanto justificativa excludente, tornando o que não era branco, o Outro da brancura – o outro da outridade, forjado pelo vazio e capaz de preenchê-lo com um conjunto de instâncias que determinam a sua existência e vontade –, criando assim um protótipo pré-humano, incapaz de escapar da sua animalidade e, principalmente, do polo negativo.

Nesse sentido, ao refletir sobre a análise sociocultural de ser o Outro, apreende-se que é aquele que não se vê ou não existe quando não é visto, revelando o racismo enquanto espinha dorsal do ocidente, e com ele o *transitivismo* **[3]** ideológico de uma construção fantasmagórica que a brancura, sempre em momentos de pânico ou de crueldade, faz reaparecer ao olhar uma pessoa negra.

Simultaneamente em que raça – e racismo – é um lugar imaginário, é também um lugar de realidade e verdade, e aquelas/es nomeadas/os por

---

[3] Em Pele negra, máscaras brancas (2020), Fanon compreende o racismo enquanto mecanismo de transferência, por isso transitivismo, no qual o branco rejeita a vergonha/demônio que ele mesmo fabricou e que, nos momentos de pânico ou de crueldade, faz reaparecer.

uma raça não são passivos/as ao que ela representa. Conforme a perspectiva fanoniana, na internalização compulsória dessa marca, desse sentimento carregado pelo signo negro, a pessoa discriminada passa a se ver através do olhar do outro, através da película branca que a discrimina, com um elenco de predicados que a ensinam a odiar o que só ela tem, exatamente por ser negra/o/e – indivíduos marcadas/os/es pela cor indesejada. Desse modo, para a brancura, o significado negro existe enquanto extensão, fragmento ou segregação, e a ação de aparecer de uma pessoa negra para outras pessoas negras?

Enquanto palavra no dicionário, aparição é um substantivo feminino, com o significado do ato de aparecer; enquanto conceito teórico-prático, essa ação se instaura num jogo duplo do olhar, do corpo que encontra e do gesto que se desenha em relação ao outro corpo negro. Assim, permite a possibilidade da dúvida, interesse e curiosidade que a palavra aparição, usada como figura de linguagem, convida para imaginá-la no cotidiano. Espaços ou situações proibitivas a corpos negros que a aparição, como campo de disputa, possibilita.

Na dissertação que construí, através do diálogo com os dois artistas negros e nossas produções poéticas individuais, acompanhados por pensadoras/es teóricas/os negras/os/es, nos percebemos guiados por Exu, signo que sintetiza o duplo.

> *Èsù é um princípio dinâmico da individualização e, simultaneamente, da comunicação e interpretação. Seu caráter de ambivalência, multiplicidade, e sua função, no panteão dos orixás, como elemento da mediação entre os universos humanos e divino e como instância propulsora e promulgadora de interpretação fazem dele um topos discursivo e figurativo que intervém na formulação de sentido da cultura negra. Ele detém o saber que permite decifrar as tábuas de adivinhação de Ifá. Èsù é jogo, é signo, é estrutura. Esse orixá metaforiza a própria encruzilhada semiótica das culturas negras nas Américas, sendo um princípio dialógico e mediador entre mitemas do Ocidente e da África. Henry Louis Gates Jr. assinala que a imagem de Èsù pode ser usada como metáfora para a atividade crítica da interpretação, na medida em que, em si mesma, sua figura, no panteão ioruba e afro-americano, representa um eixo de indeterminação e interpretação. O autor associa-o, então, ao signifying monkey das narrativas orais dos negros estadunidenses, que, como Èsù, existe "no discurso da mitologia não apenas como uma personagem em uma narrativa, mas principalmente como um veículo da própria narrativa". (Martins, 2023, p. 60-61).*

Exu é cognição, movimento, passagem, contradição, sentido aglutinador e coeso, que não é apenas do âmbito afro-religioso sobreviventes na diáspora, mas preside em várias práticas de origens; em vista disso, juntos

rememoramos quatro eixos: o *tempo*, a *caminhada*, o *simbólico* e os *espaços*; os quais consideramos fundamentais para pensar metodologicamente o processo para a construção de uma *aparição*.

O primeiro eixo foi o *tempo*, onde fizemos uma breve relação do tempo linear e sistêmico, no qual existe sempre um acordo explícito ou implícito para se estar. E o conflitamos relacionando-o ao *tempo negro* de Mbembe (2018), "que nasce de um certo olhar sobre o eu, sobre o outro, sobre o mundo e sobre o invisível" (p. 214), e o *tempo espiralar* de Martins (2002), pelo qual "habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito" (p. 84). Para assim, perceber que o presente negro é entendido simultaneamente no passado, por meio do corpo que retorna à mesma situação através do gesto da imagem que aparece, mas em outra posição, e no futuro, através da própria ótica. Esse tempo tem uma duração diferenciada, e tem como característica principal a subjetivação que se dá pelo rastro fragmentado da memória.

Assimilando que pessoas criam roteiros formais ou informais para maioria das situações do cotidiano, e pensando o caráter político do corpo negro, que se autoafirma ao se movimentar, então, essa espécie de roteiros, são pensados como formas de lidar com as dificuldades que surgem na *caminhada* – o segundo eixo – tentativa de se localizar em uma herança específica, usando-a para reivindicar um direito inato, do qual essa herança excluiu de modo tão brutal e específico. O percurso do corpo que se movimenta será sempre incerto, mas o corpo negro se move sempre por uma encruzilhada para o encontro, em transe ou trânsito. Importante salientar que não acreditamos que pessoas negras possuem o *caminhar* como uma espécie de gene, no entanto, exaltamos pelo respeito a esse movimento migratório e processual histórico para a mudança.

O sujeito e a relação com o *simbólico*, terceiro eixo, dentro da ordem sociocultural, representa aquilo que a teoria psicanalítica lacaniana, de acordo com Roudinesco e Plon (1998), entende como significado, conceito do signo linguístico, mas no contexto colonial racista estruturará como cerne do conflito, visto que a pessoa negra não é percebida enquanto sujeito(a) ao olhar da branquitude. Posto isso, o corpo negro será o significante, a representação da palavra que se apresenta numa variedade de sentidos quando resgata, através da *caminhada* dentro desse outro *tempo*, proposto por Mbembe e Leda Maria Martins, para transformar. Desse modo, o *simbólico* ao aparecer

rememora e/ou forma outros durante o curso de desenvolvimento. *Caminhando* para encontrar, se apropriando dos *símbolos*, os enegrecendo ou até mesmo descartando-os, relembrando outros, pois "as ferramentas que esse processo produz são experimentos desenvolvidos a partir de uma torção da perspectiva" (Mombaça e Mattiuzzi, 2019, p. 17).

E no quarto eixo, nomeado de *zona do não*, tentamos delinear a presença de corpos negros nos espaços *in situ* (museus, universidades, galerias, bienais, instituições educacionais, entre outros) e *ex situ* (praças, ruas, espaços independentes, etc.), nos quais, em ambos, é necessário negociar, entendendo o quanto de energia conseguem investir e lidar com as violências. Enquanto nos espaços *in situ*, as *aparições* se tornarão *performance art* ou "*aparições performáticas*", as intuições decorrentes das duplas falas serão processos criativos ou programa performático (Fabião, 2013) e o processo de escuta das *duplas falas* serão apenas imagens; já nos *ex situ*, a pessoa que está aparecendo encontra aquelas/les outras/os que não são convidadas/os para entrar em espaços *in situ*, sendo pressionadas/os a realizar o movimento de sobrevivência dentro do moderno sistema colonial, que está enraizado na política do "[...] desejo de perpetuação desse sistema que garante o direito de gerir e performar a violência não apenas ao estado, mas também ao homem cisgênero" (Mombaça, 2016, p. 6).

Considerações

A *aparição* nessa espécie de jogral do cotidiano, do olhar e ser olhado, demanda uma análise minuciosa a respeito das posições entre aparecer e desparecer, violência e prazer, espectador e testemunha. Nesse sentido, me chamou bastante atenção o que encontrei no campo de produção de Lhola Amira, por mudar de posição, oferecendo outra forma de olhar e aparecer, mais adiante da relação das pessoas negras para a branquitude que a nomeia ao olhá-la. Denunciar os delírios decorrentes da violência é urgente, mas, entre iguais, é necessário ter um olhar que aproxima e seja afetuoso, porque o racismo permite somente a autodestruição; no entanto, existem outras configurações e outras formas de experimentar o mundo. Podemos senti-las, procurar articulá-las, ainda que seja difícil nomeá-las.

As *aparições* podem ser instalações, fotografias, vídeos ou diversas manifestações que encontrem outros corpos negros. Para o desenvolvimento, a estética tem importância fundamental, pois será por ela que a pessoa negra será percebida, na maioria das vezes, como visível ou hipervisível pela sociedade. E é importante quem investiga e realiza ouvir com muito cuidado o que corpos negros precisam realmente dizer, porque a

prática não vem de um lugar intelectual ou de um lugar acadêmico ocidentalizado (Amira, 2019). Ela se constrói de feridas muito profundas e de uma outra perspectiva que o ocidente não se preocupa em olhar.

Para terminar, acentuo que substituir a palavra *performance art*, conhecida historicamente, embora problemática, por *aparição*, desenvolvida em outro contexto, sinaliza uma visão de mundo profundamente diferente, num ato de racionalização dos desejos, uma reparação na história colonial compartilhada de relações de poder e de dominação cultural que não desapareceria mesmo que mudássemos nossas línguas. Além disso, utilizar outras terminologias, em vez de *performance art*, disponibiliza e enriquece a prática artística sem perder o seu frescor do experimental, uma vez que o importante é a informação que se quer compartilhar, porque "[...] projetar-se no futuro é igualmente necessário para regressar à vida, e, portanto, crucial em qualquer aventura terapêutica" (Mbembe, 2017, p. 191).

REFERÊNCIAS

AMIRA, Lhola. **Bayeza namaYeza / De kommer med medicin, Konstmuseet i Skövde 2019**. 24 set. 2019. Vídeo Skövde Kulturbus: Lhola Amira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u1Vu3m0ieXM. Acesso em: 24 jun. 2023.

AMIRA, Lhola. **Conversas**. Catálogo 33ª Bienal de SP. Entrevista a Wura-Natasha Ogunji, 2018a.

AMIRA, Lhola. **Here's What You Need To Know About The Artist Who Calls Herself Na Ancestral Presence**. 28 mai. 2018b. Vídeo The Narrative: Lhola Amira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fk2-fYLYDMk. Acesso em: 9 mai. 2024.

BIENAL DE SIDNEY. **Lhola Amira – Philisa: Ditaola**. 22nd Biennale of Sydney: NIRIN, 2020. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/LQUh6tny1LNFrA. Acesso em: 07 mar. 2024.

CARIDADE, Waleff Dias. **Aparições e homens negros: masculinidades, racismo e a construção por meio do simbólico**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performático: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais** – UNICAMP. nº 4, p. 1-11, dez. 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256. Acesso em 10 jun. 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GORZILLO, Maria Regina. **Processos de criação em performance e as práticas comunicativas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva Editora, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Ed, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881. Acesso em: 24 out. 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: GAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.). **Performance, Exílio, Fronteiras: Errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: UFMG. Poslit, p. 69-91, 2002.
MBEMBE, Achille. Farmácia de Fanon. In: MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. 1ª Ed. Portugal: Antígona, p. 153-208, 2017.
MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 122-151, 2016.
MBEMBE, Achille. O tempo negro. In: MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, p. 213-222, 2018.
MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! **32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva**, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, p.1-16, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 17 jun. 2023.
MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo, p. 14-27, 2019.
ROUDINESCO, Elisabeth.; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

COMO CITAR
CARIDADE, Waleff Dias. “Eu não sou uma performer! Eu não faço performance. Eu sou a presença!”: reflexões sobre o conceito prático-teórico de aparição e diálogos a partir do Brasil. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 215-228.

PLATÔ III: INSTAURAR O MENOR DAS GRAFIAS

ARUTAUA, UM SONHO COMO PASSAGEM

Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Resumo: No quintal da casa de uma Bruxa, o encontro com um encantado possibilitou uma efêmera travessia para um território emaranhado de lembranças, sensações e existências da floresta. Redigido a partir de um caderno de sonhos ficcionalizados, e com a adição de imagens esboçadas, esta é a materialização de um exercício de maquinação de sentidos para minhas manifestações inconscientes, e também, um dos fragmentos iniciais de um processo de criação intitulado "Arutaua", ou "Terra do Sapo" (STRADELLI, 2014). Tais fragmentos trazem um desejo de maquinar experiências que: tornem fluidos nossos fluxos contra os encarceramentos sentimentais (GLOWCZEWSKI, 1987); demarcar assentamentos cosmopolíticos contra as expropriações que atingem existências ameaçadas (PRECIADO, 2023); ações de partilha/distribuição de energia contra as lógicas de privatização/destruição/descarte dos espaços comuns (HARAWAY, 2016); e compreender o sonho como uma forma de imaginar mundos possíveis (LIMUJA, 2022) contra as formas de programação dos corpos.

Palavras-chave: Sonho. Autoficção. Desenho. Fabulação. Poética.

Havia uma atmosfera amistosa na cozinha da casa da Bruxa. Chovia bastante, mas quase não se ouvia os sons de fora, abafados pelas estrondosas risadas e galhofas. Não era ocasião para feitiços intrincados. A única alquimia do momento era a de amizade, com notas pungentes de café e biscoitos cheirando a manteiga. Tudo pelando de quente. Ela mantinha uma atitude atenciosa, uma aura vibrante.
Não, a prioridade eram suas visitas, e eu era uma delas.

Com imenso sorriso e sobrancelhas arqueadas, ela abriu a porta que dava acesso ao quintal, no instante em que a chuva cedeu um pouco.

Fui tomado por grande curiosidade.

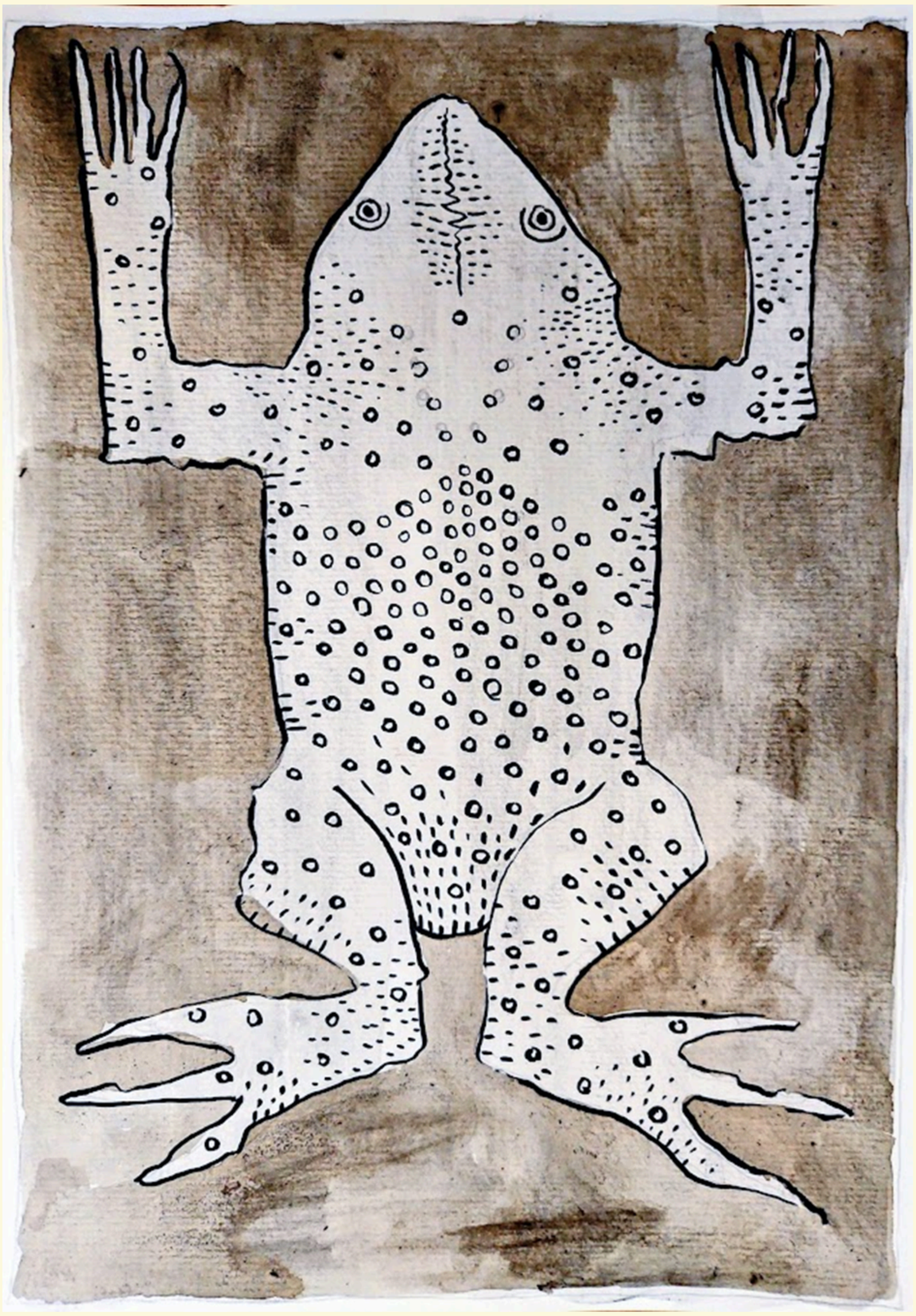


Imagem 1
Breno Filo, *Aru* (2024);
29,7cm x 21cm.
Foto: Breno Filo.

Era o forte cheiro de mato e terra molhada. Pensei, cogitei, me perguntei: adoraria ver se haviam pés de andiroba, arnica e copaíba por lá. Tenho certeza que devem haver ervas de banho, pois o aroma é inconfundível! Será que haviam mandrágoras, saprófitas e tajá-buiúnas exercendo mágicos desígnios, ou apenas habitando por ali também? E suas pajelanças, será que eram realizadas ali, ao ar livre?

Embora eu estivesse entre amigas, rindo e celebrando o momento, vários véus de sensações e imagens circundavam em minha cabeça. Em finas camadas, que adensaram, se deslocaram e tomaram formas tão delicadas quanto as fumaças e vapores desprendidos das xícaras e panelas.

Pedi licença, e atravessei o portal.

Para minha surpresa, o quintal tinha dimensões ainda maiores do que o esperado. Era oval, e o chão estava a um nível muito abaixo do piso da cozinha. Tão baixo que era necessária uma extensa escada de concreto, com a forma de espiral, para realizar o devido acesso. Múltiplos vasos com espécies vegetais pendiam, formando uma linha espiral pontilhada paralela a da escadaria. Tais meadas convergiam e beijavam um chão que emanava feitiçaria com cheiro de patchouli, mirra e arruda. Um lugar que certamente espanta qualquer mau olhado, acalma qualquer coração, desata quaisquer amarrações. Como uma pequena horta, tudo foi cultivado com cuidado por minha encantada amiga e inúmeras outras espécies, entre minhocas, passarinhos e ratazanas. Até erva daninha tinha lugar ali. Todo esse plantio formava uma mandala, cujo centro era ocupado por um grande cajueiro.

Por algum tempo, fechei os olhos e me deixei invadir pelos aromas.

Respirei, mais uma vez.

De novo.

E de novo:

Quantos aromas ditosos!

Com um respirar vagaroso, relembrei banhos de igarapé com minha avó, em Peixe Boi. Cheiro-verde, chicória, alho, limão galego e cebola, temperos de cozido de peixe matuta e revigorantes, que papai preparava para a família, no baixo Tocantins. Os tratamentos para piolho com pente fino, de arruda e vinagre, além das excruciantes massagens de andiroba na garganta. Plantadas entre feromônios de percevejos, folhas secas e esterco, notei algumas bases para unguentos e pomadas que já me ajudaram em momentos de necessidade.

Repentinamente, ouvi um som muito agradável. Abri os olhos.

Diante de mim, e logo abaixo do cajueiro, estava um sapo cururu bem

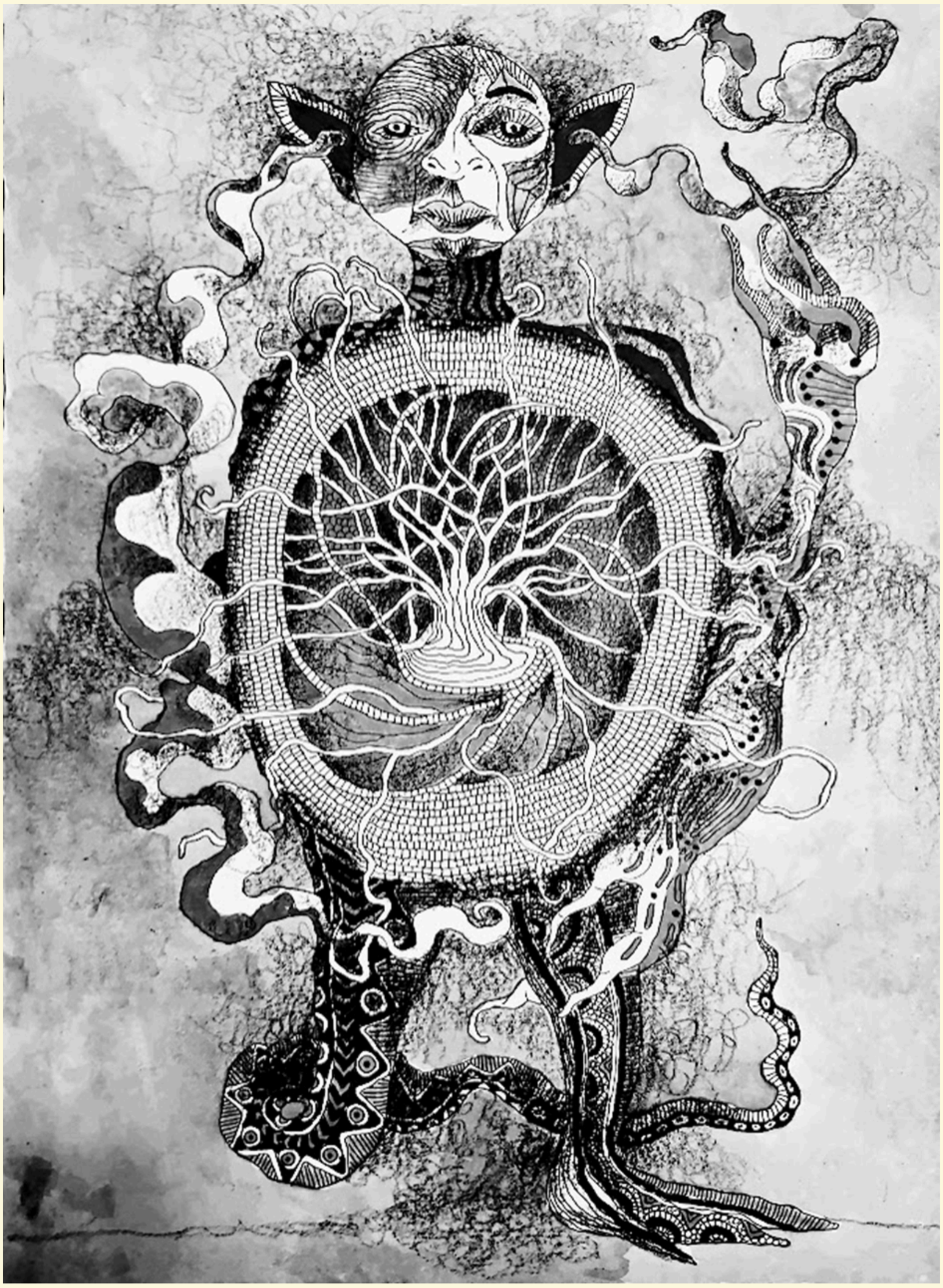


Imagem 2
Breno Filo, *Portal* (2024);
29,7 x 21cm.
Foto: Breno Filo.

verde. Um bicho estranho, pois se portava feito gente - com o corpo apoiado por suas patas traseiras - e tinha o tamanho de um gato. Ele emitia, a princípio, um coaxar suavíssimo. Em seguida, pegou um pequeno instrumento de sopro pendurado em seu pescoço por um cordão, com suas antropomórficas patas dianteiras. De um fôlego só, soprou inúmeras notas, com uma harmonia que espelhava a beleza mágica daquele lugar, como em um espelho cristalino de igapó.

Com olhos marejados, me curvei para ouvir melhor. Com uma postura que lembrava a maior das reverências, encostei minha cabeça ao chão, e chovi. De trovejar.

Por alguns minutos - que pareceram horas, de tão intensos - dissolvi qualquer distinção entre meu corpo e as nuvens, raios e ventos entrelaçados. Me tornei um com a paisagem. Escorri entre as gotículas de água, suores e seivas. Com minha respiração, entoei sussurros em harmonia com as notas da música do sapo, como se quisesse acordar as rochas e minérios que tocavam as pontas das raízes das plantas. Me imaginei em dança deslizada com os calores e vapores que ondulavam em torno do forno de minha generosa amiga...

Até que, de súbito, a música cessou.

Aos poucos, meu corpo retornou a sua mundanidade. Carne, juntas, dor e frio. Todos os aromas que me atraíram, agora eram parte de mim. Os sons das risadas e cochichos seguiam estrondosos, ininterruptos, vindos de dentro da casa.

O anfíbio me encarava, com serenidade. Ele esperou eu recobrar meus sentidos e, sem dizer nada, pegou seu apoio e fez menção de partir.

Tive o impulso de segui-lo.

Ele reparou meu movimento, cessou seu passo e me presenteou com seu pequeno apoio. Um graveto de suculenta, adornado com orvalho e teias de aranha. Ao fazê-lo, tratou de buscar outro graveto no chão e partiu. Sem olhar para trás. Ele não queria seguidores, pensei. Mas conquistou um aliado.

_ Te saúdo, camarada! Que sua canção lave todas as terras que careçam de água. - Me despedi dele, com um aceno invisível e o coração transbordante.

REFERÊNCIAS

GLOWCZEWSKI, Barbara. **Devires totêmicos: cosmopolítica do sonho**. Tradução: Jamille Pinheiro e Abrahão de Oliveira Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015. 352 p. Edição bilíngue.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno** / Donna Haraway; traduzido por Ana Luiza Braga. - São Paulo: n-1 edições, 2023.

LIMUJA, Hanna. **O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos yanomami** / Hanna Limuja: prefácio de Renato Sztutman. São Paulo: Ubu editora, 2022.

PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi: o som do mundo desmoronando** / Paul B. Preciado ; tradução Eliana Aguiar. - 1° ed. - Rio de Janeiro : Zahar, 2023.

STRADELLI, E. **Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português** / E. Stradelli; revisão Geraldo Gerson de Souza. - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

COMO CITAR

GARCIA, Breno Filo Creão de Sousa. Arutaua, um sonho como passagem. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 230-237.

ESCRITA DO VÃO:
CONTORNANDO AS PEDRAS DO SILÊNCIO

Maíra Freitas

Resumo: Reflito sobre a *escrita do vão* enquanto um arranjo-experimento entre a poesia e a retórica, negociação primordial em minha trajetória artística e pessoal. A partir de minha pesquisa poética enquanto artista visual e performer, buscarei analisar alguns gestos de escrita-inscrição que operei com determinadas obras de linguagens e materialidades distintas produzidas entre 2021 e 2023. As obras tocam questões relativas ao gestar, parir e executar trabalhos reprodutivos e de cuidado, labores radicalmente minorizados nas estruturas sociais cisheteropatriarcais contemporâneas. Dedico este texto à memória de Joanna Marcenal e à luta de sua mãe, Cristiane Marcenal.

Palavras-chave: Artes visuais. Performance. Maternagem.

Eu não consegui tocar a destruição
dentro de mim.
Mas a não ser que eu aprenda a usar
a diferença entre poesia e retórica
meu poder também vai jorrar corrupto feito mofo envenenado.
Audre Lorde (2020c, p. 123).

Quando uma pedra é colocada no caminho, pesada e densa e volumosa, obstruindo a rota antes ensejada, só há caminho. Dito de outro modo, quando não há caminho, só há caminho. Essa aparente contradição se dilui na medida em que inventamos, encontramos e construímos modos de seguir em movimento por vãos, frestas e passagens antes não imaginadas. O vão é pequeno, e nele cabe uma escrita pequena do vão, um modo de ocupar o território que comporta o próprio corpo, contornando a pedra do *segredo* quando esta se revelar pedra violenta do *silêncio* que apaga, reduz e invisibiliza.

Este texto desliza do ensaio para o relato e retorna à pretensão analítica e de novo desliza – como um círculo sendo percorrido por dentro, sem anteparos de quinas –, já que é um exercício delicado e bruto o de criar algum distanciamento que permita pensar em palavras sobre aquilo que o corpo-fazedor ensina, articula, organiza e agencia no Tempo.

Pensando a partir de minha pesquisa poética enquanto artista visual e performer, buscarei analisar alguns gestos de escrita-inscrição que operei com determinadas obras de linguagens e materialidades distintas.

A poesia

Em 2021, produzi a primeira versão do díptico de videoarte *Solo da maternagem solo*, cavando e catando poesia no cotidiano radical de estar em isolamento social pandêmico com minha filha, uma criança de cinco anos à época. Nessa obra, estavam lado a lado duas imagens estáticas com suas respectivas trilhas de áudio. À esquerda, uma

fotografia enquadrando meu corpo nu e fragmentado – dos ombros até as costelas – era acompanhada por uma gravação da voz de minha filha respondendo à pergunta "o que você vê sobre o que eu faço para nós e para nossa casa?".

> *Lavar roupa, escovar os dentes, fazer faxina, trabalhar, lavar o quintal, secar a roupa, guardar a roupa, dar comida, colocar na cama, ler história, trocar de roupa, dar café da manhã, trabalhar* ***[1]****.*

À direita, uma fotografia do mesmo fragmento de corpo de minha filha e, no áudio, minha voz narrando uma listagem de afazeres do trabalho doméstico, reprodutivo e de cuidado.

> *Abrir os armários, fazer a lista de compras, cotar os itens, fazer a compra, limpar as compras, abrir o armário e guardá-las. Abrir a água, lavar a louça, deixar escorrendo até secar, guardar a louça após abrir o armário. Abrir a geladeira, preparar a comida, servir a comida, fazer comer, abrir a água e lavar a louça. Abrir o armário e vesti-la. Lavar a roupa, dobrar a roupa, guardar a roupa, comprar roupas maiores, abrir a sacola e colocar as roupas pequenas para doação. Planilhar as contas, desesperar, mudar o mercado, a frutaria, replanilhar. Abrir a torneira, lavar as máscaras, comprar álcool 70, comprar remédios, comprar vitamina, abrir a carteira todos os dias. Abrir o desinfetante, limpar os móveis, limpar o chão, lavar o banheiro, trocar a roupa de cama, lavar o quintal, cortar o mato, abrir a sacola para o lixo. Abrir a carteira de vacinação, levar ao médico, re-escovar os dentes, "agora não dá para ir ao dentista, abre mais a boca, por favor". Abrir os olhos, o fogão está sujo, o sofá manchado de suco de uva, tem comida no chão e marca de pé na parede. Abrir o tempo, brincar a brincadeira, educar pelo e para o afeto, dormir antes dela, abrir o tempo, ser presente. E, sim, trabalhar o meu trabalho, o outro: aquele que nomeiam como trabalho* ***[2]****.*

Os modos de narrar o visto e vivido pelo corpo são radicalmente distintos. Minha filha sorriu enquanto narrou "ler histórias". Eu construí a narração a partir de repetições, esse traço estruturante do trabalho reprodutivo. E, também, escolhi o verbo *abrir* como elemento de costura das múltiplas e distintas ações cotidianas, intuindo que meu gesto de produzir uma obra de videoarte sobre o banal cotidiano naquele dado momento da vida encarnada poderia ser uma abertura de caminhos. E, sim, caminhos se abriram ao colocar o corpo em movimento e retirar projetos antigos das gavetas.

---

[1] Transcrição do áudio de Solo da maternagem solo. Disponível em: https://www.mairafreitas.art/obras?pgid=kdflk42d-e86cc7e6-68dd-40bd-98e9-864a77212d46.
[2] Ibidem.

Ambos os corpos fotografados vestiam um mesmo colar, a reprodução diminuta de uma casa feita manualmente com miçangas vermelhas e pretas. Essa obra circulou na individual *on-line* homônima sediada pelo espaço independente de arte Torta Cultural (Campinas-SP) e em algumas coletivas, incluindo a exposição *(Re)existências* do 30º Encontro Nacional da ANPAP **[3]** e *Larga Noche de Museos* **[4]**.

No ano seguinte, em 2022, tive a chance de expô-la novamente na individual *Lilás*, no Sesc São Caetano, com curadoria de Luciara Ribeiro. Para evitar que a obra fosse exposta em sala com classificação etária +16, em função da nudez de meu corpo de mulher adulta, operei uma reescrita da obra. As imagens fixas foram refeitas com os corpos de costas, e o colar, elemento importante da obra, foi incrustado em uma moldura tridimensional que comportava as telas do díptico de videoarte. Essa refeitura garantiu que o processo de identificação que se instaura entre a obra e pessoas cuidadoras de crianças e crianças cuidadas por pessoas adultas de referência fosse mantido. Uma reescrita que, ao passo que alterou radicalmente o conteúdo imagético, permitiu que a obra seguisse caminhando por outro vão para chegar ao público.

Uma das lições que eu tinha colhido ouvindo relatos de pessoas que acessaram as obras de minha primeira individual, e que era um desejo ampliar, passava pelo lugar das narrativas soterradas pelo cotidiano. Inúmeras pessoas cuidadoras de crianças, majoritariamente mulheres cisgêneras e mães, me diziam coisas como "por que a gente não fala disso?", "é uma solidão não poder falar disso". Dentre os vários "issos" aos quais elas se referiam, o lugar do luto da pessoa que já fomos antes de maternar era recorrente. Também a experiência avassaladora de ocupar o papel materno sem a própria referência materna – atravessando o puerpério em luto pela mãe falecida há tempos – rendeu trocas muito sensíveis com pessoas do público.

O tema que assumi como prioritário para o desenvolvimento de uma nova obra que seria exposta em *Lilás*, por sua importância sociopolítica, foi o da violência obstétrica. Produzi uma fotografia de grandes dimensões intitulada "Emersão e fuga do nascimento colonial" **[5]**, onde vemos meu corpo atrás de um fórceps similar ao que foi utilizado em meu momento de parir e uma larga faixa de barbatimão. Mas essa obra não era capaz de complexificar os diversos modos como a violência do

---

[3] Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas.
[4] Evento organizado pelo Centro Cultural Brasil-Bolívia (CCBB), subordinado à Embaixada do Brasil em La Paz.
[5] Imagem da obra disponível em: https://www.mairafreitas.art/obras?pgid=kdflk42d-d0ec307f-d187-425f-80a4-3bb49f03a3b1.

sistema de saúde pré-natal, obstétrico e perinatal podem operar sobre os corpos, por isso convidei algumas pessoas que gestaram e pariram para construírem relatos de parto em áudio contando suas próprias histórias, para construir a instalação *Retornos*. Para cada parto, compus uma representação sobre tela, utilizando tinta acrílica, miçangas e um código de representação que havia desenvolvido para a obra *Grau 2*:

> *Grau 2 propõe visualidade para a experiência de ter sofrido violência obstétrica. A partir das cores de Exu, orixá central para o candomblé, senhor do mercado e dos caminhos, retorno à encruzilhada para ressignificar as marcas da violência. A representação de uma vulva é expandida pela trilha de 4,5 cm de miçangas, remontando à laceração grau 2 irregular que sofri em um parto gerido pela medicina colonial* ***[6]***.

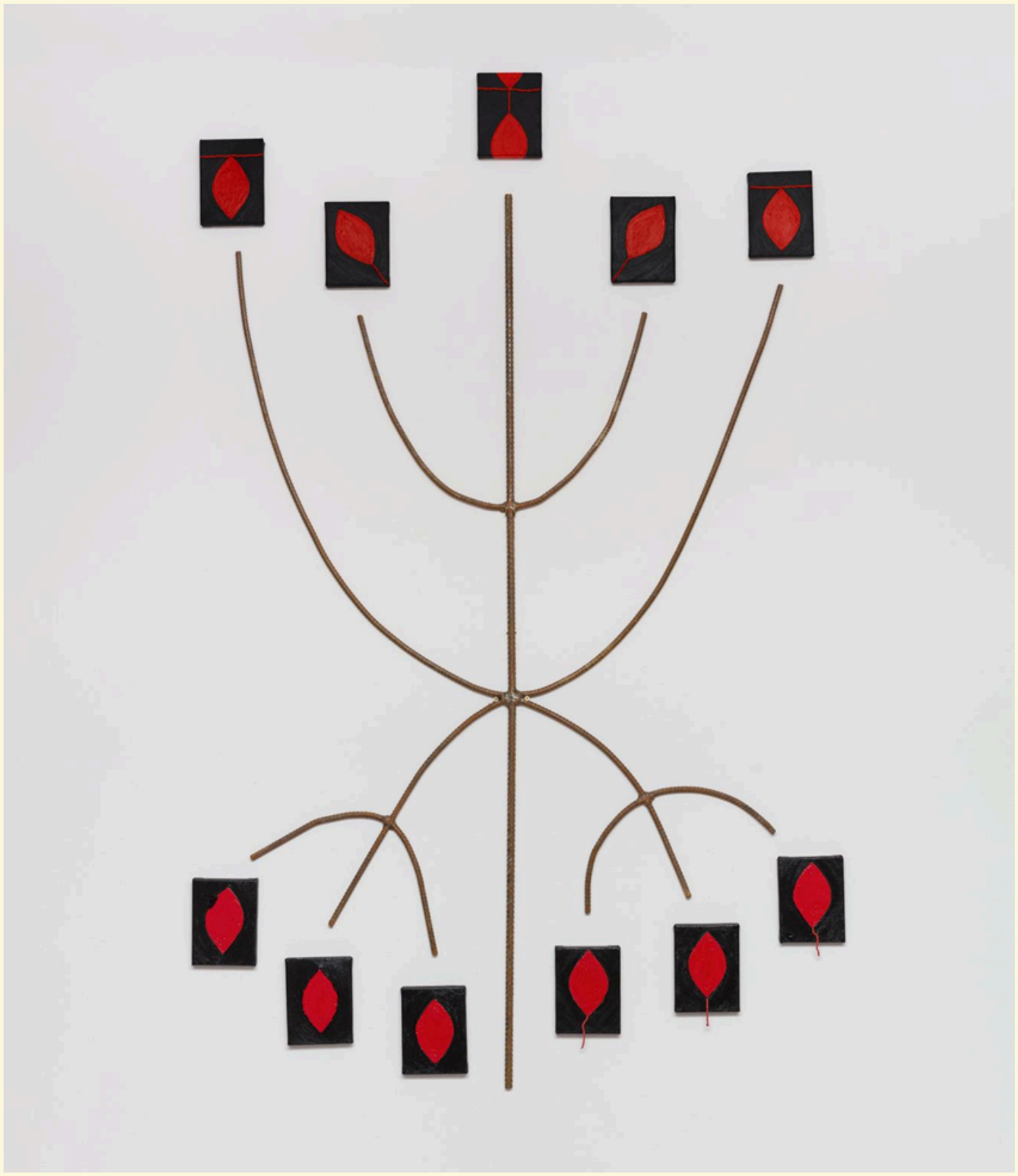


Imagem 1
Retornos (2022). Instalação, dimensões variadas. Acrílica e miçangas sobre tela, vergalhão, instalação sonora. Agradecimentos: Alessandra Vilhena, Andrea Mendes, Eduardo Chieregatti, Gabriela Guinatti, Juliana Porsani, Viviane dos Santos Silva. Foto: Ana Pigosso.

[6] Legenda expandida de obra (2021).

Dos doze relatos de parto que recebi, um deles gemelar, somente um deles não relatava violência obstétrica no processo de parto; todos os outros traziam na voz o reencontro com violências de origens e modos vários que se presentificaram no contexto hospitalar. As onze pinturas expandidas foram instaladas de acordo com o riscado do assentamento de Exu encontrado submerso na Baía de Todos os Santos (Salvador-BA), em 2019. A obra buscava alinhavar experiências do gestar e parir ao se impulsionar para a coleta de relatos de parto e criação de imagens a partir deles. Testemunhar a experiência, narrá-la, pode ser um retorno potente de ressignificação e reescrita, mas também de acesso à própria história e contato com a realidade, em que a colonialidade de gênero – por meio da medicina obstétrica – procura controlar protocolarmente até mesmo a natureza do nascer.

A retórica

pendurada na boca da escuridão
marcas improváveis precisas
entalhadas na carapaça
a carne doce por baixo.

Eu não reconheço
a forma
do meu próprio nome.
Audre Lorde (2020a, p. 203).

O artigo 189 do Código de Processo Civil normatiza que:

> *Os atos processuais são públicos, todavia tramitam em segredo de justiça os processos: I – em que o exija o interesse público ou social; II – que versem sobre casamento, separação de corpos, divórcio, separação, união estável, filiação, alimentos e guarda de crianças e adolescentes. (Brasil, 2015).*

Em 16 de agosto de 2023, a Comissão de Direitos Humanos (CDH) aprovou o Projeto de Lei n. 1.372, que segue aguardando designação de relator para posterior distribuição na Comissão de Assuntos Sociais (CAS) **[7]**. O PL n. 1.372 prevê a revogação da Lei n. 12.318, de 26 de agosto de 2010, que dispõe sobre a alienação parental, ao denunciar usos impróprios dessa lei, de caráter punitivista e base anticientífica.

> *Em resumo, a alienação parental ocorre quando há a manipulação da vítima para que repudie um de seus genitores, prejudicando o*

[7] Até a presente data, julho de 2024.

> *estabelecimento ou a manutenção dos vínculos familiares. Essa conduta não se confunde propriamente com a Síndrome de Alienação Parental, proposta pelo psiquiatra Richard Gardner e largamente desacreditada entre a comunidade científica, pois os atos de alienação parental, dirigidos contra o vínculo familiar, independem da existência de um complexo de sintomas atribuíveis à vítima dessa suposta condição. [...] É fato que a Lei de Alienação Parental dá margem a manobras dos abusadores contra seus justos acusadores. O art. 4º, caput, combinado com o art. 6º dessa Lei, permite que, mesmo sem haver ocorrido, de fato, algum ato de alienação parental, um dos pais venha a perder, por meio de decisão liminar, a guarda compartilhada do filho, e fique proibido de tê-lo em sua companhia. Bastam, na verdade, alguns meros indícios da prática da alienação parental para que caiba a imposição de medida liminar proibitiva de companhia ou visitação. [...] A fatídica lei, além de atingir as crianças em situação de violência doméstica, também atinge diretamente as mulheres. Ao mesmo tempo em que elas têm direito garantido pela Lei n. 11.340/2006 (Lei Maria da Penha) a medidas protetivas de afastamento de seus agressores em contexto de violência doméstica, elas são obrigadas a conviver com seus agressores por força do convívio parental obrigatório dos agressores com os filhos por força da Lei da Alienação Parental, perdendo a medida protetiva de afastamento do agressor sua eficácia. (Brasil, 2015).*

A revogação da Lei da Alienação Parental foi anteriormente recomendada pela CPI dos Maus-Tratos (PLS n. 498/2018), pelo Conselho Nacional de Direitos Humanos, pelo Conselho Nacional de Saúde (CNS) e pela Organização das Nações Unidas (ONU). Em junho de 2023, a agência de notícias *Intercept Brasil* produziu um importante dossiê intitulado Em nome dos pais, em contínua construção, denunciando os abusos viabilizados pela Lei da Alienação Parental, e que foi, inclusive, censurado pela 14ª Vara Cível da Comarca do Rio de Janeiro.

O vão

> *Uma camisola de maternidade rosada, com pequenas flores estampadas, é rasurada por violências verbais. A maternidade, enquanto modelo sacro, imputa às corpas – que encarnam a experiência de gestar, parir e cuidar – uma série de atritos entre o ideal e o real. As palavras que sustentam violências várias foram colhidas pela artista ao longo de sete anos de maternagem e 41 semanas de gestação, e perfuradas sobre a camisola que a acompanhou enquanto hospitalizada para o parto. O suporte e o texto elaboram o contraditório da vivência materna: entre o sacro e o objeto, vulnerável às violências de gênero, ao peso da normatividade, da heterossexualidade compulsória, da violência obstétrica, neonatal, familiar, social e institucional **[8]**.*

---

[8] Legenda expandida de obra (2022).



Imagem 2
Detalhe de *Mãe passa raiva* (2022). Objeto, dimensões variadas. Camisola, linha de algodão. Foto: Ana Pigosso.

Os anos e páginas do Judiciário são uma escrita apartada do tecido-grafia da vida. As tramas do Tempo são incapturáveis. Disputa narrativa alguma pode ser capaz de reduzir a vida a papel, já que memória não se compõe de narrativa empapelada. Memória se constrói nos corpos e nos territórios, como bem nos lembra Leda Maria Martins (2021) ao enunciar o corpo como "lugar de memória". O corpo, esse lugar que acumula gestos, cheiros, timbres, traços, ritmos e presenças. Mas a narrativa empapelada é poderosa, já que agencia instâncias externas à vida para produzir, sedimentar ou permanecer em violência, silenciamento e apagamento. Por isso, ainda se faz necessário lutar também com as "ferramentas do senhor" (Lorde, 2020b), devolver petição com outra, estabelecer amarrações que representifiquem a realidade material do mundo e fortaleçam a fibra que resiste e insiste em narrar a sua experiência para resgatar o contorno do próprio nome. Mas as ferramentas do senhor não encarnam nem nutrem a carne, e a voz faz falta ao corpo ensegredado pelas pedras grandes do *silêncio*.

> *Fazer a transição do silêncio para fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de "erguer a voz", não é um mero gesto de palavras vazias: é uma experiência de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta. (hooks, 2019, p. 38).*

Silenciar após falar é fazer minguar experimentações de liberdade e

de cura, é produzir morte prematura. Encontrar um modo de seguir, pelo vão e caminhando, é sinal de saúde pessoal e coletiva. Imagens podem libertar pelos vãos: primeiro, encontrei as maquínicas e audiovisuais, que incorporam em si algo do tempo, da tessitura da vida. Depois, as imagens fixas com seus desafios avassaladores. E depois, ainda, a recusa da imagem capturada e o jogo de corpo que captura o instante e se costura no tempo presentificado. A performance talvez seja, para esta que abandonou o teatro há quase vinte anos, um retorno justo para o tempo presente.

poesia/retórica

> *Joguem fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e a bússola. Sintam seu caminho sem antolhos. Para tocar mais pessoas, as realidades pessoais e sociais devem ser evocadas – não por meio da retórica, mas de sangue e pus e suor. Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas de pena e tocha. Escrevam com suas línguas de fogo. Não permitam que a caneta as exile de vocês mesmas. Não permitam que a tinta coagule em suas canetas. Não permitam que o censor aniquile a faísca, nem que as mordaças abafem sua voz. Coloquem suas merdas no papel. Não nos reconciliamos com os opressores que afinam seu uivo com nossa dor. Não estamos reconciliadas. (Anzaldúa, 2023, p. 120).*

Se a escrita pode ser um modo de monumentalização da memória, o corpo é a própria memória. A história que não se escreve em texto é a encarnada. O broto de feijão no algodão borra o espaço crescendo rápido e ligeiro. Sem olhos maquínicos, não vemos o movimento contínuo, intenso e potente. Registrar o Tempo seja talvez impossível. Mas o corpo vivendo Tempo existe e pode se implicar nos territórios e ser presença visível, pode grafar de inúmeros, insondáveis e irreconciliados modos.

Recuar para as ações presenciais, para a qualidade de inscrição no tempo que o corpo em relação a outros corpos gera, foi um modo de operacionalizar escritas que se constroem em outros níveis de confiança, entrega, presença e vestígios. Do feijão cozido, o cheiro. Dos encontros, o cheiro também. As presenças e as ausências deixam coisas nas varreduras do Tempo, que a tudo muda a todo o tempo. O desejo de grafar deixando rastros, escrevendo com facas amoladas, letras, linhas de cor, imagens digitais é um modo de fugir da morte colonial, do apagamento.

A ação de performance *Na hora do almoço* (2022), da série *Preparando a janta* (2022-atual), parte de pesquisa sobre narrativas e memória,

contranarrativas e apagamentos. Em perspectiva crítica a determinadas ficções de gênero que a música popular brasileira ajudou a construir, a canção de Belchior surge como título de uma ação que atualiza músicas de trabalho, esse ato ancestral de atravessar rotinas de labor braçal com ritmos e cantos que criam vão e triz no cotidiano, como os versos de Douglas Germano – imortalizados no timbre único de Elza Soares – nos lembram: "ser feliz no vão, no triz, é força que me embala, o meu país é meu lugar de fala" **[9]**.



Imagem 3
Na hora do almoço, da série Preparando janta (2022-atual).
Fotoperformance (2024).
Foto: Gabriella Zanardi.

Pai na cabeceira: É hora do almoço
Minha mãe me chama: É hora do almoço
Minha irmã mais nova, negra cabeleira
Minha avó me chama: É hora do almoço

Eu inda sou bem moço
Pra tanta tristeza Deixemos de coisas
Cuidemos da vida
Senão chega a morte
Ou coisa parecida

E nos arrasta moço sem ter visto a vida
Belchior (1974).

[9] Fragmento de "O que se cala", do álbum Deus é mulher (O que se cala, 2018).

A performance inicia com um pequeno banco de madeira instalado no ambiente sobre uma esteira de palha. À frente dele, eu desenho um semicírculo com diferentes variedades de grãos de feijão, me sento e inicio o ato de amolar uma faca. A ação dura cerca de 40 minutos e é encerrada com a fratura da lâmina da faca, seguida de um breve texto sobre cultivar e alimentar com feijão. A performance é acompanhada por uma trilha de áudio que recupera discurso de campanha de 2022 do então presidenciável Luiz Inácio Lula da Silva e uma listagem de diversos tipos de feijões cultivados em território brasileiro.

O figurino é composto por um *body* modelador sobreposto por meu primeiro sutiã – comprado em uma feira de rua campineira nos anos noventa – e pela única camisola de amamentação realmente funcional que tive, marcando o lastro da história desse corpo generificado e sempre compulsoriamente coberto. Primeiro, pela obrigatoriedade de que os mamilos pré-adolescentes não marcassem a roupa do uniforme escolar do estado de São Paulo, e depois pelo jogo social de coação ao ato de alimentar com o próprio corpo, em estratégias de sexualização compulsória de mamas feminilizadas e o lastro capitalista que reside nessa coação.

Os seios que amamentam, os seios que brotaram nesse corpo, a faca e os feijões carregam em si o gesto de alimentar a prole e algumas das problemáticas sociopolíticas que se instalam, passando pelo alto preço dos alimentos de um país com capacidade agrícola como o nosso e a luta constante de mães solo para resguardar os direitos de sua prole através da pensão alimentícia.



Imagem 4
Na hora do almoço, da série Preparando janta (2022-atual).
Fotoperformance (2024).
Foto: Gabriella Zanardi.

Segredo de justiça

Eu estou pronta
e não temo
nada.
Audre Lorde (2020c, p. 47).



Imagem 5
Castiçal é o corpo (2023).
Objeto, dimensões variadas.
Vidro, grãos de feijões.
Foto: acervo pessoal.

Na imagem – esta prótese da experiência – a obra *Castiçal é o corpo*, uma das que pari no pensar/mover de 2023 que culminou na individual *o Tempo dos feijões*, sediada pelo espaço independente campineiro *Fêmea Fábrica*, com texto curatorial de Luciara Ribeiro, que me deu de presente a imagem do sal enquanto doçura. A exposição *o Tempo dos feijões* levou ao público 13 obras produzidas entre 2021 e 2023, que refletiam parte do entendimento que tenho elaborado sobre o Tempo. Do tempo do trabalho, do tempo do cuidado, do tempo da violência, do tempo do amor, do tempo do plantio e colheita e da constância que caminhos de cura exigem. Reflexões derivadas da fricção entre macropolítica e as formas com as quais o corpo opera com-e-através das marcas externas a ele, em composição de resistência micropolítica.

A questão principal dessa mostra nasceu de inflexões biográficas e de uma pergunta-provocação de meu amigo simõesfilhense Augusto Leal: “o que você gostaria de fazer se pudesse sonhar?”.

Ainda não foi sobre sonho, mas já foi uma trama de tecido encaminhada pro Tempo, um gesto de resgate de meu direito à subjetividade a partir de experimentos com esse material complexo, o vidro. Penso o vidro enquanto superfície que permite o trânsito entre visualidades e visionamentos. Penso o vidro também enquanto lâmina que aparta, ora em gesto protetivo, ora como interdito, mas sempre frágil se tensionado para além de seus limites próprios.

Vidros se quebram com pedras lançadas sobre eles. Pedras podem carregar muitos segredos, mistérios, ser elementos fundantes de muitos modos de estar no mundo; pedras são lançadas hoje e dobram o

Tempo pra derrubar pássaros que voaram ontem; pedras possuem potências se cuidadas e postas em movimento. Mas pedras que confundem segredo com *silêncio* violentam em sua forma estática, normativa e obstrutiva. Sobre essas pedras, pássaro algum, mas sim corpos que as circundam aprendendo como não deixar carne presa nelas. Quando não há caminho, só há caminho.

Segredo de justiça

O Tempo não é medida, o Tempo é.
Sidnei Nogueira [10].

37 meses.
1195 páginas.
É hora do almoço.

---

[10] Registro de fala do babalorixá e doutor em semiótica Sidnei Nogueira, 25 out. 2023, Sesc Pompeia.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falar em línguas: uma carta para as escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Juliana Fausto. In: **SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. terra abrecaminhos**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

BRASIL. **Código de Processo Civil: Lei n. 13.105, de março de 2015**. Brasília, DF: Senado Federal: Secretaria de Editoração e Publicações, 2015.

BRASIL. **Lei n. 12.318, de 26 de agosto de 2010**. Dispõe sobre a alienação parental e altera o art. 236 da Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990. Brasília, DF: Presidência da República, 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12318.htm. Acesso em: 31 jul. 2024.

BRASIL. Senado Federal. **Projeto de Lei n. 1.372, de 2023**. Revoga a Lei n. 12.318, de 26 de agosto de 2010, que dispõe sobre a alienação parental. Brasília, DF: Senado Federal, 2023. Disponível em: https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/156451 . Acesso em: 31 jul. 2024.

ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 30., 2021, João Pessoa. **(Re)existências: anais [...]**. João Pessoa: ANPAP, 2021. Disponível em: https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat_logo_2_1_. Acesso em: 1 ago. 2024.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Tradução de Cátia Bocaiúva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

INTERCEPT BRASIL. **Tudo sobre alienação parental**. c2024. Disponível em: https://www.intercept.com.br/tag/alienacao-parental/. Acesso em: 31 jul. 2024.

LORDE, Audre. Artesã. In: LORDE, Audre. **A unicórnia preta**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020a. (Original publicado em 1978).

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.

LORDE, Audre. Poder. In: LORDE, Audre. **Entre nós mesmas: poemas reunidos**. Tradução tatiana nascimento com Valéria Lima. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020c.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NA HORA do almoço. Intérprete: Belchior. Compositor: Belchior. In: **BELCHIOR**. Intérprete: Belchior. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1974.

O QUE SE CALA. Intérprete: Elza Soares. Compositor: Douglas Germano. In: **DEUS é mulher**. Intérprete: Elza Soares. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2018.

COMO CITAR
FREITAS, Maíra. Escrita do vão: contornando as pedras do silêncio. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 238-253.

A IMPOSSÍVEL NEUTRALIDADE DA LÍNGUA: *UM ENSAIO SOBRE A BOCA*

Padmateo Menezes

Resumo: Antes de me nomear uma Pessoa Trans Não Binária, pertencia a uma rota semântica do limbo, na ausência de uma construção substantiva. A palavra colabora com um pertencimento identitário e é ela que também é moldada ou omissa nos processos coloniais. Perpasso as ausências da língua portuguesa, bem como a imposição de uma palavra coercitiva, que fabulo ser uma *língua-aurática*, fantasmagórica, advinda da colonização binária. Também, pelas próprias armadilhas linguísticas dessa colônia mediante a negação de uma identidade e afirmação da mesma através da palavra-violência e suas lacunas complexas, assim como o retorno da língua pra boca-de-quem-fala, o que chamo de *reencarnação da língua*. Reflito, de forma ensaística e quebradiça, as questões da pautada Língua Neutra no português, pensando nas contraposições entre Neutralidade e Gofragem da língua (aquela que registra uma identidade na história).

Palavras-chave: Língua Portuguesa. Língua Neutra. Colonização. Não binaridade. Transvestigêneres.

Diria que a serpente é um exemplo científico de poesia, no sentido semântico e fascinante de "enxergar pela língua". Esse fenômeno é chamado *dardejar*, o rápido movimento de projetar a língua para fora e capturar partículas de odores do ambiente, que são levadas à boca e traduzidas em códigos ultrarrápidos. Esse simples ato tem uma importância crucial na percepção de um espaço seguro (ou não), propício (ou não) e fértil (ou não) para a sobrevivência. Poderia ser uma máxima manoélica **[1]**, nas suas variantes sinestésicas, estampada em para-choques de caminhão: "Pra ver, ponha a língua pra fora."

A língua precede, de fato, a boca. Ela pressupõe uma fantasmagoria, antecipando a fala mesmo quando a boca está fechada, funcionando como um órgão invisível e maleavelmente encarnado. Imagine a cena: uma boca fechada – uma língua invisível e fixa exigindo palavras pré-concebidas. A língua materializada sai da boca e pronuncia as palavras já esperadas, retornando e deixando o órgão invisível ainda rígido. Essa língua não é uma profecia, uma adivinhação de orações, mas uma aura coercitiva e temporal da colônia. Minha língua, pertencendo a mim, é antes de tudo do outro. Neste ensaio, chamarei essa língua que precede a boca de *Língua-Aurática*, enquanto o órgão materializado será denominado *Língua-encarnada*.

No prefácio, que precede o capítulo, "A Máscara", no livro *Memórias da Plantação*, a autora Grada Kilomba expõe como a tradução de seu livro para o português acarretou ausências ou exageros não presentes na versão original em inglês. A língua fantasmagórica que a antecede, por

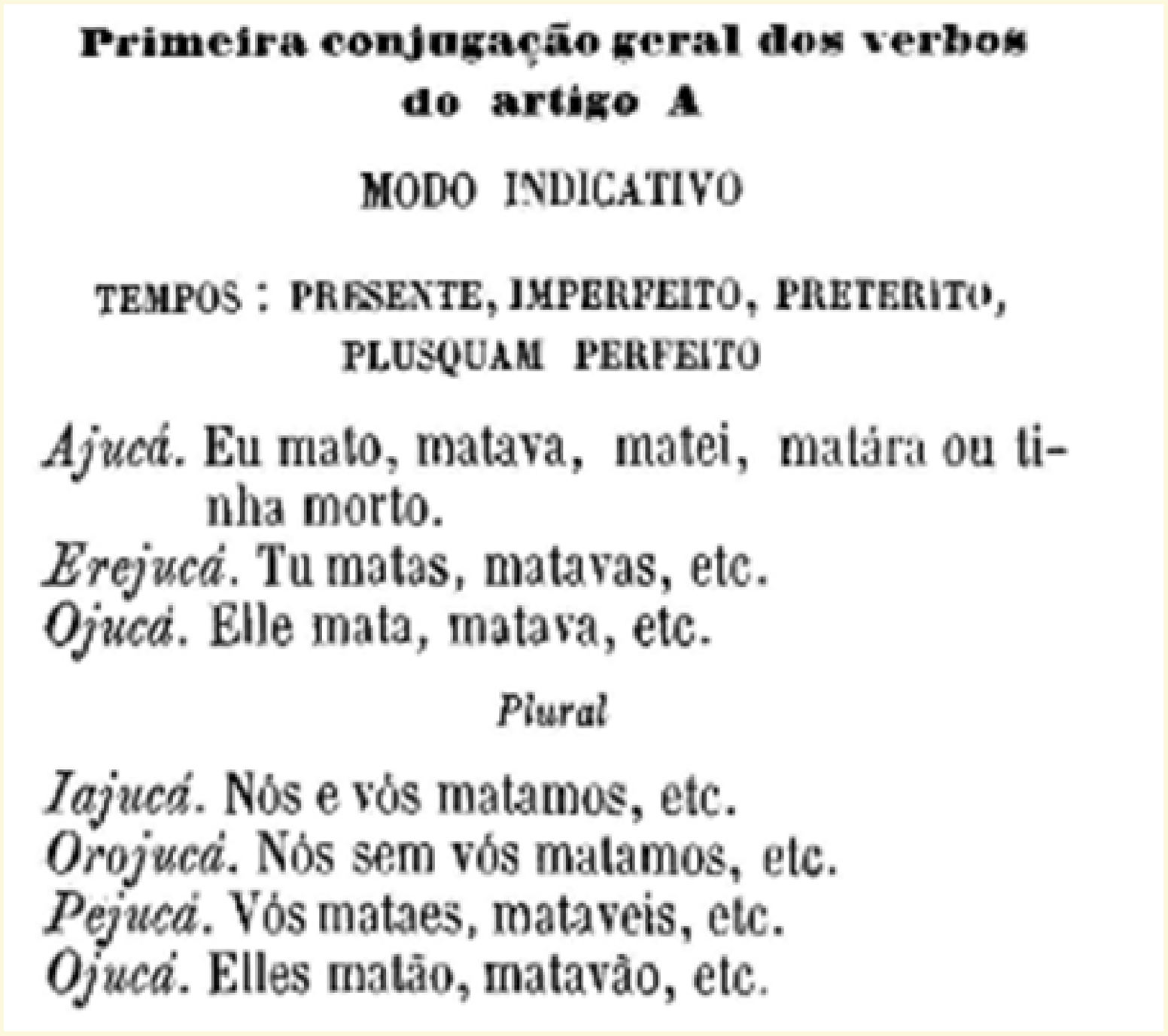
---

[1] Em referência ao poeta Manoel de Barros.

exemplo, altera o sujeito em gêneros específicos nos artigos binários O ou A, Um ou Uma. A língua precede, como mostram os marcadores verbais que delimitam o sujeito, mesmo com a boca fechada, a uma cartografia ficcional criada pela própria linguagem, semelhante a uma ecografia pré-natal que define homem ou mulher. Esse truque da língua-aurática não é novo nem inocente, pois o início de qualquer monocultura frequentemente envolve a apropriação da língua nativa para impor uma *Língua-Geral*.

A catequese busca "salvar" primeiramente a boca, antes de "salvar os corpos do pecado". O verbo se faz carne. Ao analisar a *Arte de Grammatica da Língua Brasílica* do Padre Luiz Figueira (1573–1643), constata-se:

"O gosto, e desejo, que sempre tive de saber essa língua, para ajudar a estes pobres brasis; e a falta, que havia de arte, para ella se aprender, me obrigarão a querel-a saber, e aprender de raiz por fundamentos, e regras, que busquei, consultando-as, e dando-as a examinar a Indios naturaes, e a Padres grande línguas, nascidos e criados entre os mesmos Indios do Brasil". Segue em uma gramática de apropriação como devolutiva a colônia, proclamando uma vitória linguística.



Primeira conjugação geral dos verbos do artigo A

MODO INDICATIVO

TEMPOS : PRESENTE, IMPERFEITO, PRETERITO, PLUSQUAM PERFEITO

Ajucá. Eu mato, matava, matei, matára ou tinha morto.
Erejucá. Tu matas, matavas, etc.
Ojucá. Elle mata, matava, etc.

Plural

Iajucá. Nós e vós matamos, etc.
Orojucá. Nós sem vós matamos, etc.
Pejucá. Vós mataes, mataveis, etc.
Ojucá. Elles matão, matavão, etc.

Imagem 1
Retirada da página 20 do "*Arte de Grammatica da língua brasílica*", Rio de Janeiro: Typographia e Litographia a vapor de Lombaerts & C.
Foto: Padmateo Menezes.

A colonização apreende a língua para arrancá-la e implantar em seguida a *língua-aurática* e reiventa-se nos mais variados modos de repetição, na mesma sequência/método. Ao passo, hoje, na dita retomada, no dito pensamento decolonial, enquanto o artista Yuri Cruz retira a Máscara de Flandres da Anastácia, o Pajubá é escancarado nas magazines de fofocas e quiz cisheteronormativos para que o Brasil inteiro saiba o que é o *aquendamento*, enquanto, novamente, o mistério da língua é desaquendado.

No ensaio *Pepper's Ghost*, que escrevi para a Revista Serrote, faço uma correlação entre o meu corpo feminino e Não Binário, o truque da Monga, a mulher gorila e a fantasmagoria do próprio truque (o Pepper's Ghost **[2]**). Me reimagino pertencente ao momento exato e ilusionista em que a imagem do macaco é refletida sobre a imagem da mulher que se "transforma" em frente ao público no próprio monstro. É esse momento do truque que define o meu processo constante de transição e de não pertencimento a uma binaridade sustentada pela língua. Sem abrir a boca, a *Língua-Aurática* que me antecede pode me chamar de mulher ou de macaco, validando-se dos artigos **A** e **O**, mas como me chamaria sendo exatamente a imagem turva do truque, o fantasma ali exposto? Para Grada "é importante compreender o que significa uma identidade não existir na sua própria língua, escrita ou falada, ou ser identificada como um erro. Isso revela a problemática das relações de poder e violência na língua portuguesa, e a urgência de se encontrarem novas terminologias". Como também "Os despossuídos" de David Lapoujade ou a existência em Étienne Souriau.

Pode uma linguagem neutra definir esse corpo turvo? Esse corpo *Pepper's Ghost*? Penso que a língua jamais será neutra, pois está carregada do ataque ou do contra-ataque das correlações de uma comunidade. O que se tenta fazer é por a língua de volta pra dentro da boca, da nossa boca, para que não venha antes ou depois, para que seja conosco, junto, presente. Uma tentativa de tomar o poder da língua e dar o poder para boca. Esse lance não é neutro, ou não neutraliza o nosso corpo mediante os outros corpos, mas ativamente o torna sujeite da história e o circunscreve. Aqui tomo a ousadia de não chamar mais as nossas tentativas ortográficas, da retomada, de Linguagens Neutras, mas Linguagens Gofradas, aquelas que estão marcando no território de identidade a presença de um corpo único que só pode ser dito pela boca, numa *língua encarnada*.

---

[2] Jogo de reflexos através de vidros e luz que sobrepõe imagens umas sobre as outras, criando um efeito fantasma e turvo na imagem, utilizado no truque da Monga e em outros espetáculos teatrais ao longo da história.

Chamam-me “bixa de calcinha” numa perspectiva e apenas “bixa” em outra, enxergando na calcinha o elemento de bixalidade, num espectro em que pertencendo a mim mesma, não pertenço a minha comunidade transvestigenere e nem a comunidade dos meus algozes, essa idiossincrasia destoante de tudo, que me põe suspensa numa temporalidade inapropriada e num espaço limbo. Interessante pensar semanticamente na própria discrepância da língua portuguesa, que em sua formalidade carrega uma separação binária de gênero e discute entre seus acadêmicos as “inadequações”, “absurdos” e “desvios” de uma possível língua neutra, mas cria, pela linguagem chula e rápida da violência, termos completamente complexos e fora de qualquer pronome binário. Explico: no momento em que meu algoz (digo: a cisnormatividade) me enquadra como Bixa, pontua em mim a mulheridade que ele reconhece e despreza em mim. No momento em que “minhas irmãs” (digo: as pessoas trans que repetem um sistema fiscal cisnormativo) me chamam de Bixa, querem acentuar o que carrego de masculino, para negar a minha mulheridade em detrimento às suas próprias subjetividades, disforias, etc...etc... Como pode então uma língua nos reconhecer Não Binárias pela violência, mas não nos reconhecer pela formalidade da gramática, do afeto ou mesmo da burocracia cotidiana? Língua que ao me negar – confirma a estesia de minha existência. Língua que me legitima quando me mata. É preciso que façamos, então, análises rápidas da semântica para garantirmos honestamente a nossa memória e a nossa existência.

Aqui pauso, pois preciso antes de tudo hablar da comunidade originária e viva Não Binária - as *Two Spirits*, es *Epupillans Mapuches*, *Hijra* e *Aravani*, *Muxes y Nguiu’*, *Machi-embra*, *Mahus*, *Bissus*, *Quariwarmi* (essa que resistiu ao epistemicídio e conseguiu pontuar-se na história fora do binarismo, acolhidas dentro de sua própria comunidade como um out), mas também a todas as outras que foram dissolvidas ou destituídas da memória dentro/fora do Brasil.

A priori existem dois movimentos retrógrados: Um primeiro separatista contrastando a semântica para uma hegemonização implícita e um segundo, também separatista, centrando e hegemonizando diretamente a semântica. No primeiro tentam separar a não binaridade de uma suposta binaridade, criando novamente um par antitético, antônimo (aquele velho mote blasé de: Isso é disso / aquilo é daquilo), formando então dois universos dentro da transgeneridade, em que habita na binaridade corpos que comprovam melhor a dita “materialidade trans”, ou seja, os que tem características mais palatáveis

dentro da cisnorma, versus os corpos não binários, aqueles que de alguma forma desviam dos estereótipos e padrões estabelecidos da definição cisgênera de gênero. No segundo movimento confundem estrategicamente a Identidade não binária X o conceito da não binaridade.

A não binaridade enquanto CONCEITO engloba tudo aquilo que foge do espectro binário social, seja de gênero, ou do próprio roteiro colonial e imagético estabelecido. Ou seja: uma pessoa disruptiva ao imaginário binário está inserida em um contexto do CONCEITO Não binário. Com isso, sim, entendemos que pessoas transvestigêneres, no geral, são pessoas que estão dentro do conceito da não binaridade, pois ao renunciarem a cisnorma, atestam um novo olhar para si mesmas longe do binarismo, ainda que a identidade seja ~ mulher ou homem ~ (visto que tais termos pertencentem em genealogia a binaridade e a norma cis. Ao corromper essa norma, essas definições que seriam binárias são também borradas e caem na escala de negociação social).

Exemplos:

- Uma travesti, identidade feminina, renunciou a cisnorma e tornou-se mulher. Ela é não binária? Sim, conceitualmente falando. A Travesti, a partir do momento da disrupção com o roteiro estabelecido torna-se uma imagem ácida, que foge do espectro binário (o hegemônico). Ela está, portanto em um contexto não binário.

- Fiuk usou vestidos e saias no BBB, assim como fazem os machos descontruídos. Ele é não binário? Fiuk esteve em um contexto não binário, a partir do momento em que a cisnorma estipula um tipo de vestimenta para pessoas ditas homens e um tipo para pessoas ditas mulheres. Na quebra da fronteira, há conceitualmente a não binaridade.

Mas, em contraponto ao conceito, existe a IDENTIDADE Não Binária. A diferença entre o CONCEITO para a IDENTIDADE, é que o primeiro se valida apenas do jogo hegemônico da imagem, enquanto a IDENTIDADE utiliza também os INVISÍVEIS. Ela não é apenas aquilo que se vê, simples estética, ou a análise imagética de poder, mas principalmente aquilo que não pode ser palpável e mensurado pelos sentidos. Dentro da comunidade trans, a não binaridade é uma identidade como a de mulheres trans, travestis, homens trans, pessoas agêneras, etc...

Vamos aos mesmos exemplos:

- Uma travesti está num conceito não binário, pois foge a norma da imagem aceitável (que é a binária), mas sua identidade não é não binária, pois é TRAVESTI, uma identidade feminina.

- Fiuk em tv aberta esteticamente estava em um contexto não binário

ao remodelar as formas estabelecidas de vestuário, mas continua sendo um homem cisgênero, pois sua identidade não é NÃO BINÁRIA.

Recapitulamos aqui, então, que uma pessoa pode estar dentro de um contexto não binário, ao deslegitimar a hegemonia da cisnorma, mas não ter a identidade Não Binária. Uma pessoa que tem a IDENTIDADE sempre estará no contexto não binário, pois é uma pessoa transvestigênere.

Com isso, também repito que não é possível uma identidade transvestigênere binária, visto que houve um desencarne do posicionamento e norma cisgênera. É impossível ser Homem / É impossível ser Mulher. Torna-se Homem Trans / Torna-se Mulher Trans – Travesti. É esse simples acréscimo semântico que pontua a separação total com o roteiro coercitivo e o contrato social. Acredito que qualquer pessoa trans que se declara Binária, ainda não transicionou de fato e paira na sombra da cisnorma ou no desejo IMPOSSÍVEL de ser Cis.

A posteriori, pontuam que nós não temos história, que somos uma recém criação de internet, que não estávamos lá na mobilização das pautas transvestigêneres. Esses pontos novamente tem um desvio semiótico e semântico que devem ser combatidos a partir de três pontos. Voltemos a língua portuguesa:

1. Lá éramos todas bixas. A partir do olhar do opressor éramos. Somos todas. Não sabendo qualificar a pluralidade expressa na transvestigeneridade, ou seja, o corpo no desvio não binário (conceito), nos enquadravam/enquadram os opressores no espectro BIXA **[3]**. Fato é que Travestilidade enquanto termo surge bem antes do termo Não Binaridade, mas como pensar a existência a partir da gramática, se existimos antes mesmo da língua. Como dizer que lá não existíamos, se estávamos dissolvidas exatamente na incapacidade da língua portuguesa (binária) de nos nomear? Ou na generalização de nossa existência diante do simplismo e olhar opressor analítico, pouco, rápido.
A não binaridade enquanto conceito é pós-bixa, uma contra-resposta ou a reformulação do termo. Se esse foi um termo guarda-chuva para no mesmo pacote eliminar um grupo, a tomada do termo, seu uso afirmativo ou seu desenvolvimento em não binaridades colabora com a nossa emancipação para que existamos aquém olhar opressor. Se na história era esse olhar que nos demarcava na memória -retirando-nos - é nossa retomada que agora começa a regurgitar a história.

2. Poderíamos sugerir aqui a ideia de anarquivamento pra sugerir o que nós, corpos dissidentes, estamos vivenciando mediante a história

---

[3] Como dito no começo do texto, palavra que violentamente nega enquanto atesta o desvio da norma.

hegemônica estabelecida. Realmente, não tem como nos pontuarmos na história, quando ela nunca nos nomeou, mas nos dissolveu em outros termos gerais, como se fossemos uma grande massa homogênea. Vivíamos, morríamos, sentíamos também. É completamente injusto cobrar de nós uma história que não houve permissão de ser escrita, principalmente pela via da incompreensão gramatical no roteiro binário estabelecido. O que nos resta é absolutamente a fabulação crítica, como diz Hartman, ou a oralidade qualquer com as velhas que atestam também a nossa existência em sua gramática possível: estávamos lá e não éramos as queers, éramos estranhas, as bixinhas, as poc pocs, as pão com ovo, as gazelas, as bibas, as transformistas, viadinhos, pederastas, florzôs, inomináveis e sem gramática, mas nominadas todas nós como gays de calcinha, cabelo e chuchu. Muito me admira que no momento em que nós nos inserimos na gramática, na história, no dicionário, vocês queiram novamente nos dissolver no campo da sexualidade, como faziam/fazem os opressores pelas poucas palavras. Vocês tem poucas palavras e parecerem que não superam as diferenciações entre gênero e sexualidade. Nós somos os parimentos e abortos da suruba das bixinhas, das poc pocs, das pão com ovo, gazelas, bibas, transformistas, viadinhos, pederastas, florzões, de pau, de buceta, de pau-buceta, de cus universais, grávidos, parindo o novo acordo ortográfico da língua portuguesa.

3. Esse materialismo trans o qual estipulam enquanto necessário é IMPOSSÍVEL e aqui explico vagarosamente a relação afinada entre não binaridade e fantasgamoria. Como já mencionado, somos um fantasma gramatical na história, pois a Imagem enquanto conteúdo colonizado pela norma, não permitiria/permite que não haja a categorização específica. Completamente existentes, mas completamente destituídos do campo imagético. No entanto somos vistos e reconhecidos, como também já mencionado, quando criam palavras que nos definem e ao mesmo tempo nos eliminam. Fantasmas quando surgem ao acaso são exorcizados, pois são imagens turvas não quistas dentro da lógica comum dos viventes. O fato é que, no hiato em que nos enfiaram, no limbo espaço-tempo, no não pertencimento ao roteiro e logo no não pertencimento à história, é exatamente o lugar em que organicamente solicitamos: a fantasmagoria. O que vocês agora não suportam é que somos FANTASMAS INSERIDAS NA HISTÓRIA e em processo de inserção. Vocês não suportam o fato de fabularmos e existirmos na vírgula. Vocês só sabem produzir imagem, endireitar a imagem, reorganizar a imagem, quando nós estamos na sede utópica de brincar com o tato, com

audição, com o paladar, com o nosso cheiro e com sentidos ainda não criados. A nossa identidade de gênero já é em ato e existência uma proclamação do fim da hegemonia da imagem, pois não queremos que os seus olhos binários nos leiam, queremos que eles sejam arrancados, para que você destitua todo o código entre a sua pupila e o seu córtex e conheça finalmente e fisicamente tudo aquilo que você não está conseguindo ver.

Ao passo que reivindicamos o nosso espaço fantasma, não mais como a ausência sugerida por vocês, mas como a total potência de pertencimento, não falamos a mesma gramática, não falamos a mesma língua, pois essa criada pela imagem cis, não pertence aos nossos invisíveis. Aqui uma barba não pode se chamar barba e nem mesmo ser um elemento masculino/feminino. Aqui roupa não se chama roupa e nem mesmo serve pra vestir. Aqui nudez é nudez com sotaque, e serve pra ler, comer pão, dançar, olhar pra nuvem. Estamos antes e depois da imagem, porque nunca estivemos nela, são vocês que estão no centro, cercadas por nós, as sem imagem, as sem gramática, as sem materialidades.

Somos patrimônio imaterial da humanidade, pois sendo fantasmas sociais o nosso corpo não deve ser visto, mas atravessado. Somos uma experiência em transição, que começa em algum determinado momento de nossa vida, mas não se encerra. Como fantasmas encarnarmos e desencarnamos, aparecemos e desaparecemos, e essa é a estratégia possível de sobrevivência. Termos corpo, mas não queremos a materialidade viciada como seu bálsamo, senão a fábula, senão outro alfabeto, senão nossa inscrição na história através dos nossos rastros no chão, de pés universais.

Ao transformar-se em uma Gorila feroz, a mulher, a Monga, urge com sua boca aberta. É comum ter, como inconsciente coletivo, a imagem do monstro correlacionada a Boca. Exagerada, com dentes afiados, pontiagudos, babenta e pronta pra engolir de uma só vez. Ao abri-la extinguimos a língua que a antecede, a nossa salvação quando aberta, babando, nos inscreve na história como monstruosidades. Reivindicar o lugar de *erro ortográfico*, de monstra, através da reimaginação de uma língua, é "um movimento denso de redistribuição da violência, o que significa que, ao marcar o não marcado, estamos fazendo com que o modo como a violência foi socialmente distribuída seja bagunçado, projetando sobre as posições até então isentas dessas marcas e, portanto, desigualmente inscritas como parte privilegiada do mundo como o conhecemos, a responsabilidade de confrontar a violência de

que dá forma a seu conforto ontológico" (MOMBAÇA, 2021, p. 89).

O Yuri Cruz, ao ter inúmeras solicitações públicas da compra de camisetas com a estampa da Anastácia Livre, resolve, contemporaneamente, performatizar os interesses comerciais, em uma *cena pretofágica*. Cria o ato Negrociação: A minha língua está em sua boca e eu a quero de volta. Na ocasião ele troca camisas da Anastácia Livre por fotos feitas em tempo real e cedidas da língua do público, junto a suas vozes gravadas, em que dizem: "A minha língua está em sua boca e eu a quero de volta". Uma reencarnação da língua, ou seja, fazer com o que o fantasma externo a boca retorne para a cavidade, tomando para si novamente as idiossincrasias existentes e tonificando a comunicação para além do dito-em-si, por-si, para-si, para além até da oralidade, mas a sua capacidade infinita também de chupar e lamber. Se essas duas últimas ações são visceralmente vistas como ativas, a de falar também deve ser. Falar é como chupar e lamber. A língua não poderá ser neutra, quando voltar para a boca de quem fala.

Nós somos um caso científico de poesia, ou uma caso de poesia poesia. Assim como as serpentes, nós não temos apenas uma pele, uma forma, ou um molde de existência eternizado. A língua também não. Arrisco dizer que esse jogo metafórico que aqui tento fazer entre a cobra e a não binaridade, abarca também a língua. Arrisco dizer que toda língua é Não Binária. Digo: a língua está trocando de pele, renovando-se, inserindo contextos omissos. Nós colocamos a língua pra fora, já dentro de nossa boca e captamos todas as partículas do espaço, sabemos exatamente cada pingo dos is e dos ais. Estamos dardejando e propondo que fale, como mediação axial entre-espaços, corpos, interespécies. Pra nos ver, abra a boca e coloque a língua pra fora.

REFERÊNCIAS

FIGUEIRA, Luiz. **Arte de Grammatica da Língua Brasílica**. Rio de Janeiro: Typographia e Litographia a vapor de Lombaerts & C, 1880.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

COMO CITAR

MENEZES, Padmateo. A impossível neutralidade da língua: um ensaio sobre a boca. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 254-265.

ECOS & SUSSURROS

Pêdra Costa

Resumo: O ensaio aborda a performance *Ecos & Susurros* (2024), realizada nas dunas migratórias de Nida, na Lituânia, explorando memórias, espaços e identidades. A narrativa traça paralelos entre a história de Natal e Nida, ambas invadidas durante a Segunda Guerra Mundial, e a transformação dessas cidades, as dunas e a migração, conectando-as à experiência pessoal da autora. Fragmentos de diários revelam o impacto do uso de antidepressivos e hormônios, refletindo sobre os deslocamentos entre vida e arte, cidades e lugares, público e privado.

Palavras-chave: Memória. Migração. Performance. Dunas.

A travessia como espaço.
O meio como lugar.
O coração como farol.
A jornada como fim.

Aqui, tudo são memórias, sejam do passado, do presente ou do futuro. Que tenham explicação ou não. Ou, talvez, sejam esquecimentos. Lacunas de histórias não repassadas, não recontadas. Por isso, memorar pode não ser bem-vindo, e desmemoriar pode ser a única saída. Revelar para não esconder. Ocultar para não sofrer. São inúmeras as estratégias. No fim, o ar estará condensado de todas elas. Todos os esforços que o "norte global" faz para "esquecer", o "sul global" faz para "relembrar". Não há como silenciar quem pode escutar.

Tudo começa a partir do encontro com baldes no formato de cone para combater incêndios com areia, em Nida, na residência artística *Nida Art Colony*, na Península de Curlândia, na Lituânia, no período Primavera/Verão de 2024, onde fiquei por seis semanas e também participei da exposição "*RESONANCE BEYOND ESCAPE: QWORKAHOLICS ANONYMOUS III*", ambos eventos realizados pela curadore Vidisha-Fadescha / Party Office. A residência não era de produção, mas de descanso, de saúde mental.

Fomos ao depósito para saber se queríamos algo para montar o trabalho individual dentro da exposição coletiva. Eu vi os baldes e perguntei o que era aquilo. Disseram que era uma tecnologia antiga de apagar fogo com areia, mas que os bombeiros não usavam mais. Aqueles 11 baldes não interessavam ao depósito; não os queriam de volta.

Nida faz parte do município de Neringa, uma costa arenosa peninsular que faz fronteira com Polônia e Rússia, parte da cidade de Klaipėda, onde se encontra o único porto lituano. A *Nida Art Colony* fica muito próxima à fronteira com a Rússia. Conheci algumas mulheres ucranianas refugiadas da guerra que estavam morando em Neringa e trabalhando no espaço. Algumas só falavam a língua materna. Com nenhuma delas

conversamos sobre isso. Não há o que conversar sobre invasões. Não é justo reviver o trauma da guerra.

> ***06/07/2024.*** *Segunda dose de escitalopram 10 mg. Fui dormir. Foi difícil dormir, mas acordei sem sono, realmente acordada, sem aquele cansaço, mas, ao mesmo tempo, com um pouco de tontura e me sentindo perdida.*

A performance

1. Pêdra fica parada, com uma câmera nas costas, filmando o tecido branco.
2. Pêdra caminha e, após cerca de 20 passos, a câmera a segue.
3. Pêdra para em um ponto específico e coloca os baldes no chão.
4. Pêdra arruma os baldes em um círculo, um a um, colocando-os de cabeça para baixo (cones voltados para o céu).
5. Pêdra se move para o centro do círculo, pega um balde de cada vez, cava o chão, enche o balde com areia e o coloca de volta com o cone enterrado na areia.
6. Pêdra se despe.
7. Pêdra pega os baldes, um a um, derrama a areia sobre si mesma e depois devolve os baldes vazios ao seu lugar.
8. Pêdra cava um buraco no chão, se encaixa nele e se cobre com areia.
9. Pêdra permanece imóvel. A câmera se aproxima e filma a areia se movendo em sua pele.

O solipsismo, como conceito filosófico, refere-se à ideia de que somente a própria mente pode ser conhecida e que o mundo externo pode ser uma construção da mente individual. No contexto dessa performance para vídeo, essa ideia se manifesta através de não convidar o público para ver a ação e da ausência de espectadores. Não há o que presenciar. Não há o que testemunhar. Eu sou a única pessoa a vivenciar isso, transformando-o em uma experiência solitária, onde a conexão direta entre performer e público não existe e é mediada pela lente da câmera. Quebra-se o espaço e o tempo: o público não está nas dunas assistindo ao vivo à performance. Não há perigo. Não há desconforto. Não há confrontamento. Não há deslocamento. Talvez o único risco fosse estar perto da fronteira com a Rússia.

Posso estar só, sem a intervenção dos olhares, energias e pensamentos de pessoas que nunca vi na vida, e que nunca mais verei.

Será que me preservar da exaustão de me apresentar e de expectar contribui para a minha saúde mental? Quando me tornei cansada do público?

> ***10/03/2015.*** *16h. Quarta dose de estrogênio em gel. Hoje passei nos braços, antes de sair para o trabalho. Sinto uma diferença: a cabeça está aberta, clara, pensando ativamente. Senti um cheiro doce, de mel, vindo do meu corpo. Me arrumei muito mais rápido do que o normal, como se tudo fosse preciso e com foco. Não havia confusão. Tudo bem, vários fatores estão contribuindo: a chegada da primavera, a excitação desse processo, o café que tomei, o convite para fazer parte de um coletivo e espaço de arte... mas o que falo é de algo além disso. Todas essas sensações eu já conhecia... além de acordar e não ter aquele sono que se arrasta por todo o dia e aquela vontade de não fazer nada...*

A performance se aproxima do ritual. Um ritual migratório. Quando me cobri com a areia da duna, cobrindo meus olhos, meu cabelo e meus ouvidos, foi como se eu fizesse parte da pele do planeta. Sentindo tudo que estava acontecendo naquele momento em toda a superfície da Terra, em todos os lugares. Quando me levantei, chorei.

Histórias

Morei muito tempo em Natal e muitas pessoas acham que nasci lá. Não. Eu nasci e morei em Nova Iguaçu, mas também morei em Belém e Salvador. E, ao receber o convite do PPGArtes/UFPA para uma escrita, muitas memórias vieram à tona. Me lembrei dos lugares onde morei: o Conjunto Benjamin Sodré, o Residencial Natália Lins e o bairro Tapanã. E da gloriosa Festa da Chiquita ainda na Praça da República. Foi em Belém também que fiz parte do meu primeiro coletivo de performance, onde trabalhamos sobre o livro “Água de Rebelião" de Pedro Tierra, e nos apresentamos no Curro Velho e na residência estudantil. Naquela época, tudo ali se localizava em volta da Praça da República.

Apesar de todo esse saudosismo que o convite me proporcionou, minha intenção é trazer dois lugares que foram construídos sobre dunas migratórias e que foram invadidos por militares na Segunda Guerra Mundial: Natal e Nida. Natal, invadida pelos norte-americanos, significou um terço da população total e, por três anos, modificou toda a cultura e estrutura da cidade. Em Parnamirim, conhecido naquela época como Trampolim da Vitória, havia o aeroporto mais movimentado do mundo, onde chegavam a ter voos e pousos de 800 aviões por dia. Natal se tornou o paraíso dos militares aposentados, como meu pai biológico, que

decidiu morar lá. Nida, por sua vez, foi invadida pelos nazistas por um período de tempo. A Península de Curlândia tornou-se uma zona de guerra, com estruturas defensivas e instalações militares construídas em meio às dunas, usadas para treinamentos e fortificações. Confrontos ocorreram nas dunas onde, após a guerra acabar, o artista Eduardas Jonušas encontrou restos de objetos das guerras, como capacetes e armas, e os transformou em esculturas. Nida se tornou a colônia de férias alemã.

> ***10/07/2024.*** *Sexta dose de escitalopram 10 mg. Fui dormir à meia-noite, acordei às 7h, sem querer ficar na cama. São 9h30 e estou na frente do computador, começando a trabalhar, como gostava de fazer e não estava conseguindo mais. Agora são 11h15 e estou olhando para o céu, para as nuvens, para os pássaros voando, e sinto uma felicidade dentro de mim. Vejo as cores fortes, como se há muito tempo não as visse dessa forma, e observo o quão bonita é essa visão.*

A migração

Deslocar-se faz parte da minha vida desde que nasci. Algumas espécies deslocam-se. Vão e voltam porque precisam. Outras, porque são forçadas. Algumas só vão. Outras não voltam jamais, pois não há para onde voltar. Muitas não se deslocam porque não podem, outras porque não querem, e outras porque não precisam.

"A mobilidade é uma propriedade muito marcante das dunas migratórias, equiparada apenas pela sua produção de som. Som e movimento ostensivamente aproximam as dunas da vida mais do que qualquer outra coisa no mundo inorgânico. O movimento é inexorável e pode ser exasperante." **[1]**

A areia das dunas migratórias é formada por cristais de quartzo. Me interesso por geologia, pela lógica, estudo e linguagem da Terra. Na adolescência, estudei por dois anos Geologia e Mineração. O que menos queria fazer era rasgar a terra, feri-la. A dança dos quartzos com o vento e as ondas do mar e seus sons me interessou mais.

> ***11/03/2015.*** *17h. Sexta dose de estrogênio em gel. Acabei me lembrando de uma outra parte do sonho. Eu morava num bairro que estava na luta contra a gentrificação. Uma empresa queria comprar uma casa linda, muito antiga, que estava na resistência. A família ficou sem dinheiro e a vendeu. Encontrei uma das pessoas na rua e a casa estava totalmente*

---

[1] Goudie, Andrew S. Dune migration and encroachment. In: ALCÁNTARA, Irasema; GOUDIE, Andrew S. (Ed.). **Geomorphological Hazards and Disaster Prevention**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 199-201.

destruída. A pessoa me falou de algumas memórias dela nessa casa. Muito triste. Eu conectei isso à destruição de minhas memórias hormonais e à gentrificação, à construção de uma nova estrutura.

Essa performance não foi planejada, foi desejada.
Essas memórias foram construídas, não inventadas.
Essa cognição não foi esperada, foi consequência.
Essa presença não foi viajada, foi necessária.
Esse espaço não foi protegido, foi invadido.
Essa vida não foi garantida, foi lutada.
Esse fim não tem conclusão, continua...
E, enquanto isso, a areia continua a sussurrar histórias do passado, e os ecos reverberam no tempo.



Imagem 1
Ecos & Susurros (2024), Pêdra Costa. Imagem retirada do vídeo. Filmada por Queer Falafel.

COMO CITAR
COSTA, Pêdra. Ecos & sussurros. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 266-273.

DESDE QUE EU SOUBE DESSA TERRA JÁ NÃO ME SINTO DESAMPARADA

Allan da Silva, Dani de Iracema, Dayane Ribeiro, David Sol, Frekwéncia, George Teles, Jamile Cazumbá, JeisiEkê de Lundu, Kaick Rodrigues, Larissa Neres, Leilton Terral, Marcos da Matta, Rafael Ramos, Tarcísio Almeida.

Org.:Jamile Cazumbá e Kaick Rodrigues.

Resumo: Este ensaio foi organizado a partir do conjunto de escritos performáticos elaborados pelo grupo de artistas-pesquisadoras(es) que integraram o grupo de estudos temporário "*Desde que eu soube dessa terra já não me sinto desamparada*" organizado pelo programa de formação para jovens artistas Práticas Desobedientes em encontros realizado entre os dias 21 de maio e 16 de junho de 2024. Como estratégia editorial, adotou-se uma proposta de composição ficcional entre os textos-depoimentos gerados pelo grupo, entendendo esse encontro de vozes como um coro/corpo capaz de ressoar as questões centrais alimentadas pelo programa: Como as práticas de socialidade negras podem ser compreendidas como práticas de estudo?

Palavras-chave: Práticas artísticas contemporâneas. Pensamento radical negro. Performance. Estudos da socialidade. Liberdade cognitiva.

Virou-se para a Intenção e disse: Diga meu nome, cante para mim meu verdadeiro nome. Virou-se como quem já escreveu seu próprio nome na bandeira de tempo, antes mesmo de saber.

É sempre como um ritual, que é o de sempre e completamente novo ao mesmo tempo. Ouvidos atentos, confirmação da escuta. Barramos as interferências, alinhamos os olhos, confirmamos as vistas. Nos tocamos mais uma vez, fazendo a certeza de que todo contato antecipa o cuidado. Passos já dançados antes. O encontro é inevitável.

Não sei se eu estava vivendo o sonho que sonhei. Sonhando com a língua, construí uma linguagem a partir do desconforto de um músculo que precisa pular do corpo para ser. Tanto implodi, matutando sobre como botar para fora. E tudo aconteceu dentro.

A partir de agora somos um corpo.

Lembro das incontáveis vezes que eu disse para elas sobre o desejo de virar o corpo do avesso e a importância de deixar as entranhas à mostra nesse território suspenso, ao qual nos dedicamos a estabelecer coletivamente. Afinal, um lugar onde podemos voltar é aquele que abre os caminhos para onde ir. As mucosas experienciam o lugar de maior conforto e potência, como se, no coletivo, cada corpo presente emprestasse um pouco de seus conjuntos particulares, que agora são compartilhados em um bálsamo-liga-pegajosa que nos envolve as entranhas para fora. Fiz meu corpo ao sol e meus pensamentos ao solo. Flores brotam das rachaduras das paredes e do chão. Elas abrem rachaduras e apontam caminhos para outras. Querem derrubar as paredes, o teto e os limites, criar um outro território, como um rio que é a própria rachadura. As raízes formam o caminho, abrindo o elo entre corpo e o sonho. Deixei que a memória noturna tomasse conta, e que reagisse aos neurônios desse corpo-terra.

Estamos prontas pra nos ouvir, nos sentir, nos alimentar, nos

construir, nos desmantelar, nos remodelar em uma experiência de caminhar, que sempre é atravessada por algumas certezas. Sabemos de onde partimos, desobedecemos com intenção do caminho, temos para onde voltar. A ideia de voltar pressupõe que temos para onde ir, desenha os caminhos, modela as pernas, forja as dobras dos dedos, lubrifica os olhos, reveste a pele.

Senti o pulsar nos olhos. Afiar a ponta da língua, escorrer pros braços, derreter pro quadril e pesar nos pés, mesmo antes de conseguir hidratar as musculaturas do meu corpo, e fazê-lo gritar. E nós, esse organismo complexo, lambuzado, que coreografa esse movimento de ir e voltar, aproximar e afastar, como um corpo que respira fundo. Uma vez acessado, torna-se impossível ser indiferente a estesia.

A busca incessante por um lugar onde o tempo possa ser vivido sem pressa, sem medo. É neste espaço que, aquilo que chamamos de criação, pode ser sentido em toda sua plenitude, longe das sombras da violência. Não há fuga possível da sensibilidade. Ela nos invade, nos toca, nos molda, sem pedir permissão. O silêncio que atravessa a existência. E se considerarmos a ação das energias-matérias invisíveis em nossos planos fugitivos?

Escrever sobre essa experiência sempre foi um desafio, sobretudo quando ainda estão reverberando íntimas à vida que, como método, nos solicita seguir adiante a cada pulsão. Nesse exercício, lembramos do momento em que falamos sobre 'como podem as fodidas experimentar o poder da criação?' **[1]**, um movimento, uma coreografia de experimentação, que permite acessar outro estado de percepção de si à medida que o organismo se remonta em sentidos, que percorrem o corpo numa frequência alinhada ao magnetismo da terra e do cosmo.

Um tipo de irradiação frequentemente perdida diante das distrações de um cotidiano construído nas bases que remontam todo tipo de exploração. Desviar de tais distrações, pode contribuir na feitura de uma mentalidade consciente e conectada ao único movimento possível numa vivência encarnada: o da manutenção de uma matéria que acontece fora do tempo demarcado ou uma matéria que deseja ser fora da forma, guiado pelo compromisso com a sensação.

Esse método, que compreende a sensação incompossível com as formas de representação tais quais estão dadas, é o ponto que provoca a

---

[1] Ver mais em: PRÁTICAS DESOBEDIENTES. As tardes de quinta-feira ou, Como podem as fudidas experimentar o prazer da criação? In: FRESTAS Trienal de Artes 2020/21. **Afluentes: o rio é uma serpente**. Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2021. p. 132-141 (Publicação educativa 3° edição de Frestas).

conversão do corpo e a vertigem do que tem sido acessado como real. Enquanto prática, requer uma cognição sensível para remontar as imagens e a realidade, sem negá-las em suas manifestações mais ordinárias, um treinamento do olhar, que possibilita a escolha de si antes de tudo. Escolher-se ante tudo que possa estar dado, ante tudo que nos é apresentado, o cuidado e a recusa da realidade como afirmação de uma única possibilidade de existir.

Estamos falando aqui, de um ato de fé, ou da renovação da fé como gesto/experiência fundacional, para entender que a intenção sempre prevalecerá sobre o desejo. É desse lugar que gostaríamos de falar sobre essa terra, que já não nos deixa desamparadas.

Manipular *axé*, *moyo* ou *nguzo* implica combinar singularidades de tudo o que existiu, existe ou existirá. Aprendemos juntas, reconhecemos na voz de quem conta, que existe outra realidade, outras. Onde nossas línguas são macias, astutas e dançam fora da nossa boca, cantando cantigas para encantar nossas memórias. As palavras são gotículas, que nos chegam em tempos, quando as águas abrem os percursos no corpo. Elas surgem em momentos de frente fria e, às vezes, na mudança do tempo, tornam-se indigestas, mas, pela necessidade da sede, as engolimos para que saia o que precisa ser dito, grafado, escrito.

Carregamos o curso da água e uma legião de entidades como sobrenome. Nordestinas localizadas no Sudeste, travessia grande. Percurso fluido de muito desejo. Trouxemos na bagagem um campo vasto de feições hidrogeomorfológicas, onde habitam coisas que desconhecemos e reconhecemos. O desconhecido foi este montante de vontades do que se desenhou sem saber aonde chegar. Os lamentos d'água são testemunhas, cúmplices do barro vermelho.

Nos encontramos neste tempo e além. Abertas ao sentir e ao desconhecido-conhecido de muitas presenças, que nos possibilitam naufragar em águas, em movimento, com a força de transformar lagunas em rios. A água, tão comum em sua fluidez, revela-se densa e profunda. Silente, dita os rumos da vida, distribuindo bênçãos e desafios, numa dança fluida, sob o sol escaldante, ou o luar prateado que espelha. Em suas correntezas, segredos milenares. As águas quietas ecoam as vozes em murmúrios sussurrados, entre os manguezais e marés vazantes. Abrimos espaços dentro das nossas pedras para fazer escorrer o que dormia. Trememos! O corpo treme porque o que há dentro, não cabe mais em si.

E esse tecer, em terras de grandes mutabilidades, faz o corpo pulsar com vibração. Desde que soube desta terra, já não me sinto

desamparada, mesmo antes de ocupá-la fisicamente. A evocação se materializa diante do desejo, e o que se convoca no íntimo é construído na evocação do coletivo.

Em meio à diferença, encontramos nesta terra o que nos atrai e nos repulsa em caminhos de elaboração em conjunto. Cada som, cada textura, uma narrativa individual, mas que também ecoa nas histórias dos outros. A memória da pele, o tato das pedras, a água fria nas mãos fossiliza a memória de um tempo não-possível, quando a água escorre tomando conta de tudo.

Uma tentativa constante de encontrar beleza e sentido, mesmo que seja apenas no arranjo perfeito de alfinetes. O som dos passos na rua. O murmúrio das ondas. A aspereza da terra sob os pés. Em escutas profundas, as palavras tornaram-se visíveis. Ouvir é ver! No fundamento escuro entre pensantes-viventes, dialogamos. É na partilha que dançamos novos passos e vemos o que antes não se desenquadrava. Afinal, o espaço só se cria no tempo ou no canto dos olhos!

O quanto de energia é necessária para dar conta da existência?

Nesta espacialidade, percebemos que os significados e as significâncias ganham a rota necessária diante dos desejos urgentes. Nas variadas localidades, a memória se entrelaça na vontade da banana da terra, servida com café, testemunhando o bom encontro, ou melhor, o desejo da presença. O 'si' múltiplo de narrativas vastas é apropriado por aqueles que tem o direito dado ao que não é palpável, mas palatável. Tomamos posse porque podemos. Esta é a questão!

Alguém falou sobre fabular uma vida possível dentro do impossível. Desde que soube desta terra, pude imaginar o inimaginável, mensurar o inalcançável. Tecer cartografias mutáveis ao encontro das textualidades. Diálogo! Palavras jorradas no mundo, não voltam. Ebó de boca. Transdução entre diferentes planos de existência, fazer macumba. Lançada no infinito, ressoa. Se é energia, alguém há de encontrar.

Cada uma que habita esta terra, encontra o seu achado tão novo quanto velho. Ser peixe no cardume. Rescendo nas próprias gramáticas, e a guardar a força de entoar o seu verbo. Acredito que estamos aprendendo a não morrer por antecipação. Respiro! Ao escutarmos atentamente o que os mortos têm a dizer, na busca impossível pelo que nos é devido, atravessamos barreiras de potencial. Uma sensibilidade que não requer compreensão.

Tudo vem como um redemoinho que, para ganhar corpo, só precisa de

vento e uma folha. Uma folha no centro do meu corpo, em sua dança espiral, que convoca outras folhas. Voar e dançar são linguagens. Somos vários *eus* nas intempéries, *aguentos*, lamacentos, áridos-porosos, úmidos, espalhados, cavados, queimados. Serenamos de noite e nevoamos de dia. Criamos raízes capazes de resistir outras vidas, vida antônima, sendo morte em vida. Nos tornamos mata, retornamos à cabruca e florescemos na sombra.

Nesse outro território, se contarmos a superfície, o interior e o solo do fundo com seus sedimentos, bicicletas e as sobras de oferendas, as imagens desejam ser vistas, assim como as flores que surgem das cavidades. A beleza dá seus pulos e dá as caras. São muitas quintas-feiras e aqui estamos sentindo a beleza de estar em paz para revisitar as flores de plástico, que minha mãe cultiva lá em casa. É desse lugar que falamos. Essa terra a que nos referimos, não é apenas um chão onde se pode pisar, já está presente na moleira quando se nasce, se cristaliza com o esticar da pele e se configura como portal para ser acessada.

Enquanto nossas avós penteiam nossos cabelos, nos ensinam que o vento os amiga, se as mãos que o penteiam não têm intenção de cerca. Talvez tenhamos que remexer de novo nossas pedras para firmar no tempo. Ver com os olhos de dentro.

COMO CITAR
CAZUMBÁ, Jamile; RODRIGUES, Kaick *et al*. Desde que eu soube dessa terra já não me sinto desamparada. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 274-281.

VÓ, SUA MEMÓRIA É, PARA MIM, COMO PASSARINHO QUE ANDA PELA TERRA

Reyan Perovano

Resumo: A memória não é um lugar, mas um atravessamento sustentado por tensões e apoios. Sobrevoo mangues contigo e penso nas ilhas, nos rios, nas flores, nos mangues. O sentir-saber não é posse, mas relação. Seu luto me atravessa em todas as direções, tento elaborar em uma carta-cartográfica que não é bem para ti, vó, mas para aquelas de nós que ainda estamos aqui. Porque penso no *sentir* em vez do *sentido*. Amorosidade é mais que trabalho não pago e o caos não obedece uma tentativa moderno-colonial de humanização binária. E *sei-sinto* que, apesar de nossas tensões, outros imaginários precisam ser provocados. E que aquilo que a gente conta, vaza. E, por vezes, reencanta.

Palavras-chave: Memória. Cartografia. Margem. Norma. Dissidência.

Faço o ensaio de uma escrita fractal. O desenho de raízes, caules e galhos no mangue por onde mangueio usando palavras, plástico e metal.

Heresia.

Saio das margens concretadas do rio Itanguá, onde beira sua-nossa casa. Sigo o curso das águas, de bicicleta, em direção à foz. Não peço proteção, desuso o sinal da cruz.

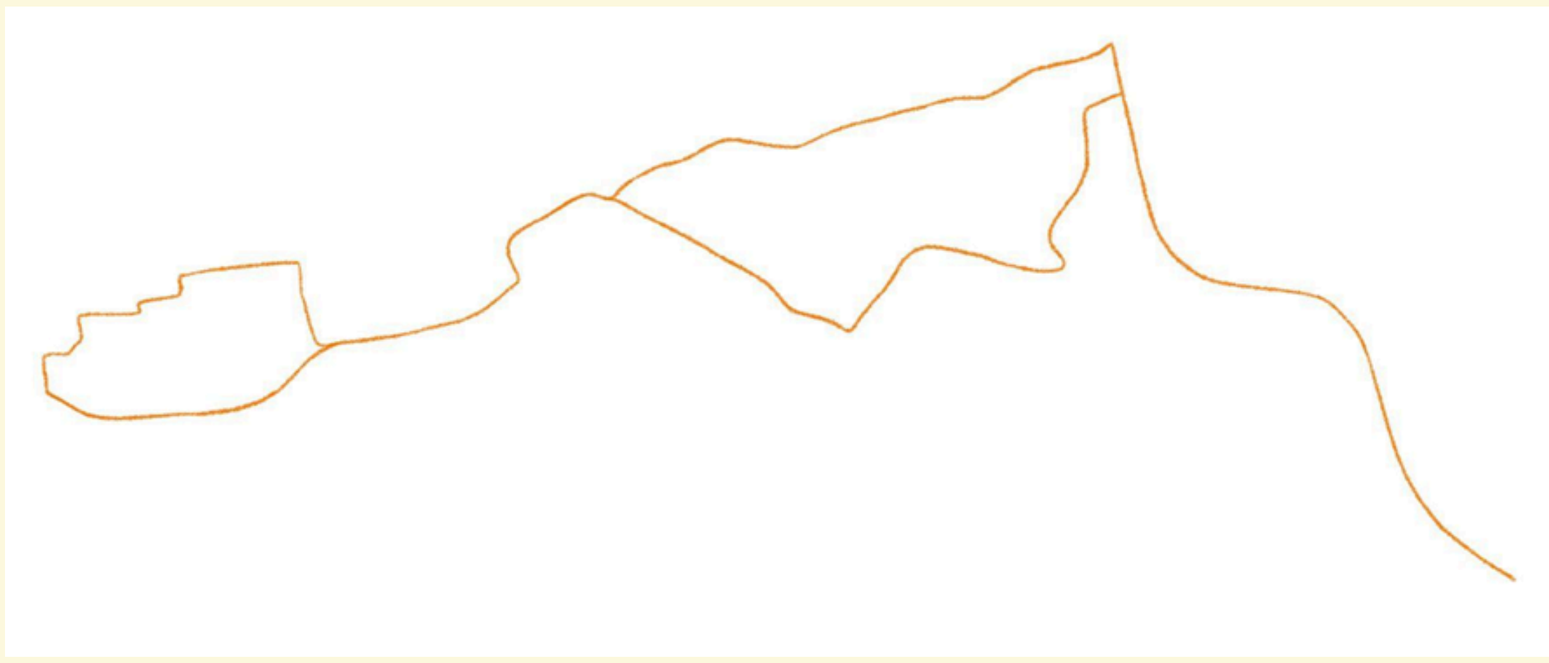


Imagem 1
Sem título (2024),
Reyan Perovano.
Foto: Reyan Perovano.

Observo as flores de cor laranja que crescem onde a margem ainda é de terra. Aqui há uma beira de onde foi ocupado-urbanizado e nunca humanizado. Um passo de gentrificação se anuncia aos mangues. As crianças correm ao redor. Noto mais uma vez algumas dores. Reconheço as paisagens precárias de onde cresci, por onde ainda transito. Caos não obedece a uma humanização binária, digo para mim como quem repete um mantra. No entanto, esta cartografia de poder está por toda parte, como o sinal da cruz, que é madeira e plástico, é pop, tem dois eixos e alguns pregos.

No campinho que há na margem, atrás da escola, hoje, os meninos brincam de pipa, andam de bicicleta. Um fecha meu caminho, eu quase caio, quase xingo. As meninas andam com suas mães. São poucas presentes. A cruz esteve na sala de sua casa enquanto você esteve viva, e os sinais me dizem a todo o tempo que não pertenço aqui, que preciso estar em alerta.

Repito mantras pessoais.

Que o quadrado caia e a espera canse.

Aprendi a seguir sendo vida na medida em que aprendia a acionar camadas e mais camadas de proteção. Camadas essas que acionam também desenhos de contradição. Aciono falas políticas e sei que os lugares de brancura e magreza, os lugares de tipicidades físicas e cognitivas me protegem e projetam com um bocado de contradição, sim, e você me protegeu também, vó. Mas não o suficiente, e noto as cicatrizes na comunicação, na socialização, nas lacunas que ficaram e que acabei por preencher com as ferramentas que tinha. Saio de bicicleta e quero me isolar porque essa é uma resposta pós-traumática acionada mais uma vez com sua morte.

A torre, enfim, desabou.

Penso que o mesmo te aconteceu, que a terra ruiu sob seus pés e você não foi ouvida, não foi percebida como poderia. Penso e suponho que você também tenha precisado ser responsável cedo demais.

Vó, como foi criar vida nos seus lugares de vulnerabilidade?

Quanto de seu desejo foi negociado com as camadas de pauperização, de mulheridade, de trabalhos de cuidado e da terra que te foram incutidos?

Quais gestos você filtraria se pudesse, quais você intensificaria se não houvesse culpa? Quem você se tornaria se pudesse ter seguido o sonho de ler, de ensinar-aprender?

Tomo notas enquanto pedalo. Com aço, plástico, alumínio e metal dessa bicicleta-cruz. Me movo com gosto metálico na boca. Não uso drogas faz alguns dias. A percepção da vida volta a ter a perspectiva de um intervalo. Não queria estar aqui.

Arranco, um pouco sem jeito, um galho da flor laranja, e continuo.

No mangue da foz desse rio, as ondas se unem ao vento. Tento incorporar os desenhos do que resta e resiste. Mangue-foz. Rio Itanguá. Vala valão. Carijacica. As flores laranja são uma de minhas favoritas. Queria plantá-las no seu-nosso quintal. O galho se quebra.

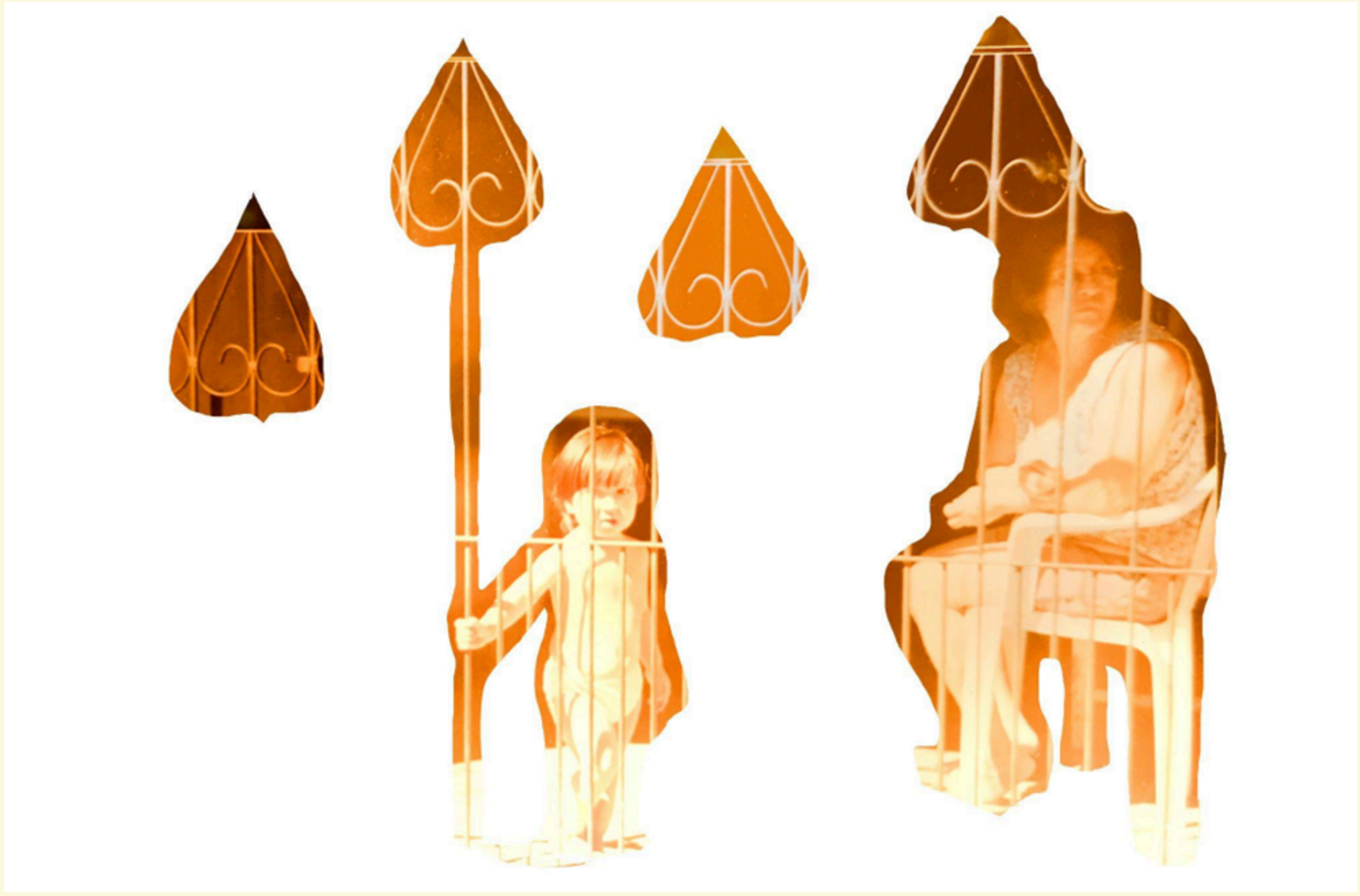


Imagem 2
Sem título (2024),
Reyan Perovano.
Foto: Reyan Perovano.

//

Escrevo antes e depois, desenho antes e depois.

Abro o *site* da prefeitura de Cariacica e apreendo mais uma vez a etimologia desse nome. Cari-jaci-caá indicava o porto por onde desembarcavam os imigrantes. Em sua significação, traz a "chegada do homem branco" **[1]**. Jessica Sampaio já seguiu o fluxo do córrego Maria Preta **[2]** antes, e já havia pontuado essa significação em uma conversa que tivemos.

Há aqui a indicação presente da cartografia desigual e de uma dívida impagável **[3]** que orienta a nomeação do território onde vivemos. As tensões são evidentes e cotidianas, desveladas como as cheias do rio nas épocas em que chove muito. As pessoas racializadas como não-brancas são a maioria nas beiras das margens, ainda que não as únicas. Os mitos do mito da democracia racial **[4]** tecem conflitos e ressentimentos comunitários em abismos desiguais. Falo a partir de uma torre de areia enquanto algumas pessoas se afogam. A norma é a presença ausente **[5]**, vocês me ensinaram sem dizer. As relações são desenhadas de modo hierárquico apesar do lugar de pobreza que envolve a (quase) todas as pessoas em nosso bairro.

---

[1] Turismo, Cariacica. Disponível em: <https://www.cariacica.es.gov.br/pagina/turismo-idesc#:~:text=Segundo%20os%20antigos%20habitantes%2C%20o,%E2%80%9Cchegada%20do%20homem%20branco%E2%80%9D>. Acesso em: 9 out. 2024.
[2] Vídeo e pesquisa de Jéssica Sampaio, nas bordas do córrego Maria Preta, 2021.
[3] Ref. ao livro **A dívida impagável**, de Denise Ferreira da Silva, 2019.
[4] Ref. ao subcapítulo de **Imagens da Branquitude**, de Lilia Schwarcz, 2024. p.332-339.
[5] Ref. aos debates em Bento, 2022, p. 62 e 65; e Schwarcz, 2024, p.319.

Sabemos, entretanto, aqui, observar quem são as pessoas que realmente se diferenciam financeiramente, as que herdam as compras feitas dos terrenos desse espaço que um dia foi uma fazenda. Monjardim. Itanguá. Notamos as que fingem, que são dissimuladas, que não sentem de verdade os aumentos dos alimentos no mesmo supermercado. Inclusive as que são donas do supermercado. Entretanto - digo de um modo que não envolve a voz falada - ressentimentos são construídos de outras maneiras e aprendemos a apontar armas nas direções erradas. Cida Bento bem argumenta, as identificações das classes trabalhadoras brancas se dão com as elites patronais, e não com as classes trabalhadoras negras e não-brancas **[6]**. Salários sociais e imagens fazem castelos de areia. A chuva vai chover. O rio vai encher. A torre vai desabar e os abismos permanecem.

Vizinhos,

O normal e a norma fazem o binário evidente-invisível. Sempre observado, nunca visto. Branquitude, cisfundamentalismo, heteronormas, cristandades prometem laços e entregam nós. Laços entre nós existem e ressentem nós. Só os meninos brincam de pipa, as pessoas brancas fingem não viver na beira do valão. Para sempre tensionados. Cerol. Sei quem esteve ao meu lado.

Judas. - -

Sonhei que a casa de minha avó se enchia de lama um ano antes da maior enchente que aconteceu nesse bairro na última década. Ela morou no térreo e eu moro no alto. A construção durou o trabalho da vida de minha mãe. As goteiras pingam. Um sopro de memória me recorda que os dois terreiros desse bairro, na beira desse rio, já não estão aqui faz alguns anos. Uma das mães, de uma dessas casas, mora na mesma rua que eu, e se tornou evangélica. No muro da outra casa, um pouco mais distante, vejo a placa de um candidato político de um partido conservador.

Minha avó benzia, se chamava Maria. Sua irmã se chama Jurema. As devoções mitológicas são ventanias que sufocam.

O que chamam, historicamente - nesse projeto de história única e colonial - de miscigenação **[7]**, é uma integração conflitante e permanente onde não é possível a asseguração de direitos, de igualdade ou de humanidade a todos os seres que aqui vivem **[8]**. Uns acreditam

---

[6] Citação indireta de Bento, 2022, p.55.
[7] Ref. à *La conciencia de la mestiza / rumo a uma nova consciência*, de Glória Anzáldua, disponível em **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**, HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), 2019, p. 299 - 315
[8] Ref à debate desenvolvido em **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**, Judith Butler, 2018.

serem os únicos seres de direito, assegurados sobre a exploração de outros **[9]**. Após o diagnóstico, minha avó se desvelou em camadas de racismo enraizadas. Minha família, composta majoritariamente por mulheres, ainda repete retidões misóginas e transfóbicas. Não existo no seio sem tensão. A educação pede também um tanto de saúde e possibilidade. O precário atraca. E, apesar - e junto - das possibilidades que alcanço nesses espaços de proteção e projeção - me angustio.

Tento, de algum modo, unir minha voz ao coro das que praguejam a humanização. Estamos mais próximas das margens e das flores que dos centros financeiros e humanos e é necessária mais de uma dose de ética para navegar por essa vida. Minha casa não se enche com a lama e com o esgoto nas chuvas, mas as águas ameaçam a estabilidade e meu espaço seguro não é seguro também. Não é bonito, é precário. Tento memorar a animalização e buscar o fim da ontologia, o fim das identidades. Os cachorros latem um medo paranoico reconhecível nas reações humanas. Afirmo posições. Indisposições. Ando pelo bairro e me olham com hostilidade ou desprezo. Sei que não gritam BYXA e não assobiam porque há uma mistura de respeito à família e à tradição, bem como ao silêncio cristão, que gritaria comigo em algumas igrejas. Em outra época vocês cochicharam. E ainda cochicham. Eu ouço. Sei que a agressão não é física, mas territorial. Não pertenço e me recordam cotidianamente que não pertenço. Não aprendo a pipa e sim o cuidado. Ando de bicicleta-cruz. O ostracismo se torna a ferramenta de morte que escolhem para mim e para todas as outras que acabo não vendo ao redor. Cadê vocês? Vocês me veem? Meus olhos são duros quando precisam ser. Olho de frente e não de baixo. Olho de cima, se preciso for. Vejo através de cada pessoa e tomo cuidado para não transformar meus acessos em reencenações de outras violências, sobretudo de classe, de acesso à educação e de racialização. Não estou imune do veneno que estrutura nossas cartografias, ninguém de nós está.

Cobra corre como rio.

Busco outros territórios para ser possível. As margens concretadas estão por boa parte e deságuo na ilha de Vitória por vezes demais. Lá o afeto também é escasso, apesar de possível-impossível como aqui. Encontro a tradicional sociedade vitoriana **[10]**, falida em contradições e digo. Oinc oinc e eles não entendem. Preciso repetir o óbvio, em outros devires também sou um porco. Faz tempo que os porcos não transitam

---

[9] Ref. à debate trazido por Schwarcz, 2024, p.333.
[10] Ref à como o grupo Éden Dionisíaco do Brasil se referia, ironicamente, às pessoas tradicionalmente conservadoras de Vitória - ES.

por essas ruas, como faziam na minha infância. Foram para outro lugar.

Grito uma voz sempre íntima. Soa baixa, soa no peito. Não é feminina e entrega um jogo que não tentei jogar. Falo em códigos para dizer que muitas espécies estão entre nós, que a taxonomia só entende os mesmos gêneros e famílias. Mas é preciso atenção e curiosidade para perceber. É preciso repertório e abertura. Vocês sentem medo e eu também. Cachorros latem paranoicos a proteção do próprio território. Vejo vocês pelos olhos e eu olho de frente. Às vezes de cima, se preciso for.

Nomear a norma e manter o insólito entre laços contraditórios enquanto tecemos alguns movimentos de negociações **[11]**. Não traduzir toda transmutação à linguagem colonial **[12]**. Gosto das flores dessa cor laranja e aprendi a usar o português com alguma maestria poética-malandra. Nessa ortografia de norma culta, nas suas sintaxes, nas regras gramaticais restritivas, *permaneceremos* impossíveis. *Impossibilitades*. Acionamos a semântica, o sócio-linguístico territorial e o erro. O inadequado. Aprendi as regras e as desuso. Algumas. Negociação. Preencho as lacunas com letras e sentimentos, disputando espaços do imaginário de modo sensível, foda-se o folclore dos arquétipos de Jung e os de Jesus, mas sou ainda pequena.

Herética.

Não reclamo uma espiritualidade.
Reconheço ancestralidade como tudo o que nos precede.

Te vejo, vó. Te lembro, Paulete.

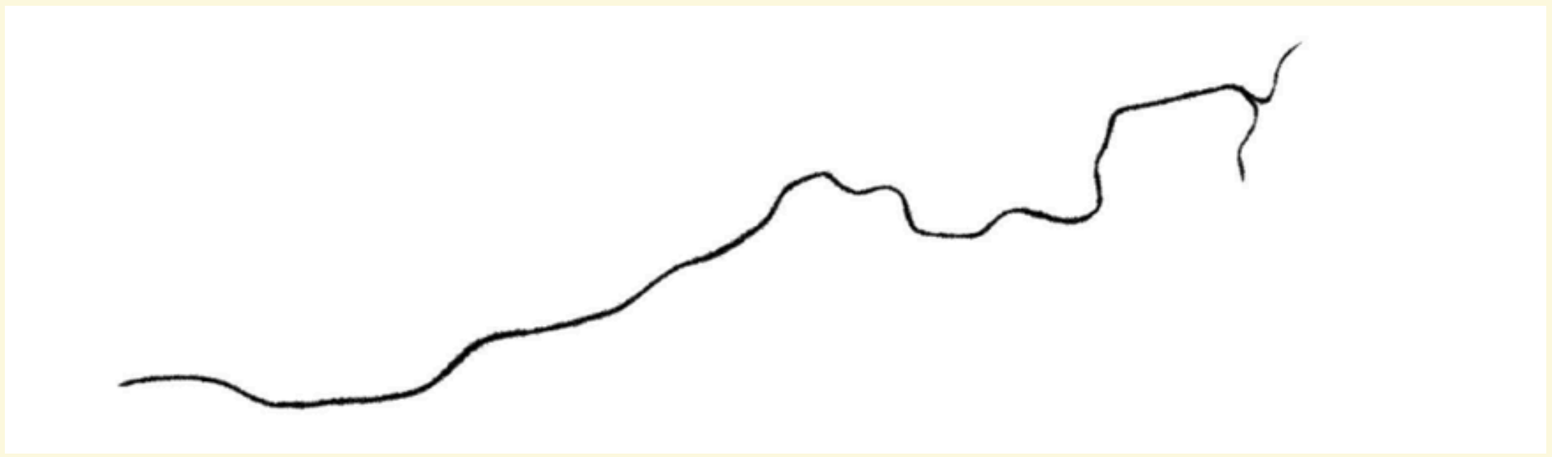


Imagem 3
Sem título (2024),
Reyan Perovano.
Foto: Reyan Perovano.

//

Não consigo resgatar os fragmentos, as batidas das asas dos pássaros que passaram por aqui antes. Tento, sem sucesso. Crio, com essas grafias, um desenho.

Um desejo.

---

[11] Ref. aos debates de Mombaça, 2021, p.74, e Preciado, 2020, p.25
[12] Ref. à escrita de Brasileiro, 2023, p.172.

Escrevi parte desse texto ao seu lado, enquanto tentava processar o que se passava.

Vi um pássaro grande andar por terra outro dia. As pessoas se assustavam e a figura era magnífica. O não-humano contido nos modos de andar, de não voar. De estar entre-nós e ser diferente. Taxonomia. Outro gênero, outra espécie.

Não sei por que não voou. Não sei se suas asas estavam machucadas. Ou se desaprendeu. Ou se desejou estar em terra. Eu também já desejei, vó.

Tento usar máscaras para me despir dos rostos. Tento usar gestos para o que a voz não fala. Para o que, quando fala, os ouvidos não ouvem. Tento me despir do pensamento linear, vertical, hierárquico. Tento me desfazer do ser para *mira-sá* **[13]**. Tento me esquivar do ímpeto e do acidente de usar a linguagem para continuar, impensadamente, a colonização do corpo, do imaginário. Tenho sede. Gosto das flores laranja.

Dissidência é uma tensão constante.

Não desejo a normalização. Uso a grafia para aproximar o desnatural comum em nós.

Escrevo sobre o *perceber*, sobre o *sentir-saber*, e não mais sobre o *sentir* ou sobre o *saber* como pontos isolados em uma linha polar e dicotômica.

//\\//\\//\\//\\//\\//\\

Sem poder me instrumentalizar diretamente no entendimento do mundo inteligível, você o fez através do sensível, abrindo caminhos nos matos e usando as folhas para tecer a amorosidade que hoje carrego como presente. De todos os patuás, você me sensibilizou ao mundo, sem me despreparar ainda para a dureza da contradição que seus olhos também carregavam.

O mundo não é dividido em dois. Mas alguns muros crescem, dia após dia, separando fronteiras duais - também - com nossa ajuda.

Você cantava, para mim, Almir Sater, e se eu pudesse, te citaria Glória Anzáldua. Encostei a cabeça no seu ombro e chorei **[14]**. Como as águas dos rios que correram em direções capilares e profundas da terra e do céu. Pássaro no mangue. A partir do seu conhecimento daqui, eu deveria

---

[13] Termo *Mira-sá* faz referência à Formação *Mira-sá Iauaretê*, de Miranda Miranda, realizada em agosto de 2024 em Vitória - ES. Miranda utiliza a referência de Gersem Baniwa, de São Gabriel da Cachoeira, Professor do Fórum Nacional Educacional Indígena, e descreve o ser [humano] como uma categoria ontológica e colonial, onde o *Mira-sá* seria o reconhecimento do modo transitório da vida, um se tornar, estar [humano], da mesma forma em que se pode estar outras formas de vida.
[14] Ref. à música **Cabecinha No Ombro**, de Almir Sater, 1996

ter percebido que você já sabia que era importante estar do outro lado também **[15]**, porque você me impulsionou a ter as ferramentas deste mundo que hoje praguejo.

Queria poder te dizer que agora acredito, finalmente, ter sentido-entendido. Ser "contra" algo até nos move, mas também nos subordina **[16]**. Sou cordial no olá e desenho minhas linhas. Anzáldua tinha suas fronteiras, mas nós temos aqui o rio, a vala, o valão, e saber estar em ambas as margens, ser a terra e a água que corre e abre caminho em direção a outros territórios é movimento de vida. Cobra e pássaro. Flor e bicicleta. Cruz. Metal. Terra. Água. Gente.

Tento sentir-saber essa instrumentalização do que é mistura e conflito desde sua gênese. Não sou homem, tampouco mulher, corro como água dentre fissuras e estou nas margens. Noto as posições (também contraditórias) de meu corpo e desejo. Pretendo, da vida, algo mais propositivo do que um eterno embate.

Afirmo o *não* para além de quem afirma a contraposição. Mangueio também aqui e ali, pelos símbolos que são comuns a nós, ainda que o arranjo diga códigos que vocês-nós desaprendemos a perceber.

Aprender a desaprender. Minha amiga Mamba **[17]** me ensinou a desaprender um bocado do que o cotidiano tem nos sedimentado. Um aprendizado, por vezes, é proselitista, se instaura sobre outro e o apaga. Faz mergulhar em mares de esquecimento. Uma outra amiga de infância e vizinha, sapatona, sofre as próprias contradições cristãs, territoriais, sociais, educacionais. Nossa interação é corriqueira. Confortável como faca que fere lá e fere aqui.

Preciso ter-ser cuidado.

Audre Lorde grita em meus ouvidos que as ferramentas do senhor não derrubarão a cisgeneridade do mesmo modo que não derrubaram a casa-grande **[18]**. Os espaços buscam modos de se atualizar, diferentes, na continuidade dos mesmos espaços. As ferramentas do *fora* são engolidas pelo *dentro* porque o capitalismo fagocita a vida e a sente nas fronteiras. Das fronteiras nos instrumentalizamos com o dentro-fora, com o lá e cá, com o deslocamento, com o insólito, que é veneno em uma quantidade e remédio em outras. A contradição também encanta.

---

[15] Ref. à La conciencia de la mestiza / rumo a uma nova consciência, de Glória Anzáldua, disponível em **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**, HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), 2019, p. 299 - 315.
[16] Ref indireta de Anzaldúa in. Hollanda, 2019, p.325.
[17] Refere-se a vivência "*oficina de autodesconhecimento*", proposta por Carolina Rachel Mascarenhas Teixeira Barreiro (Mamba Lina) em Vitória, 2023.
[18] Ref. ao texto *As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande*, de Audre Lorde, disponível em **Irmã Outsider**, 2019.

Epistemologias pulsam. Minha casa nunca foi grande, a de minha vizinha ainda menos. Casas de areia na chuva insistem em carregar maneirismos de uma branquitude falida e não-crítica em sua estruturação. Presença ausente. As goteiras chovem facas que se atracam também à minha negação ao espaço de hombridade.

A cisgeneridade fundamentalista e colonial é parte fundamental do pacto de branquitude.

Rogo praga nos símbolos e na estrutura.

Desejo que o quadrado caia e a contradição não se sustente. Traio os gestos e sou serpente no seio familiar.

Olho ao redor.

Vó, sua vida Maria partiu do interior de João Neiva, de Cavalinhos e do Morro do Feijão. Documentos afirmam que seus avós paternos vieram do norte da Itália, partiram pelo porto de Génova e desembarcaram no porto de Vitória. Me pergunto se vieram fugidos do fascismo italiano e da guerra que assolavam. Você nasceu aqui, neta de pessoas que trabalhavam nas terras dos outros, cristãos, patriarcais. E, enquanto esse fragmento de memória se estabelece em registros e histórias ainda hoje compartilhadas, seus avós maternos são esquecidos, são perdidos em território e corporalidade. Ouvi dizer que sua avó foi cabocla, pega no laço. Ouvi dizer que sua mãe recebeu o nome patriarcal, foi batizada na igreja católica e frequentou também a maranata. Ouvi dizer que, ainda que você tenha sido Maria, como todas as suas filhas o são, sua irmã é a Jurema, como a árvore e as histórias que formulam algumas mitologias brasileiras.

Seu amor foi, a vida toda, muito trabalho não pago **[19]**.

Uso o patuá da amorosidade de outros modos, porque não posso reclamar a continuidade de seus traumas nem a escassez dos afetos para pessoas trans e/ou desobedientes do cisfundamentalismo como definidoras de minhas subjetivações.

Tento dar outros passos - que reclamem outros modos de amar.

Preciso ter-ser cuidado. Tecer.

E digo. No terceiro dia fui ao inferno, e uma ceia com vocês não é santa. Percebo que minha byxisse, na infância, representou a criação do vale das sombras e da morte dos quais vocês não me protegeram. Manchei a tentativa de manter imaculada -> A IMAGEM <- com minha não-cisgeneridade. Ausência presente que fiz desvelada. Sem tentar. A

---

[19] Ref a debate levantado por Silvia Federici no subcapítulo *Um trabalho de amor*, parte do ensaio *Salários Contra o Trabalho Doméstico*, presente em **O ponto zero da revolução**, 2019.

dissidência é uma tensão política. Tensão. Não nutro laços com minha família paterna.

Não sei se me veria por quem sou hoje. Peço licença aos solos que desconheço, tento ouvir o que as folhas me dizem, as palavras que os livros sopram.

Não me dou conta de tudo o que escrevo a tempo.
Você benzia, você via espíritos, falava com plantas e com pássaros. Você apalpava o invisível. Não era loucura **[20]**. Você vivia camadas dissidentes e tensas de realidades que não pude acessar. A catequização se fez presente no meu-seu imaginário por muito tempo e sofri.

Sofri lágrimas de pecado que tentei esconder e tentei matar em mim. Já tentei morrer.

Você fazia mentiras, multiplicava a comida, fazia dar frutos no quintal. Cuidava de quem precisasse de mãe, era avó. Quando ouço ponto de nanã, lembro de ti.

Tiro máscaras. Troco de pele. Ecdise.

//

Vó Maria, em cada vez que você afirmava que poderiam tirar tudo da gente, menos aquilo que aprendemos, você pensava também nos registros que ficam no corpo após nossos esquecimentos?

//

Testemunhamos seus diagnósticos. O mar subiu sob as ilhotas de memória e lavou tudo o que você se propôs a ser. Seus esquecimentos me fizeram perceber que, quando se perde tudo, há muito que ainda permanece. Há muito ainda a ser criado.

Preciso tecer cuidado.

O trauma brasilis é baseado em montanhas e mares de esquecimentos forçados e/ou induzidos.

Nenhum papel foi uma morte final. Mas cada transformação sua implicou diferentes pequenas mortes orientadas pelo esquecimento.

Aprendo, aos poucos, o ensinar-cuidar. Herança sua.

Não desejo reencenar o universal. Destruo a imagem familiar. Rogo praga nos símbolos que te eram sagrados.

Tento tecer redes entre-nós usando laços.

Tento cuidar.

Atravesso outra margem e queria te contar isso, vó. Porque não sou

---

[20] Referência a estandarte **¿Donde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?**, feito por Colectivo Ayllu, 2023. Arte exposta durante a 35ª Bienal Internacional de São Paulo.

mais seu neto. Sou mais que isso. Me pergunto se você me veria por quem sou hoje. Suas filhas não conseguem.

//

Não consigo esquecer, agora, também, que somos animais humanos. Finitos e tolos na própria esperteza. E que o descanso é sagrado. E que poucas vezes, nessa vida sã, te vi descansar.

Te desejo descanso.

Já performei um bocado de crise de lá-até-aqui. Pude me instrumentalizar e sobreviver o suficiente para transformar essas escritas e essas artes em cuidado, depois em ironia.

Transformei em pele morta.

Ecdise.

Peles que exponho feito órgão de tensão. Que movem algum *sentir-saber*. Que movem algum memorar. Que movem algum imaginário do existir.

Também quero descansar.

//

Você se lembra de Paulete? Foi minha prima byxa-travesti que viveu no mesmo território carijacica que nós. Dou alguns passos e ativo algumas das partituras que chamo de arte memorando a ti e a ela também.
Porque somos crise quando nos roubam a confiança. Quando apagam ou reescrevem nossas memórias e referências.
Não a conheci de verdade. Não ainda. Mas a ficciono como uma referência minha hoje.

// \\ //

Faz um tempo que tenho pensado em como as derrotas, as desistências e os esquecimentos são tão mais numerosos que qualquer vitória, que qualquer memória. E não os situo de modos dicotômicos.

esquecimento ⇚ ⇛ memória

derrota ⇹ vitória

a oposição não é verdadeira, mas discursiva. a relação é outra.

-

Me pergunto quais. Em quantos. Em como os esquecimentos me orientam sem que eu me dê conta. Meus cadernos revelam pensamentos antigos que confluem hoje. *Pós-suponho*, pressinto. Uma escrita que se sente-pensa, em seu estado ético, talvez seja fractal.

Somos crise quando nos fazem duvidar. Duvidar daquilo que memoramos, daquilo que criamos, do que esquecemos. E então busco, no corpo, tensões espontâneas que ativo nas performances/performatividades cotidianas.

As uso como cartas. Como somagramas. Em uma somateca - também - autoficcional. Como etapas de grafias, pequenas e gigantes, que faço para confiar. Para rememorar.

Cartografias. Artografias. De nós.

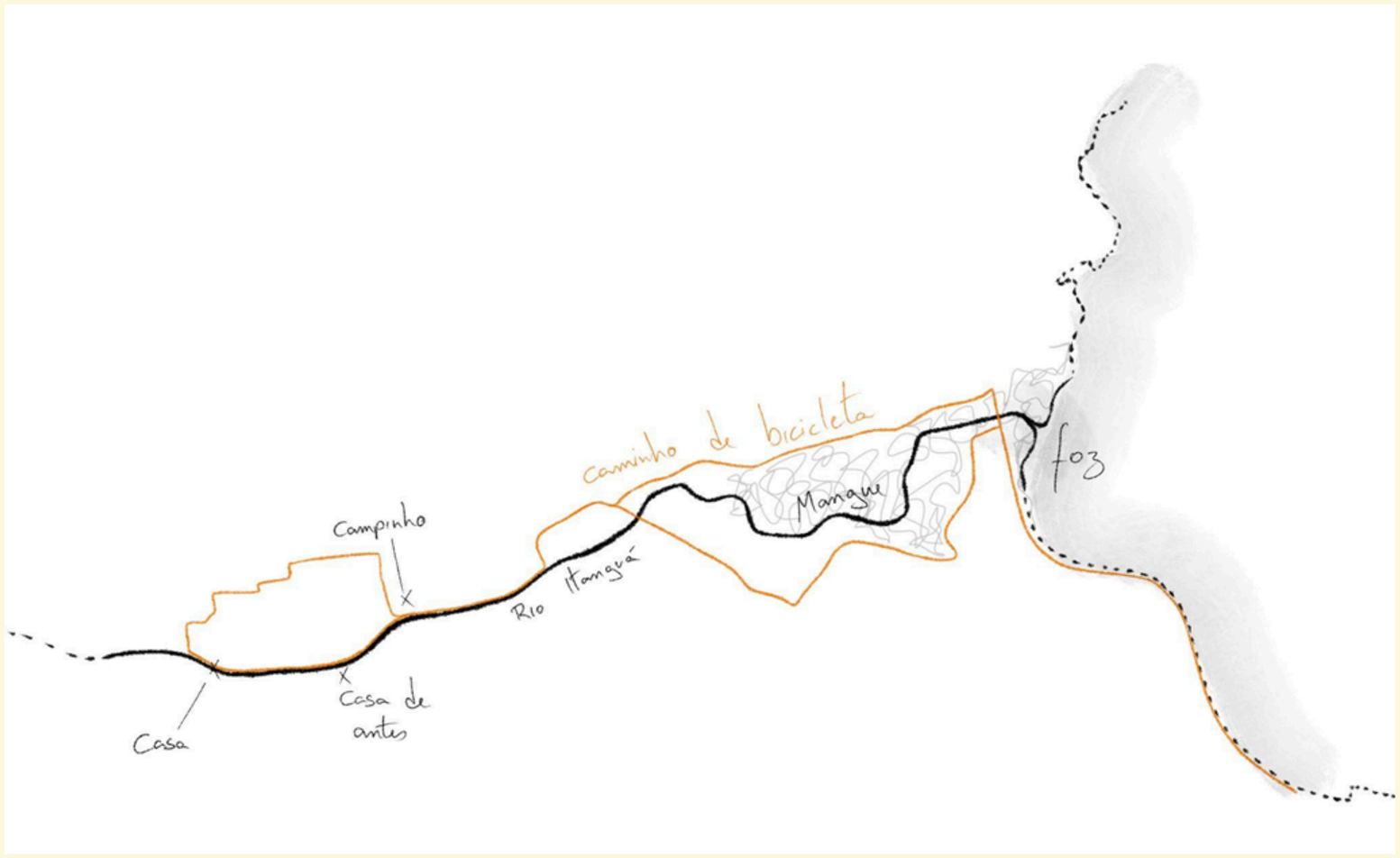


Imagem 4
Sem título (2024),
Reyan Perovano.
Foto: Reyan Perovano.

//

Quando Olívia Niculitcheff, em suas aulas de dança dos ciclos de 2020, nos sugeriu um outro modo de perceber o peso, me desarmei de espinhos que não sabia que me compunham.

Ela orientou: Se movimente e sinta o peso. Sinta o corpo, suspenso sobre o chão. Perceba quais apoios são necessários para que ele se sustente em movimento. Perceba quais tensões são necessárias para que se mantenham as levezas. Niculitcheff Sugeriu:

A leveza não é o oposto do peso, mas sua utilização.
E para que a leveza se mantenha possível, para que se mantenha ativada, é necessária a tensão.

Tensiono o corpo cotidiano.

Penso, de novo, em ti, e passo a pensar *memórias* como ilhotas de *tensões* e *apoios* em mares de esquecimento.

"Quem sou eu" é relacional e as ondas levam.

Percebo que o caos não obedece a tentativa moderno-colonial de humanização binária. E percebo como um bocado do que chamam de desobediência é, na verdade, uma dose inteira e fraturada de lucidez. De ludicidade.

\\

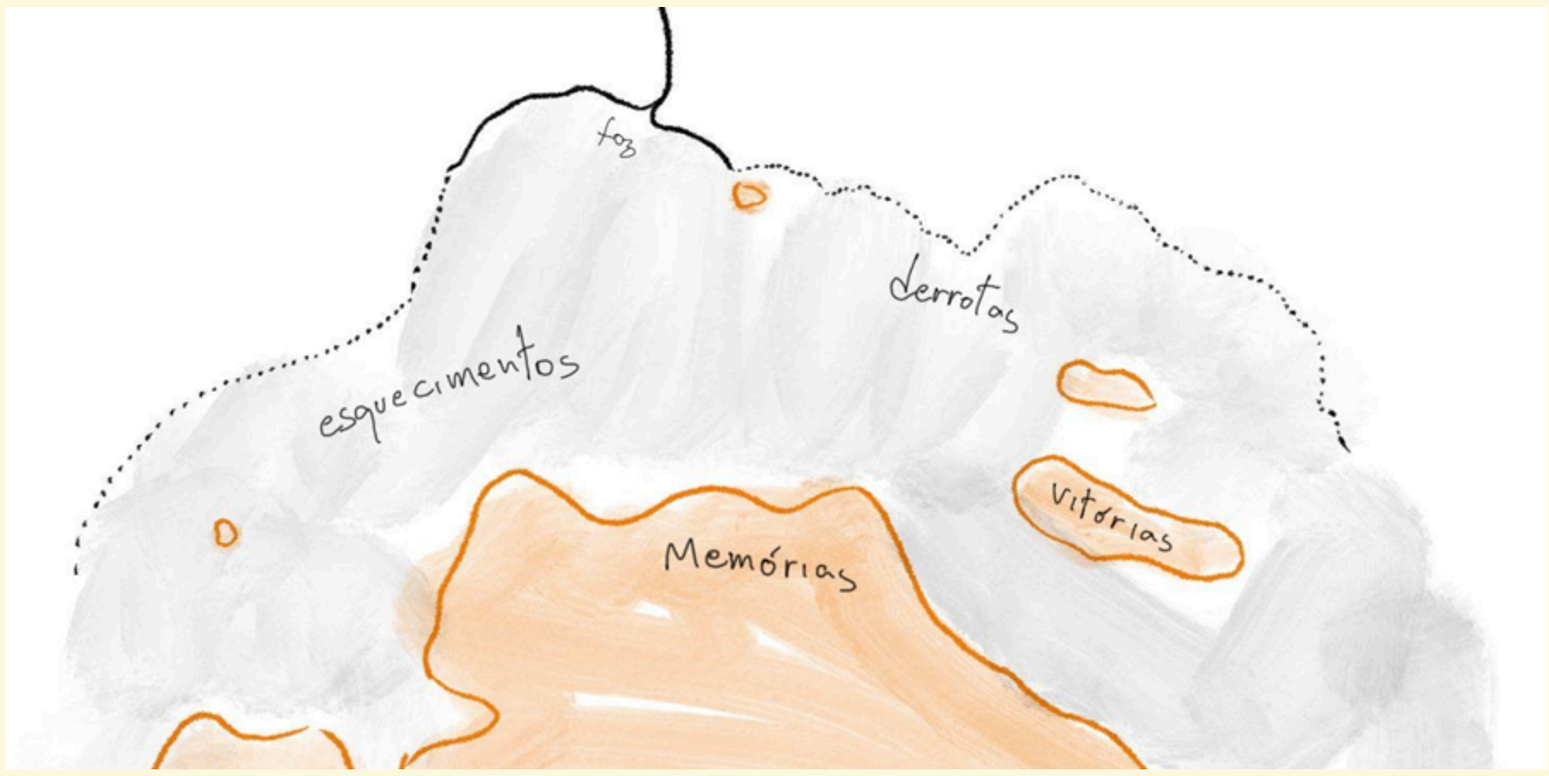


Imagem 5
Sem título (2024),
Reyan Perovano.
Foto: Reyan Perovano.

Não posso não falar o óbvio, ainda que me resguarde cotidianamente, porque em outros devires, sou também um porco, também um problema.

Na extensão da pele todo o sempre será sempre real-ficcional. Tudo perdura e esvai e se inscreve na esperança de vencer o finito e ser memória. A memória também não é eterna e o sentir-saber não é posse. É relação.

Como me relaciono? Preciso ter-ser cuidado.

Só acredito no deslocamento.

A queda precede um movimento lindo. O corpo diz um bocado do que os mares guardam. Olhem nos meus olhos.

A torre, enfim, desabou.

Às vezes reenceno a crise. E a faço como uma farsa. Para que possam testemunhar. Porque acredito no testemunho como força motriz que pode mover o memorar. Que pode mover o imaginar. O cordão umbilical da terra foi cortado. Lavado em terra e deixado em água. Navego em rio e ando em suas margens. Não tem curso que possa voltar. Ainda que o viver não seja linear. Repito algumas diferenças até elas criarem familiaridade. Me interessa o *sentir* mais que o *sentido*.

Mira-sá.

Não somos humanos, mas estamos. O *ser [humano]* é categoria ontológica colonial. Do transitório entende-se a vida. Entro no rio contigo.

E desejo que possa descansar.

//

Quero criar novas ilhas na medida em que afogo alguns caminhos.

Mover o oceano. Modelar as formas. Seguir outros cursos.

-

Todas as vezes em que minha mãe sonhou com cobras.

Eram prenúncios.

De que eu nasceria.

De que me tornaria.

Que viveria.

Para além.

Como andorinha.

-

A dissidência é, sim, uma tensão constante, e cada marca é uma ranhura na pele. Tento dizer que o movimento que se faz muda o curso das águas. E que a mudança do curso das águas modela novos movimentos.

//

Hoje, uma biblioteca se torna cinzas depois de uma década inteira em que testemunhamos as chamas. O continente se afoga. Como sua mãe, você partiu e se encantou em sua casa. E essa, talvez, seja uma maneira digna, e até bonita, de se tornar passagem.

Guardo minhas sementes e meus ovos.

Te olhar, agora sem vida, ao meu lado, enquanto escrevo, talvez marque minha pele em novas cartografias. Das menores grafias e das maiores fronteiras, penso na sua memória como topografias agora.

- - -

Me preocupo com as criações mais do que deveria.

Percebo a romantização do sagrado e a negligência do encanto que há no prático. Seu velório é cheio de promessas do pós-vida que apaziguam o que não alcançamos aqui. Quero a raiva. Porque tudo está aqui. Porque minha presença incomoda de um jeito velado aqui. Porque minha tia pergunta cochichando se estou tomando hormônios, porque meus peitos imaginários aparecem sob a blusa branca. Porque a vida não é suficiente. Porque a ecologia não é suficiente. Porque nossa arrogância quer sempre mais. Quer ser, quer perdurar. Quer deus. Quer imagem e semelhança. Quer querer e tudo vaza. Quer o eterno, por tudo o que não foi possível aqui. Por tudo o que não foi coragem. Por tudo o que precisou morrer nos mares onde esquecemos fragmentos que direcionam nossos cursos.

Linguagem é água que corre feito cobra num exercício bonito, numa

sinfonia.

Grito em silêncio enquanto choro:

- - - - Não acredite em profetas. Desobedeça arautos. Dê as costas à Zaratustra. Não anteveja o futuro enquanto este mundo acaba **[21]**.

Conte histórias para compartilhar, para pertencer, para ser cuidado e cuidar.

- - Não se esqueça de sentir.



Imagem 6
Sem título (2024),
Reyan Perovano.
Foto: Reyan Perovano.

Me prometo viver, porque já não dá tempo de te prometer. Faço isso com a espera de que sua aventura de vida tenha sido necessária em vez de útil **[22]**.

Maré sobe e desce.

Quero ilha. Faço pontes. Sinto o tempo.

O fogo é inevitável.

---

[21] Ref aos debates de Mombaça, 2021, p.81-83.
[22] Ref. à **A Vida não é Útil**, de Krenak, 2020, e a fragmento de debate presente no texto Cidades e Cosmofobia, disponível em **A terra dá a terra quer**, de Antônio Bispo dos Santos, 2023, p.24.

E das cinzas nascem grafias.

Pouso de um voo e ando contigo no chão. Carrego a amorosidade.

Você me impulsionou a estudar. Me fez ter essas ferramentas que uso agora. Você quis aprender-ensinar, quis saber ler, mas, como menina da roça, foi tornada responsável pelo cuidado, pelo papel da feminilidade, pela terra e pelo aterrar.

Você aprendeu a ler bulas de remédios. As dores não passam.

Eu aprendi, vó.

Aprendi não só a ler.

Aprendi os encantos das palavras.

Aprendi as maldições.

As flexibilidades da linguagem.

Aprendi a criar mundos, mesmo que por muito tempo eu tenha sentido medo. Mas tenho aprendido a elaborar. E, agora um pouco mais consciente, faço isso também por ti.

–

Debaixo de um arvoredo, onde, na certa, está descansando, observa, agora, olhando para o alto, um passarinho cantando. “Passarinho que tanto canta, me conta o que te aconteceu”. Como não sabia falar, te tomou nas asas e levou **[23]**.

Morreu. Te ofereço flores. Roxas, em vez de laranja. Te ofereço a promessa de tensionar ilhas para que você possa viver. Vou sentir no corpo essas letras e todas as outras que não ousam ainda sair. E isso é algo que perdura.

Mesmo diante de todo esquecimento.

---

[23] Referência à cantiga popular cantada por minha avó.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza / rumo a uma nova consciência. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais** - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 299-315.

AYLLU, Colectivo. **¿Donde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?**, 2023.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 3. ed. São Paulo: Cia. dos Livros, 2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Ancestralidade sodomita, espiritualidade travesti. In: CARNEVALLI, Felipe; REGALADO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (orgs.). **Terra: antologia afro-indígena** - São Paulo/ Belo Horizonte: Piseagrama/Ubu, 2023. p. 167-176.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Trad. Fernanda Siqueira Miguens - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARIACICA. **Turismo**. Disponível em: <https://www.cariacica.es.gov.br/pagina/turismo-idesc#:~:text=Segundo%20os%20antigos%20habitantes%2C%20o,%E2%80%9Cchegada%20do%20homem%20branco%E2%80%9D>. Acesso em: 9 out. 2024.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. de Coletivo Sycorax - São Paulo: Elefante, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1. ed - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Trad Stephanie Borges. 1ª ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Trad. Eliana Aguiar. 1ªed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2020

SAMPAIO, Jéssica. **Nas bordas do córrego maria preta**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UVvmJvmmHAs>. Acesso em 10 out. 2024

SATER, Almir. Cabecinha no ombro. In: **Caminhos me levem**. São Paulo: Som Livre, 1996.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em 10 out 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude: A presença da ausência**. 1ªed - São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 3ª reimp. - São Paulo: Ubu Editora, 2023.

COMO CITAR

PEROVANO, Reyan. Vó, sua memória é, para mim, como passarinho que anda pela terra. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 282-301.

POESIA DE GÊNERO: *PERFORMATIVIDADE ARTÍSTICA NA TRANSAUTONOMEAÇÃO E NA CIRURGIA DE FEMINIZAÇÃO VOCAL*

Tertuliana Lustosa

Resumo: O ensaio propõe adentrar em dois processos de transição de gênero – compreendida em seu viés de poesia de gênero, lançando, assim, um olhar artístico e performático sobre uma escrita de si. O primeiro processo é a autonomeação que as pessoas trans fazem, escolha que define um ponto de partida de uma nova afirmação identitária, denominada transautonomeação, (no caso da autora, o nome Tertuliana veio do livro "*O homem duplicado*" de José Saramago). Logo em seguida, o ensaio caminha pela glotoplastia, conhecida também como cirurgia de feminização vocal, entendendo suas implicações tanto na carreira como cantora quanto no âmbito da vida pessoal. A voz é uma característica profunda do ser humano, e a euforia vocal vai ser narrada no ensaio enquanto processo de libertação, felicidade e de desidentificação – conceito levantado pelo filósofo e teórico queer Rafael Leopoldo a partir do "*Manifesto traveco-terrorista*", primeiro livro-ensaio publicado pela autora em 2016.

Palavras-chave: Voz. Transgeneridade. Literatura. Performance. Música.

Tudo são trechos que escuto, vêm dela
Pois minha mãe é minha voz.
Caetano Veloso
Genipapo absoluto, 1989.

+ transautonomeação

Vou começar essa história na minha adolescência, quando eu percebi as minhas mudanças vocais e corporais com a puberdade. Nesse momento eu costumava passar o dia em leituras, principalmente em temas do sertão nordestino e literaturas mais introspectivas, como O Quinze de Rachel de Queiroz, as obras de João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, Hilda Hilst, Franz Kafka e, principalmente, Clarice Lispector. Passava os dias lendo e escrevendo (inclusive escrevia um romance intitulado Genocídio, que foi publicado na segunda parte do romance Payboi pela editora Kazuá). Li todos os romances de Clarice, pois ela entrava fundo nas mentalidades das protagonistas que eram mulheres, e era com o que eu me identificava, mesmo antes de ter assumido e encarado o processo de transição.

Considero que fui bem-sucedida no âmbito dos estudos, tirei 1.000 na redação do Enem de 2013, no segundo ano do ensino médio, fui aprovada em primeiro lugar no vestibular da UERJ para História da Arte, que era o curso que eu queria realmente seguir e poucos meses depois do início das aulas iniciei a minha transição. Minha mãe foi comigo para o Rio de Janeiro, oferecendo grande apoio aos meus estudos e trabalhando como cabeleireira na capital carioca. No início da transição não possuía passabilidade alguma e inclusive cheguei a ser apedrejada enquanto voltava de ônibus da faculdade para casa, isso ocorreu no bairro de Copacabana, onde eu morava com minha mãe. Nesse contexto, escolhi o meu nome, que considero também como algo performático em que incorporei diversos aspectos de onde ele foi tirado, o livro "*O homem duplicado*" (2002), de José Saramago.

O processo de nomeação de pessoas trans e travestis parte de uma escolha pessoal, que quero denominar aqui enquanto *transautonomeação*. A personalidade incorporada para si nessa ação carrega características próprias do processo de criação dos nomes de personagens de ficção, entendendo-se também que alguns limites entre performance e performatividade se embaralham nos processos de afirmação de gênero dissidente. Quando uma travesti escolhe o seu nome ela está escolhendo para si uma personalidade nomeada, que carrega diversas identidades que fazem parte da sua nova forma de se apresentar para a sociedade.

Tertuliana foi de um nome escolhido a partir do romance "*O homem duplicado*" de José Saramago, do personagem Tertuliano Máximo Afonso. Foi feita, portanto, uma troca no sufixo para o feminino, Tertuliana – a troca dos sufixos do nome de antes da transição é uma possibilidade bastante utilizada por pessoas trans, no entanto essa minha troca em específico parte não do nome de batismo, mas de um nome presente numa leitura. Quando comecei a ler "O homem duplicado", ainda não havia transicionado e, ao terminar a leitura, eu já era Tertuliana. O mais interessante de ser observado é como aspectos psicológicos contidos na palavra vieram a tornar-se parte da minha performatividade, por uma escolha pessoal que partiu de uma identificação artística com características tanto do nome Tertuliana/o quanto da própria personagem. A ruptura entre certos limites entre vida e ficção pode ser encontrada no meu conceito de "poesia de gênero", presente na minha primeira publicação, o ensaio "*Manifesto traveco-terrorista*", escrito nos primeiros meses da minha transição e publicado numa revista acadêmica da instituição que eu fiz a minha graduação, o Instituto de Artes da UERJ. O filósofo e teórico queer Rafael Leopoldo publicou um artigo com base em alguns conceitos levantados em meu ensaio, trazendo a ideia de poesia de gênero enquanto parte de uma perfomance desidentificatória:

> *A prática traveco-terrorista parece envolver também um repertório desidentificatório. Lustosa afirma que a suaperformance é umarecusa, ou seja,é uma performancenão identificatória. Mas, não se identifica com o quê? Para Lustosa, é certa recusa as ideias "de que existe um gênero apropriado para o órgão sexual; de que o sexo se baseia no prazer falocêntrico;de que ainserção social viráacompanhada da imposiçãode estereótipos mulher-cis/homem-cis; o corpobiológico/corpo desviante; deque existe uma correspondência única entre órgão sexual, orientação sexual e identidade de gênero". Porém, mesmo que a cuceta surja como uma série de recusas, ela*

> *produz o espaço desidentificatório, não haveria mais a "identidade de gênero", mas a "poesia de gênero". Na sua radicalidade, a poesia não é uma reprodução da linguagem, ela é a criação de uma linguagem outra no solo da linguagem mais comum e de forma análoga o gênero não se transforma em reprodução do gênero, mas na sua possibilidade de criação e experimentação.*
> *(Leopoldo, 2023, p.6).*

Ao analisar uma das performances propostas no meu ensaio, Leopoldo aponta para um aspecto caro também para o processo de autonomeação de pessoas trans: a desidentificação (não apenas com o corpo, mas também com a linguagem, até porque ela é a base de toda a teoria de gênero presente em Butler, por exemplo). Deixar para trás um nome é uma decisão muito complexa de ser colocada em prática, tendo em vista que a cultura cisheteronormativa impede de diversas formas a sua concretização, seja por um nome no documento ainda não alterado, ou pela memória de círculos de antigos amigos, familiares, colegas de trabalho. Diante das diversas experiências de necropolítica, propus o conceito de "traveco-terrorismo" num momento da minha vida em que me encontrava oprimida constantemente por estar no início da minha transição e ter ainda uma aparência pouco correspondente ao padrão de gênero imposto socialmente para uma feminilidade. Alguns dos aspectos presentes no meu ensaio também estão presentes no romance de Saramago, como a troca de identidade (duplicação) e a ironia enquanto constituinte do protagonista do livro:

> *O homem que acabou de entrar na loja para alugar um cassete vídeo tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso. (...) o Tertuliano pesa-lhe como uma lousa desde o primeiro dia em que percebeu que o malfadado nome dava para ser pronunciado com uma ironia que poderia ser ofensiva.*
> *(Saramago, 2008, p. 7).*

Ironia ofensiva: traveco-terrorista. A palavra traveco é utilizada de forma pejorativa para se referir a pessoas trans e o seu uso no manifesto pretende ressignificá-la enquanto "canivete intelectual", revertendo algo que era do campo da transfobia para uma tecnologia performática.

+ a voz como ponto de reequilíbrio

Alguns anos depois que nos mudamos para o Rio, Márcia, minha mãe (que depois, em Salvador, apelidei Xuxa) voltou para Corrente, interior do Piauí e eu passei a morar em Vila Isabel, depois Mangueira, depois Vidigal

e, por fim Santa Teresa, até que me formei e voltei imediatamente para Salvador, capital do estado da Bahia, após realizar diversos procedimentos e me sentir confortável com a minha imagem no espelho (calada). Em Salvador, tornei-me cantora, superando os bloqueios que tinha em lidar com a minha voz.

Parece paradoxal, mas eu era uma cantora que sentia disforia da minha própria voz. Quando eu subia no palco e escutava aquele som emitido, tudo me agradava, menos a voz. A percussão de pagode, o bate lata das músicas de rave, as batidas do piseiro que compõem o meu show sempre foram algo que me agradou, assim como as letras das músicas, escritas por mim. Mas a voz me causava uma dor, era como se eu estivesse cantando e não fosse eu. Foi então que compreendi que eu estava vivendo um processo de disforia vocal.

> *A disforia de gênero é uma realidade complexa, sobredeterminada e particular para cada pessoa que a experimenta, podendo envolver uma angústia profunda em relação à forma corporal, aos modos de se comportar e agir ou até mesmo a percepção da própria voz. Quando relacionada à voz, ela é denominada disforia vocal.*
> *(Araujo, 2023, p. 11).*

A disforia de gênero me fez realizar três procedimentos antes da glotoplastia. O primeiro foi a orquiectomia, retirada dos testículos e de parte da pele do saco escrotal, realizada em 2016. Em seguida, realizei o implante de próteses mamárias nos seios e a raspagem do pomo de Adão, em 2017. Todos esses três procedimentos foram realizados pelo Drº Márcio Littleton, e me trouxeram um grande nível de satisfação em relação ao meu corpo. Entre 2017 e 2024, aproveitei o corpo que tinha, no entanto, a voz ainda era uma questão. Eu era DJ de funk no Rio de Janeiro, mas não pensava em cantar por sentir uma profunda disforia vocal. Foi aí que veio a minha mudança para Salvador, em 2019, quando me formei bacharel em História da Arte pela UERJ, e não tendo encontrado oportunidades de emprego decidi vender brigadeiros no Porto da Barra. Com essas vendas, a minha voz que antes era bastante para dentro passou a ser mais projetada para ter um alcance na praia e conquistar os clientes. Foi então que comecei a parodiar músicas de pagode baiano para vender os brigadeiros, e aí veio a ideia de gravar a minha primeira música. Nesse período, escrevia todos os dias um diário, que publicava na plataforma Medium na quarta-feira do dia 6 de novembro:

> *Chegou a travestis! Eu só gostaria de agradecer a Deus e Orixá porque o brigadeiro da lora me empoderou para cantar, eu tinha vergonha da minha voz de travesti e hoje as coisas estão acontecendo para mim como cantora de pagode. Sim, lancei um hit que já está batendo nos paredões, está dando o que falar e sendo compartilhado por muitas páginas famosinhas no instagram, no YouTube etc. Na praia eu gritei tanto "olha o brigadeiro da lora" "brigadeiro da lora é outro sabor" que agora estou sendo reconhecida: minha música é chiclete.*
> *(Lustosa, 2019, online).*

Vencida a vergonha da minha própria voz, tive a coragem de agora projetá-la em shows e aparelhagens de som, mais conhecidos como paredões. Tudo isso ganhou uma projeção enorme e eu passei a ser conhecida justamente pelo que mais me causava incômodo: a minha própria voz. E foi por esse motivo que, quase um ano depois de ir ao consultório da Drª Érica Campos, agendei o meu procedimento de glotoplastia, no intuito de ter uma mudança na minha qualidade vocal para um aspecto mais agudo. A voz que me foi designada enquanto masculina poderia sofrer uma mudança e se tornar uma nova voz, percebida como feminina. Mas o que eu queria principalmente era transmutar, não sabia aonde ia chegar, mas sabia que a minha voz estava saindo de um aspecto bastante grave, de uma média de 111hz, para uma expectativa de algo maior.

A primeira consulta com Drª Érica Campos foi como um balde de água fria. Ela me advertiu que eu teria que pensar bem nos prós e contras e se eu seria feliz se não conseguisse cantar, inclusive. Eu expliquei que era escritora e acadêmica, teria sim outras possibilidades na pior das hipóteses de não atingir a voz cantada. Coincidentemente, recebi um presente do Drº Guilherme Catani, intitulado "*Guia de readequação vocal para pessoas trans*" e nele encontrei um capítulo da Drª Érica justamente sobre "*Voz profissional e cirurgias do tom vocal*", em que ela advertia:

> *Dessa maneira, a cirurgia para mudança de pitch em pacientes que usam a voz profissionalmente tem indicação bastante restrita, deve ser realizada somente diante de alinhamento de expectativas e possibilidades de resultado entre médico e paciente aliado a acompanhamento fonoaudiológico primoroso e especializado em voz de performance. Ainda com toda abordagem cautelosa, é importante salientar que a notoriedade e a capacidade de reconhecimento da voz será modificada e é importante que seja o desejo do paciente.*
> *(Campos, 2022, p. 82).*

Fiquei chocada em saber que esse já era um interesse de pesquisa dela, e, mesmo sem precedentes dessa cirurgia em artistas trans de grande alcance em plataformas de *stremaing*, eu desejei transmutar e encarar esse desafio.

No dia da cirurgia, lá estava eu com a minha mãe ao lado e um sonho: sonhei inclusive na noite anterior que a voz da Mariah Carey saía da tela do celular e me rondava e quando realizava o procedimento, essa voz entrava dentro da minha garganta. Relatei isso para Drª Érica, e ela depois da cirurgia disse que mentalizou a voz da Mariah, o que trouxe bastante alegria de saber. Quando acordei, não podia falar nada, por 15 dias. Foi o pós-operatório mais difícil da minha vida, pois além da limitação da fala, eu expus todo o processo nas minhas redes sociais, o que me ocasionou situações extremamente desagradáveis. É importante pontuar que a glotoplastia em cantoras e pessoas públicas agrava ainda mais o processo de recuperação, por todo assédio envolvido na fama, o que acompanhei também no processo da transição vocal da Maya Massafera.

Os primeiros dias foram extremamente desafiadores, tive sentimentos aflorados e dificuldades enormes para comunicação, por estar ao lado também da minha mãe, que precisava ler as coisas pela tela do meu celular. Chorei assistindo ao show de Madonna em Copacabana pela televisão, e no sétimo dia senti uma vontade de ir à praia, acordei com essa vontade. Pedi autorização a Drª Érica, que permitiu e no caminho até a praia, cuspi da garganta um tecido de pele, uma bolinha vermelha, que me deixou extremamente preocupada. Agendamos uma consulta de emergência e com o exame da videolaringoscopia constatamos que estava tudo bem.

Eis que se passaram alguns dias, tomei pela primeira vez remédio para dormir, estava com saudades do meu namorado e depois nos encontramos e ficou tudo bem. Mudamo-nos juntos de Salvador para Teresina, após realizarmos juntos um ritual da jurema sagrada com o povo *Xukuru-kariri* e *Funil-ô*.

É interessante observar como a voz foi decisiva no meu processo de euforia vocal e de gênero – curando a antiga disforia. Eu era viciada em maconha (fazia uso excessivo, o dia inteiro e quando tentava parar, sentia forte abstinência, não durando mais de dois meses sem a substância), e não senti mais falta, pois além de prejudicar o processo de cicatrização, não senti mais necessidade dessa evasão, a consciência e o aqui e agora se tornaram meu habitat feliz. Antes da glotoplastia acho que as pessoas me achavam mal-educada por não as cumprimentar, mas era por causa da disforia vocal mesmo. Hoje é uma grande felicidade passar pelas ruas e dar um bom dia, boa tarde ou um boa noite. A glotoplastia também me encorajou para retornar para meu estado natal, o Piauí. Minha pesquisa de mestrado na UFBA era justamente sobre um

álbum visual escrito num momento da minha vida de saudade do meu estado, intitulada "*Sertransneja: identidade de gênero e migração na arte*". Com a força da coragem, a ausência torna-se presença.

A voz ainda não está pronta, diga-se de passagem, no intante-já em que escrevo aqui faz pouco mais de dois meses que eu operei, mas já estou amando o caminho, pois como diz Guimarães Rosa "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia." (ROSA, 1986). Ainda são muitos desafios até retornar aos palcos efetivamente. Fiz uma apresentação no trio do Matizes da Parada da Diversidade de Teresina, e depois no palco principal da Parada no After do Stouradas. A voz ainda bastante rouca, porém fazendo história na música brasileira. Minha maior felicidade foi chegar no camarim do meu maquiador, Jailson Beauty (inclusive meu conterrâneo da cidade de Corrente), e ficar assistindo várias vezes ao lado da minha fonoaudióloga Virgínia Amaral o vídeo da primeira coisa que eu falei no microfone: BOA NOITE, TERESINAAAA!

Eu renasci. Obrigada primeiramente a minha mãe, Marcia, e a Bruneli que cuidaram de mim no pós-operatório. Às minhas fonoaudiólogas Rafaella Góes e Virgínia Amara, que me acompanharam no pós-cirurgia e a (por último mas a mais importante de todas) Drª Érica Campos, a mother da minha voz, vulgo otorrinolaringologista que realizou o procedimento da glotoplastia em mim.

Finalizo o ensaio citando uma fala do Drº Guilherme Catani: "Não há nada como a voz humana. Como nosso principal meio de comunicação, nada pode nos envolver tanto quanto isso. É o nosso instrumento mais pessoal." (Catani, 2022, *online*).

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Bru Alana Pereira de. **Disforia e voz em pessoas transgênero: uma revisão integrativa da literatura**. 2023. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Fonoaudiologia) - Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). São Paulo, 2023.

CAMPOS, Érica. Voz Profissional e Cirurgias do Tom Vocal. In: CATANI, Guilherme. **Guia de readequação vocal para pessoas trans**. Curitiba: Appris, 2022.

CATANI, Guilherme. **Guia de readequação vocal para pessoas trans**. Curitiba: Appris, 2022.

LEOPOLDO, Rafael. Cirurgia plástico-escritural traveco-terrorista. In: **(Des)troços: revista de pensamento radical** (UFMG), Belo Horizonte, v. 4, n. 2, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrocos/article/view/46130/43789. Acesso em: 11 jul. 2024.

LUSTOSA, Tertulina. Sem título. In: **Olha o brigadeiro da loira** (Plataforma Medium). Publicado no dia 6 de novembro de 2019. Disponível em: https://medium.com/@tertulianalustosa/quarta-feira-6-de-novembro-c8e5373e4c54. Acesso em: 11 jul. 2024.

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

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COMO CITAR

LUSTOSA, Tertuliana. Poesia de gênero: performatividade artística na transautonomeação e na cirurgia de feminização vocal. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira (Orgs.). **Desejar o menor das grafias, ensaiar escrituras outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2024. p. 302-311.

MINIBIOS

A

ALLAN DA SILVA

Artista visual, pesquisador, diretor de arte e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atravessada pelas raízes e vivências no Recôncavo Baiano, sua pesquisa opera através de negociações com o tempo e tomam o barro como elemento fundamental - matéria-prima da gênese, com memória existencial fundante da vida. Seus trabalhos têm exercitado linguagens por meio da cerâmica contemporânea, instalações, vídeos e performances, bem como por projetos colaborativos, entendendo a colaboração como troca de experiências e saberes, método e tecnologia de permanência nos processos artísticos e no território.
Email: dasilvallan@outlook.com.

ALEX FABIANO CORREIA JARDIM

Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos, com estágio no exterior pela Université de Paris I - Panthéon Sorbonne (com bolsa FAPEMIG). Pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa (com bolsa CAPES). Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros. Mestrado em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (com bolsa CNPq). Atualmente, professor efetivo da Universidade Estadual de Montes Claros. Professor permanente do Programa de Mestrado em Letras/Estudos literários e do Mestrado profissional em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros em parceria com a Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento/CNPq. Coordenador do canal YouTube Agenciamentos Contemporâneos.
Email: alex.jardim@unimontes.br. ORCID: 0000-0001-8231-1096.

ALEXANDRE SEQUEIRA

Artista visual, Doutor em Arte pela UFMG é docente da graduação e pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Desenvolve trabalhos que estabelecem relações entre imagem e alteriadade social. Dirige especial atenção a redes de relações e trocas simbólicas entre diferentes formas de existência. Participou de encontros e exposições no Brasil e exterior. Tem obras no acervo do Espaço Cultural Casa das 11 Janelas, Coleção Amazoniana de Arte, Coleção Pirelli/MASP, Museu de Arte do Rio/MAR, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Coleção de Fotografia da Associação Brasileira de Arte Contemporânea/ABAC, AMBA Collection (PT) e Coleção da Biblioteca Nacional da França – Bnf (FRA).
Email: alexromariz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5412-7205.

ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

Professor Titular (MS-6) na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, na disciplina Cultura, Educação e Imagem. Atualmente Diretor da Diretoria de Educação a Distância (DED) da CAPES. Graduado em Biologia pela Universidade Federal de Viçosa, realizando mestrado e doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas e Livre Docência nesta mesma Universidade. Pós-Doutorado na Escola de Midía e Comunicação do Goldsmiths College da Universidade de Londres em 2017. Pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais (Olho) e pesquisador associado no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor). Membro Titular do Conselho Técnico-Científico da Educação Básica/CAPES. Desde 2007 é bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. Sua experiência de investigação é na área de Educação, com ênfase nas relações entre Currículos e Culturas Audiovisuais. Nas pesquisas, busca articulações principalmente entre os seguintes temas: educação, arte e cultura visual; educação, tecnologias e comunicação; currículo, imagens e pós-estruturalismo; divulgação científica e cultural.
Email: acamorim@unicamp.br. ORCID: 0000-0002-0323-9207.



BIANCA ISABEL PEDERIVA

Graduada em Psicologia pela Universidade do Vale do Taquari. Psicóloga na Secretaria Municipal de Educação de Colinas (RS). Especialista em Atenção à Saúde da Mulher e da Criança pela Residência Multiprofissional em Saúde do Grupo Hospitalar Conceição - GHC. Mestranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Email: pederivabianca@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4439-6249.

BRENO FILO CREÃO DE SOUSA GARCIA

Artista visual, designer, educador e pesquisador atuante em Belém do Pará. Encontra-se em processo de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA). É mestre em Artes (PPGARTES-UFPA). É docente da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (EA/UFPA). É membro da Rede de Representantes Estaduais da Federação de Arte Educadores do Brasil (FAEB), pela Região Norte - Pará (Biênio 2024/2025). No território da produção artística e científica, compõe com o coletivo Brutus Desenhadores, com o coletivo Mundyca - Laboratório em Rede, com o Grupo multiTÃO (Labjor-Unicamp), com o Grupo de Estudos e Pesquisas habitar (UFU-MG) e com o projeto LAMPERE (PPGARTES-UFPA). Desenvolve processos de criação em contextos de coletividade, partilha, confabulação, auto-ficção, diferença e amizade, com ênfase em experimentações literárias e com o desenho. Email: brenofilo@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6195-9774.



CARLOS AUGUSTO SILVA E SILVA

Nascido em novembro de 1993 na Amazônia (Altamira - PA). Doutor em Educação pelo PPGE/UNIR (2023). Mestre em Educação em Ciências pela UFPA (2018). Licenciado em Ciências Biológicas pela UFPA (2015). Especialista em Metodologia do Ensino de Biologia e Química (UNINTER). Atualmente é pesquisador dos grupos de pesquisa "Conversações: Filosofia, Educação e Arte" (cadastrado na UFPA e no CNPq), e "DIPSA - Diferença e Processos de Subjetivação na Amazônia" (UNIR). Também integra o grupo de estudos em Temáticas Étnicas na Amazônia - GETEA/IFRO. Tem experiência na área de Educação, com ênfase nas Filosofias da Diferença transversalizando com artes, ciências e questões ambientais. E-mail: caugustosilvaesilva@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4776-5935.

D

DANI DE IRACEMA

Artista caatingueira da imagem, do corpo e da palavra. Articula suas vivências de mulher negra em processos criativos autobiográficos utilizando a performance, a fotografia e a escrita como seus principais suportes. Sua poética investiga migrações, ancestralidades, memórias e fabulações. Dedica-se a projetos autorais desde 2019. Cursa licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Vive em Salvador, Bahia. Email: danideiracema@gmail.com.

DAVID SOL

Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (UFRB), Especialista em História e Antropologia e Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFRB), suas pesquisas e criações atravessam os campos da fotografia, pintura e da escrita, dedicando as experimentações das linguagens numa encruzilhada afro-indígena-brasileira. Email: bixhodosol@gmail.com.

DAYANE RIBEIRO

Baiana em fluxos contínuos em São Paulo. Artista transdisciplinar, arte-educadora, produtora cultural e pesquisadora feminista negra de cultura visual e arte contemporânea permeando entre o corpo na cena, imagens e imaginários das afrodiáspora e suas encruzilhadas. Humanista interdisciplinar pela UNILAB-Malês. Mestranda em Artes da Cena pelo PPGADC na UNICAMP, vinculada ao Lume Teatro. Email: dayaneribeeiro@gmail.com.

DHEMERSSON WARLY SANTOS COSTA

Por um tempo, habitei o território das ciências biológicas, mas acabei sendo enfeitiçado pelas bricolagens que a educação me permite experimentar. Multidões me enredam a todo instante. Sempre que a estrada aponta para um caminho reto e verdadeiro, sei que é a hora de procurar um desvio, fugir para floresta. Sou um pouco de cada força que me atravessa. Tenho me comovido pelas coisas simples da vida, pela trivialidade dos acontecimentos cotidianos. Por força institucional tenho me apresentado como doutor em Educação em Ciências e Matemáticas. Mestre em Educação em Ciências e Matemáticas pela Universidade Federal do Pará (2019). Graduado em licenciatura em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará (2016) campus de Altamira-PA. Professor de Ciências na rede municipal de Altamira-PA. Tenho experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: Filosofia da Diferença e Educação, estudos de sexualidade e educação; mídia e educação; produção da subjetividade; subjetividade e literatura. Sou vice-líder do grupo de pesquisa "Conversações: Filosofia, educação e Arte", cadastrado na UFPA e no CNPq. Email:dhemerson-santos@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1412-9142.

E

ELISANDRO RODRIGUES

Graduado em Pedagogia, Sanitarista com Especialização em Educação em Saúde Mental Coletiva e Residência Multiprofissional em Saúde Mental Coletiva (UFRGS), Mestre e em Saúde Coletiva (UFRGS) e Doutor em Educação (UNISINOS). Atua como Técnico em Educação no Grupo Hospitalar Conceição [GHC], Professor e Pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Avaliação de Tecnologias para o Sistema Único de Saúde (SUS) e na Faculdade de Ciências da Saúde do GHC. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Vice Líder do Grupo de Pesquisa Narrativas em Saúde e do Grupo de Pesquisa sobre Práticas Pedagógicas em Saúde. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura - NUPPEC, Eixo 2 - Psicanálise, Educação e Cultura e do Carcarás, Grupos de Pesquisa entre Educação Filosófica, Leitura e Escrita. Ao longo dos últimos anos vem se dedicando a pesquisar sobre a montagem da escrita e da leitura. Email: elisandromosaico@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9146-4841.

EMANUELY MIRANDA

Natural de Campos dos Goytacazes no Rio de Janeiro, sempre se encantou por histórias e formou-se jornalista. Também tornou-se mestra em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, é pesquisadora do grupo de pesquisa multiTÃO: proliferar-artes sub-vertendo ciências, comunicações e educações (CNPq) e da Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas. Compõe a equipe da Revista Climacom e atua como Bolsista TT Fapesp no projeto INCT-Mudanças Climáticas Fase 2 financiado pelo CNPq (465501/2014-1), FAPESP (2014/50848-9) e CAPES (16/2014). Email: emanuelymiranda.em@gmail.com.



FREKWENCIA

Artista multimídia baseada no Rio de Janeiro - RJ, integra em sua prática performance, arte sonora, visual e textual, investigando memórias e sociabilidades negras, escutas fugitivas, lacunas arquivísticas e materialidades invisíveis. Sua poética sônica e vibracional, que se apoia no corpo, aborda a conexão entre os vivos e mortos, desafiando temporalidades lineares, localizações fixas e regimes visuais. Desenvolve a série de performances Atravessando Portais. Licenciada em Ciências Sociais pela UFF (2020), é coordenadora pedagógica do Laboratório de Estudos Anticoloniais, uma iniciativa autónoma de formação política, pesquisa e criação artística, vinculada à Casa Naara.
Email: frekwencia@gmail.com.



GEORGE TELES

Vive e trabalha entre as cidades de Feira de Santana e Salvador. É bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Transita entre as linguagens do desenho, da gravura e da pintura, atualmente se dedicando às investigações nas impressões contemporâneas. Desenvolve pesquisa que gira em torno da memória e do corpo, da coleta e do deslocamento, do encontro do corpo com o território, propondo à expansão técnica da gravura e da pintura em direção à capacidade de agência das próprias materialidades.
Email: georgetelles.13@gmail.com.



INSTITUTO PRÁTICAS DESOBEDIENTES

Organização sem fins lucrativos, que desenvolve programas de formação para jovens artistas com foco em aprendizagem coletiva e pedagogias libertárias, baseado no Recôncavo Baiano. Concebido como um programa multidisciplinar, em 2019, seguimos trabalhando na formação de jovens artistas, a partir do desenvolvimento de linguagens e epistemologias incomensuráveis. O Instituto PRÁTICAS DESOBEDIENTES deseja dividir, multiplicar e pensar arte contemporânea a partir de novas centralidades para o conhecimento.
www.praticasdesobedientes.com.
@praticasdesobedientes

J

JAMILE CAZUMBÁ

É artista visual, atriz e pesquisadora, tendo nomeado sua pesquisa principal de ritual-recital-performático. Seus processos circulam entre performance, cinema, dança, desenho, estudos do corpo e literatura. Ao partir dos territórios onde circula como espaços-ateliê, a artista investiga as memórias inscritas nos corpos de pessoas negras e sua confluência com as expressões visuais. É artista e co-fundadora do Instituto Práticas Desobedientes. Email: jamilecazumba@gmail.com.

JEISIEKÊ DE LUNDU

Nascida na beirada entre Minas e Bahia, mistura montanhas e dendê para criar processos que envolvem cura, memória, ancestralidade, biopolítica em uma encruzilhada diaspórica sertaneja no litoral. Artista visual trabalha com a performance, a escultura, cria microfilmes, escreve, dirige espetáculos e videoclipes, cria figurinos e maquiagens. Vive e trabalha na cidade de Salvador-Ba, cursou Artes na UFBA. Email: jeisieke@gmail.com.

JOÃO VICTOR COSER

Artista e arte-educador, atualmente doutorando em Artes pela UFES e Mestre em Processos Artístico-Culturais (UFES, 2023). Integra o coletivo "FURTACOR". Seu trabalho transita entre performances orientadas para vídeo e fotografia e instalações que abordam a transfiguração e percepção do corpo como elemento ativo e presente em uma realidade latente e subjetiva. Em seu percurso, destacam-se a curadoria das mostras "O que se constrói nesse saber viver junto?" [GAP-UFES, 2022]; "II Mostra Nacional de Audiovisual ES" [Cine Metrópolis/UFES, 2023]; e "Territórios Internos" [Casa Porto das Artes/ES, 2018]. Bem como a participação nas coletivas "À.FLOR.DA.PELE" [CCJF/RJ, 2024]; "DAS COISAS QUE NÃO VEMOS TODOS OS DIAS" [CineClube Tia Nilda/RJ, 2022], "Videografias do Meio" [Galeria Homero Massena/ES, 2020], "Múltiplo Comum – obras do acervo fotográfico" [Galeria de Arte Espaço Universitário/ES, 2018] e "Territórios Internos" [Casa Porto das Artes/ES, 2018].
Email: vitorcoser@gmail.com.

K

KAICK RODRIGUES

É artista visual e performer. Inicia suas experiências artísticas a partir do teatro na cidade de Camamu - BA, onde integrou projetos como "Nós do teatro Baixo Sul" e "Baixo sul em cena". É bacharel em Artes Visuais pelaUniversidade Federal do Recôncavo da Bahia. Atualmente desenvolve pesquisa em fotoperformance, vídeo performance e escrita que discute questões relacionadas à religiosidade, à linguagem e ao território. Utilizando método de manipulação de energia denominado em seu processo como "inrradiação". Email: alissonkaic@hotmail.com.

L

LARISSA BELLINI

Graduanda em Ciências Biológicas, pesquisadora de Iniciação Científica no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade (Nudecri), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Faz parte do coletivo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq), do projeto "Perceber-fazer floresta: alianças entre artes, ciências e comunicações diante do Antropoceno", (Fapesp 2022/05981-9) e do Tema Transversal de Comunicação do INCT Mudanças Climáticas Fase 2 (CNPq 465501/2014-1, FAPESP 2014/50848-9 e CAPES 16/2014). Atualmente também faz parte da equipe de editoração da Revista ClimaCom. Email: l238834@dac.unicamp.br.

LARISSA NERES

Artista visual, cantora, bailarina e trancista. Larissa Neres investiga através do seu próprio corpo, sendo uma mulher negra e artista, questões relacionadas à padronização estética de beleza eurocêntrica, produzindo, a partir disso, predominantemente dentro dos campos da escultura e vídeo-performance. É Bacharela em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e Bailarina integrante da Cia de Dança Negra Contemporânea Balé do Recôncavo.
Email: laryssaevangelista@hotmail.com.

LEILA DOMIGUES MACHADO

Carioca sediada em Vitória/ES. Psicóloga, pesquisadora e artista multimeios, com formação em curadoria na EAV Parque Lage-RJ (2022). Graduada em Psicologia na USU, Mestrado em Teoria Psicanalítica na UFRJ, Doutorado em Psicologia Clínica na PUC-SP e Estágio Pós-Doutoral em Psicologia Clínica na PUC-SP. Campo de estudo: subjetividade, arte e clínica sob perspectiva da Filosofia da Diferença (Espinosa, Deleuze, Foucault). Autora do livro "À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo" (Editora Sulina, 2010), além de ceramista e escultora com participação em exposições.
Email: leiladomingues@me.com.

LEILTON TERRAL

Quilombo da Ingazeira, Ituberá - BA. Artista visual, atualmente trabalha e mora entre as cidades de Ituberá no Baixo Sul da Bahia e Cachoeira no Recôncavo, onde desenvolve pesquisas no campo das artes visuais e territorialidade quilombola. Sua produção de pinturas emergentes tem como objetivo explorar os entrelaçamentos entre ancestralidade, identidade e território, imaginando e re-imaginando agências entre corpo e território, tendo à terra, a água e mata como elementos norteadores.
Email: leiltonterral@aluno.ufrb.edu.br.

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

Artista-educador, curador e pesquisador. Doutorando em Artes (PPGArtes/UFPA) e Bolsista FAPESPA. Mestre em Artes (PPGA/UFES). Licenciado em Artes Visuais (UNAR/SP) e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Integra os coletivos "FURTACOR" e "Baile". Co-idealizador e coordenador dos projetos editoriais "AECE" [2023-]. Co-fundador da "Editora Rizoma-Escrita" [2022-]. Autor do livro "Rubiane Maia: corpo em estado de performance" [Vitória: SECULT/ES, 2021]. Tem atuado junto aos campos da arte, da editoria, da educação, da pesquisa, da crítica e da curadoria. Atualmente, se debruça em uma investigação junto as dimensões prático-discursivas de perspectivas contra-hegemônicas de escritas da crítica de arte. Email: lindombertofa@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7832-1734.

M

MAÍRA FREITAS

Arte educadora, artista visual, curadora e pesquisadora. Sua pesquisa poética parte do desejo de criticizar as relações entre cultura e natureza e desdobra-se em múltiplas linguagens. Expôs nas individuais o Tempo dos Feijões (2023, Fêmea Fábrica, Campinas-SP); Lilás (2022, Sesc São Caetano, curada por Luciara Ribeiro); e Solo da maternagem solo (2021, Torta, Campinas-SP). Esteve na curadoria de Ana Mendieta: Silhueta em fogo | terra abrecaminhos (2023-2024, Sesc Pompeia, São Paulo), entre outras. Doutoranda em Artes Visuais (Unicamp), dedica-se ao estudo das artes do vídeo e suas relações com gênero, sexualidade e racialidade. Email: maira.freitas.arte@gmail.com. ORCID: 2-6930-9474.

MARCOS DA MATTA

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, da Matta faz experimentações com gravura, pintura e desenho partindo do cotidiano vivido na região do Recôncavo baiano para discutir temas ligados à sua cultura, religiosidade, às relações de trabalho e como essas e outras questões compõem tanto sua identidade como as identidades dos sujeitos. Email: m.damatta@yahoo.com.br.

MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO

Artista e Professora da Universidade Federal do Pará. Graduada em Pedagogia e em Filosofia (UFPA), Especialização em Educação e Problemas Regionais (UFPA), Mestrado e doutorado em Filosofia da Educação (UNIMEP) e Pós-doutora em Filosofia da Educação (UNICAMP). Professora dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia e em Artes (UFPA). É membro dos seguintes grupos de estudos: Filosofia, Arte e Política na Amazônia; Filosofia, Ética e Educação, e coordena os Grupos de Estudos e Pesquisas - CONVERSAÇÕES: Filosofia Contemporânea, Formação e Arte; Maiêutica: Filosofia Contemporânea e ensino de Filosofia. Integra os coletivos Brutus Desenhadores e Transitar, e é co-idealizadora do projeto editorial independente "Rizoma-Escrita" (2022-). É autora do livro "Entre as linhas da educação e da diferença" (LF Editorial, 2015).Transita em grandes áreas: Filosofia, Educação, Arte. Tem interesses nos seguintes temas de investigação: Fundamentos da Educação, com ênfase em Filosofia da Educação, Filosofia da Diferença, Ensino de Filosofia e Formação docente, Interfaces Epistêmicas em filosofia, educação, arte. Email:mrdbrito@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-0478-5285.

MARIA RAMOS GAZEL

Artista multidisciplinar e psicóloga clínica. Graduada em Psicologia e pós-graduada em Fundamentos da Psicanálise: Teoria e Clínica, nasceu em Teófilo Otoni/MG e atualmente reside e trabalha em Vitória/ES. É idealizadora e gestora do projeto artístico-clínico "Experimentações Criativas", direcionado ao público infantil. Co-organizou e co-realizou a oficina "Confluências Criativas", com recursos do Edital Convocatória Museu Vale 2024, em Vitória/ES. Participou da residência artística "Klínicateliê: Ser Obra da Obra de Arte", na Galeria de Artes e Pesquisa (UFES), em Vitória/ES. Entre 2020 e 2024, participou de exposições e mostras audiovisuais coletivas no âmbito nacional. Em 2024, realizou sua primeira exposição individual, "Quando Nada Acontece, Há um Milagre que Não Estamos Vendo", na Galeria Homero Massena, em Vitória/ES - com recursos do Funcultura 2022, SECULT/ES. Ilustrou o material educativo "Mar: Um Mergulho na Nossa História", do Projeto Nado, do artista Rafael Segatto Barboza da Silva. Co-organizou a públicação "Quando Nada Acontece, Há um Milagre que Não Estamos Vendo . Anexo: Desdobramentos Educativos" (SECULT/ES & Rizoma-Escrita, 2024). Email: mariaedramosg@gmail.com.

MAURÍLIO MENDONÇA DE AVELLAR GOMES

Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da UFMG. Mestre em Comunicação e Territorialidades, do Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Territorialidades (POSCOM) da UFES. Especialista em Linguagens Visuais e Multimídia pela UFES (2010), com graduação em Jornalismo (2006) pela mesma instituição. Interesse de pesquisa nas áreas de Comunicação, Corpo, Gênero, Sexualidade e Religiões de matrizes africanas. Tem experiência na área de Comunicação, atuando de 2006 a 2012 como repórter do Jornal A GAZETA, na Editoria de Cidades e outras áreas; e de 2012 a 2019 como assessor de comunicação nas autarquias do Governo do Estado do Espírito Santo. Atualmente presta serviços para a Pulso Conteúdo, na cidade de Vitória/ES, como Coordenador de Comunicação. Também atua como assessor de imprensa e produtor de conteúdo para redes sociais em projetos culturais.
Email: maulgom@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7925-7073.

MICHELLE MARTINS

Doutoranda em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus Toledo (Unioeste) com Bolsa de pesquisa CAPES - Linha de Pesquisa: Ética e Filosofia Política. Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Senso em Letras / Estudos Literários (PPGL/EL - Unimontes) com Bolsa de pesquisa CAPES. Graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes/ MG). Graduanda em Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, MG. Membro integrante do Grupo de Pesquisa em Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento, da Universidade Estadual de Montes Claros, MG (GPfil-Unimontes, MG/ vinculado ao CNPq). Membro integrante do GT Deleuze e Guattari vinculado à ANPOF. Email: michelle.mmartinss@yahoo.com.br.
ORCID: 0000-0002-7617-0466.



PADMATEO MENEZES

Pessoa trans não binária, artista transdisciplinar, ensaísta, bacharelanda interdisciplinar em Artes pela Universidade Federal da Bahia e Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Salvador, vive e trabalha entre Jequié e Salvador – BA. Pesquisa correlações entre o conceito de fantasmagoria e gênero na criação de ficções (não)visuais. Ocupou alguns espaços e eventos como o Instituto Moreira Sales (SP), 26a Mostra Tiradentes de Cinema (MG), Mostra Verbo (SP/MA), Casa da Escada Colorida e Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (ambos no Rio de Janeiro). Recentemente foi curadora no XI Salão da Escola de Belas Artes – UFBA e na Ocupação Ensaios de Rotas de Fuga, no Museu de Arte Contemporânea – BA. Email: oipadmateo@gmail.com. ORCID 0009-0000-4583-2861.

PAOLA HABER MAUÉS

Museóloga na Universidade Federal do Pará (UFPA), onde atua na Galeria de Arte e gestão do acervo da Coleção Amazoniana de Arte. Doutoranda em Artes no PPGArtes/UFPA, desenvolve pesquisa na temática dos estudos de gênero em coleções de arte. É mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014), e licenciada e bacharel em Artes Visuais pela Universidade da Amazônia (2010). É membra do Fórum de Museus de Base Comunitária e Práticas Socioculturais da Amazônia e da Rede de Educadores em Museus do Pará. Email: paolamaues@ufpa.br. ORCID: 0000-0001-6002-8337.

PÊDRA COSTA

Pêdra Costa é performer, antropóloga visual e urbana, artista interdisciplinar e taróloga, que utiliza a intimidade para se conectar com a coletividade. Sua abordagem mescla arte com ativismo, espiritualidade e academia. Faz parte do grupo de pesquisa acadêmica "Pedagogia da Performance: visualidades da cena e tecnologias críticas do corpo", coordenado pela Prof.ª Dr.ª Dodi Leal, na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). E-mail: iknowpedra@gmail.com. ID Lattes: 1804711646072973.



RAFAEL RAMOS

É diretor e fotógrafo negro, cis gênero, nascido e baseado em Salvador, Bahia, Brasil. É graduado em Design na Universidade Estadual da Bahia (2014-2020), onde desenvolveu estudo e prática de revelação analógica e pesquisa de imagem e documentação. A cultura da cidade é engendrada no seu trabalho. Vindo de uma família que se originou no interior, o deslocamento sempre foi um sentimento vívido. Isso o levou a fotografar os arredores do seu bairro, e separar as diferenças e buscar um possível terreno comum: "New City" é um projeto de fotografia de rua nascido dessa inquietação. Email: rafaelceramos@gmail.com.

REYAN PEROVANO

Reyan, Reya ou Rey. Escreve, desenha, performa, tatua, quase atua. É mestra em Arte (Ufes) e autora do livro Nil. Bacharel em Artes Plásticas (Ufes), Licenciada em Artes Visuais (Unar), pós-graduada em arteterapia (Instituto Fênix). Atualmente cursa a pós-graduação em Esquizoanálise, Esquizodrama e Clínica Institucional no Instituto Baremblitt (IGB) e faz formação técnica em Artes Dramáticas na FAFI. Bixa e cariaciquence, atuou na educação formal pela Prefeitura Municipal de Vitória e estagiou em arteterapia com público LGBTQIAPN+ no projeto Aconchego da Associação GOLD (Grupo Orgulho, Liberdade e Dignidade). Pensa suas expressões a partir de cartografias pessoais atravessadas pelo coletivo. Propõe o fazer artístico enquanto encantamento possível, diálogo de fronteira e indícios de memória. Pesquisa contextos sociais, filosóficos e políticos de gênero e sexualidade e seus atravessamentos nas artes e suas linguagens.
Email: reyanperovano@gmail.com.

ROSANE PRECIOSA SEQUEIRA

Ensaísta, poeta e professora do Instituto de Artes e Design da UFJF – com atuação como Professora Permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Autora dos livros de ensaios "Incertas noites de Paris" (Editora UFJF, 2021), "Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida" (Editora Anhembi Morumbi, 2005) e "Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo" (Editora Sulina, 2010), e da ficção "Um livro de amor" (Dash Editora), em parceria com Cristiane Mesquita. Ainda organizou com Cristiane Mesquita o livro "Moda em ziguezague: interfaces e expansões" (Editora Estação das Letras e Cores, 2011). Dedica-se a pesquisas que cruzam campos de saber, adotando perspectivas minoritárias. Interessa-se, sobretudo, pelos modos de pensar-escrever, de vestir, de imaginar que inventam outros territórios de existência. Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) e vive e trabalha em Juiz de Fora (MG). Email: rosane_preciosa@yahoo.com.br.
ORCID: 0000-0002-9891-3443.



SUSANA DIAS

Bióloga e artista visual. É pesquisadora (PqA) do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade (Nudecri), da Universidade Estadual de Campinas. É professora do Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (MDCC) do Labjor-IEL-Unicamp. É editora-chefe da Revista ClimaCom. Coordena a Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas (Rede DCMC) e cocoordenadora, junto com Renzo Taddei, do Tema Transversal de Comunicação do INCT – Mudanças Climáticas Fase 2 e coordenadora, junto com Lilian Maus, da unidade científica Comunicação, cultura e arte do INCT de Segurança Hídrica Onseadapta. Atualmente coordena, também, o projeto "Perceber-fazer floresta: alianças entre artes, ciências e comunicações diante do Antropoceno", (Fapesp 2022/05981-9). Email: susana@unicamp.br. ORCID: 0000-0001-5814-7847.

TARCÍSIO ALMEIDA

É curador independente, pesquisador e professor. Atua na interface entre as práticas artísticas contemporâneas, diálogos curatoriais e os processos de aprendizagem coletiva e dedica sua pesquisa a experimentos artísticos e modos de criação baseados em liberação, liberdades e justiças cognitivas desde as artes visuais. Em 2022 e 2023 integrou a equipe de curadoria da 35a Bienal de São Paulo e fundou o Instituto Práticas Desobedientes (2019 - atual), organização sem fins lucrativos que desenvolve e articula metodologias de formação e ensino para jovens artistas no Recôncavo da Bahia. Email: tarcisio.almeida@yahoo.com.br.

TERTULIANA LUSTOSA

Ecritora, cantora, compositora e pesquisadora nascida em Corrente, interior do Piauí e criada entre Salvador/BA e Teresina/PI. Graduada em História da Arte na UERJ, mestranda em Cultura e Sociedade na UFBA, é autora do livro "Manifesto Traveco-terrorista" (2023), pela OCA Editorial. Na cidade de Salvador, Tertuliana iniciou em 2019 sua carreira como cantora à frente da banda A Travestis, em que teve êxito nos paredões de pagode baiano e também em parcerias pop com as cantoras Pabllo Vittar, Kaya Conky, Danny Bond, Irmãs de Pau, entre outras. Em 2019 foi indicada ao Prêmio PIPA pela sua obra como artista visual construída durante sua estadia no Rio de Janeiro. Atualmente mora em Teresina/PI. Email: mascarenhaslustosa@gmail.com. ORCID: 0000-0002-8976-9435.

W

WALEFF DIAS CARIDADE

Psicólogo, artista interdisciplinar e pesquisador. Graduado em Psicologia pela Faculdade Estácio de Macapá, Mestre em Artes Visuais, com habilitação em 'Arte, Imagem e Cultura', na Universidade de Brasília (UnB) e, atualmente, doutorando em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), na área de concentração 'Subjetividade, Política e Exclusão Social', pesquisando processos de subjetivação relacionados à imagem a partir do processo étnico-racial, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES. No campo da Arte, por meio das aparições – em suas diversas manifestações –, dedica-se a estudar e elaborar procedimentos perecíveis. Email: waleffdiasc@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5228-4186.

WLAD LIMA

Artista-pesquisadora, diretora, dramaturga e cenógrafa de teatro, na cidade de Belém do Pará. Professora Titular da UFPA (aposentada). Mestre e doutora em Artes Cênicas pela UFBA e pós-doutora em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro, Portugal. Atualmente, faz a gestão das residências artísticas do Teatro do Desassossego - um espaço de experimentação em "teatro ao alcance do tato" - e do Laboratório Arcaico de Poéticas d'Alma; É artista-analista da Clínicas do Sensível. Realiza conferências, palestras, mesa de debates, workshop e curadoria em eventos locais e nacionais sobre artes cênicas; relações entre psiquê e arte; criação de dispositivos psicopoéticos decoloniais. Na área das artes visuais trabalha com desenho. Email: gordawlad@gmail.com. ORCID: 0009-0003-3392-4816

O presente *Ebook* dá continuidade ao projeto editorial independente ***Rizoma-Escrita***, iniciado em 2022 com a organização e publicação do *Ebook* "**Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**" (Editora do PPGArtes/UFPA, 2023). Este projeto é um desdobramento da disciplina ***Seminário Avançado I - Arte e Filosofia: rizoma-escrita***, realizada durante o semestre letivo 2022.1, no âmbito do **Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará** (PPGArtes/UFPA).

O arquivo digital do *Ebook* "**Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**" encontra-se disponível para download e/ou leitura online gratuitos no endereço: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1186>.

Este *Ebook* é uma co-edição entre a Editora do PPGArtes/UFPA (Belém/PA) e a Editora Rizoma-escrita (Vitória/ES). Foi organizado durante os meses de maio e novembro de 2024, e publicado em dezembro de 2024.

Produzido com a família da fonte Barlow.



EDITORA PPGArtes UFPA

EDITORA RIZOMA-ESCRITA