

DESEJAR O MENOR
DOS MUNDOS, ESCREVER
CORPOREIDADES
OUTRAS DESDE AÍ

organizadores
Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
Dhemersson Warly Santos Costa

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



DESEJAR O MENOR DOS MUNDOS, ESCREVER CORPOREIDADES OUTRAS DESDE AÍ

organizadores

Maria dos Remédios de Brito

Lindomberto Ferreira Alves

Dhemersson Warly Santos Costa

© 2023 Editora do PPGARTES | UFPA
Av. Magalhaes Barata, 611 – Belém, PA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coodenador)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito (Coordenadora Editorial)

Ana Claudia Leão (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Prof^º. Dr^ª. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Prof^º. Dr^ª. Ana Claudia Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^º. Dr^ª. Ana Flávia Mendes Sapucaí (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^º. Dr^ª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof^º. Dr^º. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^º. Dr^ª. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^º. Dr^º. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)

Prof^º. Dr^ª. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof^º. Dr^ª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof^º. Dr^º. Orlando Franco Maneschky (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^º. Dr^ª. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^º. Dr^ª. 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 DOS MUNDOS, ESCREVER CORPOREIDADES OUTRAS DESDE AÍ

Organização

Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
Dhemersson Warly Santos Costa

Projeto Gráfico e Diagramação

Lindomberto Ferreira Alves

Editoração Eletrônica

Lindomberto Ferreira Alves

Capa

Rosane Preciosa, *Sem Título* (2022), Fotografia.

Revisão Textual e Bibliográfica

As/os próprias/próprios autoras/autores dos textos, artigos e ensaios.

Ficha Catalográfica

Larissa Silva

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

D451d Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí
[recurso eletrônico] / Organizadores: Maria dos Remédios de Brito,
Lindomberto Ferreira Alves, Dhemersson Warly Santos Costa. –
Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2023. –
Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF).

Vários autores

Inclui bibliografias

Modo de acesso: Internet

<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

ISBN 978-65-88455-52-4

1. Corpo (Filosofia). 2. Corpo – Aspectos simbólicos. 3. Escrita. 4.
Ensaio. 5. Poética. 6. Arte. I. Brito, Maria dos Remédios de, org. II. Alves,
Lindomberto Ferreira, org. III. Costa, Dhemersson Warly Santos, org. IV.
Título.

CDD 23, ed. – 128.6

SUMÁRIO

- 9 **Proêmio**
Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
Dhemersson Warly Santos Costa

- 13 **Apresentação**
Cláudia Leão

DESEJAR O MENOR DOS MUNDOS

- 16 **Cosmopolíticas de los modos y maneras plurimodales**
Adrián Cangí

- 33 **Tomar posse de si**
Leila Domingues Machado

- 38 **Rizoma-escrita**
Maria dos Remédios de Brito
Dhemersson Warly Santos Costa
Lindomberto Ferreira Alves

- 56 **Comunicando relações afetivas e sensíveis do corpo com a ancestralidade**
Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

68 **Desafrouxar o eu, para dar passagem a outras vozes escritas, a outros pequenos mundos, que já estão entre nós**

Rosane Preciosa

81 **Co-errancias políticas con la imagen: recados del pueblo de la luz y los susurros**

Sebastian Wiedemann

91 **“Fazer o papel falar”, ou de como cultivar florestas em tempos de catástrofes**

Susana Oliveira Dias

Maria dos Remédios de Brito

EXPERIMENTAR O MENOR DOS MUNDOS

110 **Do deserto ao mar: ou nem todos os planos que são vistos de cima indicam que você está obrigatoriamente do alto**

Amanda Amaral

119 **Escrita e o devir-criança: o que as crianças têm a nos ensinar?**

Dhemersson Warly Santos Costa

130 **Travessia como trabalho instaurador de modos de existência**

Lindomberto Ferreira Alves

149 **Anaís Nin em experiência: escrita, corpo e sexualidade**

Maria dos Remédios de Brito

163 **Testemunho primeiro: um vulto, um abraço, alguns temores**

Phoebe Coiote Debobi

171 **Testemunhar**
Rubiane Maia

INCORPORAR O MENOR DOS MUNDOS

186 **Sonhos, memórias e fabulações em fragmentos de processo “O Doce Caos que Partilho à Mesa”**
Breno Filo Creão de Sousa Garcia

196 **Em mutação**
Digestivo (Lucas Barros)

213 **A evolução dos corpos: a evolução no caminho dos corpos**
Gustavo Reis Gonçalves

225 **Uma xícara de café, dois dedos de prosa e lambe-lambes**
Leonel Ferreira

236 **Corporeidade adoecida na tela**
Roberta Suellen Ferreira Castro

SOBRE

253 **Biografias**
Organizadores e autoras/autores



“Estamos trespassados de palavras inúteis, de uma quantidade demente de fala e imagens. A besteira nunca é muda e cega.”

Gilles Deleuze

“Não se escreve, todavia, com as lembranças; sequer com as lembranças de um povo por vir, salvo quando nossas recordações são aquelas de 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.”

Daniel Lins

As palavras de ordens estão por todos os lugares, arrastando o corpo para certos estabelecimentos duros, cravando muros de significâncias poderosas e dominantes, formando pensamentos e vidas instauradas no interior de padrões cristalizados. Desesperadamente, os sujeitos mergulham para dentro de si, cavam e esburacam seus próprios corpos narcisicamente, se autopenetram, buscam a si mesmos, desejam o encontro com o fundo de si. No muro “branco” riscam determinações objetivas, fixam hábitos, naturalizam modos de ser e de viver ali. Alojados no seu “eu”, com a vossa consciência e suas paixões, ruminam eternamente seus segredos já demasiadamente pensados, fantasiados e culpabilizados, nessa exagerada necessidade de nos tornarmos conhecidos, o que atravessa é um inconsciente interiorizado, fechado no campo familiar, a neurose sendo teatralizada, um modelo repressivo é instalado nos corpos.

A subjetividade ultrapassa o individual e as separações “eu” e o campo social. Não é uma questão de enclausurar o inconsciente em uma espécie de idealismo, mas pô-lo em movimento produtivo imanente entre as questões políticas, sociais, econômicas, tecnológicas, pedagógicas, pois não é a família determinante, mas sim determinada. Isso remete a outra postura de existir, de viver, de pensar. Refletir a maquinaria subjetiva constituída diariamente, os pacotes subjetivos que nos são dados e formatados em uma sociedade em que tudo que se quer é a expressividade, mesmo que seja precária.

Fale, escreva, narre sua história, diga o que te faz sofrer, o que te faz sonhar, o que te faz desejar. A máquina social instala o rosto, forma o rosto branco, o rosto educado, o rosto civilizado, o rosto feliz, o rosto curado, o rosto limpo de olhos serenos, o rosto tranquilo, o rosto piedoso e sabedor de si. Como desfazer esse rosto? Como deixar passar outros formatos vitais? Como ser capaz de gestar e gerar outro amor? Como escrever outra língua na sua própria língua? Como inventar linhas de criação corporais que passem por um devir-preto, devir-índio, devir-mulher, devir-bicha, devir-trans, devir-sapa, devir-animal, devir-imperceptível?

Os fantasmas rondam a escrita e eles não deixam de traçar linhas ressentidas, de má consciência, agitando corpos que cheiram a morte, a violência, ou mesmo o cinismo. Como ser capaz de amar sem as interpretações? Como ser capaz de experimentar o escrever sem a má consciência? Como permitir os fluxos atravessarem a carne e transbordarem novos mundos possíveis? Que programas de vidas podem passar em uma escrita não arborescente e julgadora? Como fazer Édipo fugir, em que o desejo não seja representativo, replicação, falsa ilusão? Como não tornar a escrita neurótica, enclausurada em culpas, ressentimentos? Como fazer trabalhar a história na escrita?

São justamente essas explorações, experimentações, gritos, silêncios, devires menores que o *e-Book* **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí** traz a público. E assim o propõe fazer por meio de uma estética do acontecimento, ultrapassando formas canônicas de escritas capazes de produzirem o real, criando outros mundos que não reduzidos ao erro da pessoalidade. Esse projeto editorial evoca uma escrita que passa por uma lógica das multiplicidades, ou das intensidades e ou das singularidades, atravessada por uma perspectiva que não é do desenvolvimento, da evolução, do que está fundado, nem das causas e consequências e nem dos princípios originários. Sua dinâmica é forjada nas tramas do vivo, do vivido, da vida; tramas cujas conexões indefiníveis são

criadas no contato sensível com obras-escritas que visa o fora e não o lamento choroso do que não se teve, do que não se é, do que nos falta. Não é uma questão de unidade, totalidade, e nem do “Eu” (solipsista).

Almejamos, aqui, ativar e articular a escuta de escritas que perturbem a conformidade de modos de sentir e pensar, e que engendrem outras modalidades de existência e a invenção de outras corporeidades e de outros mundos possíveis. Nelas, os processos de subjetividades, de unificações, estão nas multiplicidades, tendo como características, singularidades, devires, individualizações, espaços-tempos livres. O seu plano de composição, diferente do modelo árvore ou genealógico, é cartográfico, zona intensiva e contínua que estão imersas em territórios, mas também em desterritorializações. Como pensar processos rizomáticos na escrita? Aposta-se na escrita-rizoma, uma escrita habitada pelo movimento, pelo meio, pela matilha, pelos povos que estão por vir, pela escrita que ainda vem e virá. Sem balanços, acertos pessoais, a gira neurótica ou os tribunais.

Sem que a miséria da vida venha primeiro, a potência da escrita atravessa um corpo outro, habitado pela força do desejo de outros mundos, pois escrever é deixar passar os fluxos minoritários dos mundos. Seus fluxos são intensidades, o acontecimental, o movente que entra pelo meio, estilhaçando e criando, fazendo com que a vida flutue e atravesse os reinos, os mundos, as águas, os povos, os gritos, os gêneros, as sexualidades. E, desde aí, escrever menores mundos, corpos outros. Entre essas experimentações por palavras e por exterioridades, ou outras modalidades de expressão em composições com a escrita, conexões e correlações que farão com que a publicação entre em um espaço-tempo vivo, em um diálogo intensivo com o fora, na feitura de blocos sensíveis e na formação do sensível, no e pelo sensível.

Nesses blocos escriturais rizomáticos, há linhas que saltam, que se co-penetraram, que se multiplicam, linhas segmentadas, linhas de movimentos, linhas de lentidão, linhas de desestratificação. Entre esses meios disjuntivos e conectivos, as palavras são gestadas. Agenciamentos são postos em funcionamento por todos os lados, por qualquer matéria, seja sensível seja das imagens, dos sons dos pássaros, das águas, dos gritos humanos e não-humanos. Escrever, segundo essa escrita-rizoma, é sempre partir, partir, partir... É um agenciamento coletivo. É de algum modo a formação de um organismo, mas esse organismo entra também em desorganização, em desterritorialização, como se fosse um corpo sem órgãos, esse que não pára de desfazer os órgãos, de impor ao corpo um atletismo, em que os sujeitos viram rastros intensivos, abertos, e a escrita faz meio, retira sua capacidade de julgar e moralizar.

O que essa escrita faz funcionar? Que povo outro pode nascer? Não é mais uma questão de dizer o que é, mas, por meio desta coletânea, dar a ver como as máquinas minoritárias do corpo, em ato poético na escrita, atravessam os mundos, pois sua língua é tecida a altura da dignidade do que lhe acontece. Uma máquina de guerra, uma máquina intensiva, uma máquina de vida, uma máquina de amor. Essa potência requer a alegria, a potência para dizer sim à vida. Como funciona? Cada corpo deve experimentar seus graus de potências intensivas, e fazer daí sua ética, seu modo de existir e de viver, pois nunca se sabe que corpo pode uma escrita-rizoma! Que esse livro, por meio de seus platôs de escrita/ensaios, seja uma abertura para a diferença, ou ao menos um encontro alegre!

*Maria dos Remédios de Brito
Lindomberto Ferreira Alves
Dhemersson Warly Santos Costa*
Organizadores

APRESENTAÇÃO

O que está marcado no mais profundo de mim...

Pensar sobre escritas me fez lembrar de Vilém Flusser (2010), que em sua teoria da imagem conferiu a escrita o mais contundente marco ocidental. Para ele a escrita seria o deslocamento entre corpo > imagem tradicional > escrita > imagem técnica. Como, um retirar de camadas, uma “escalada para abstração” que evidentemente durou muito. Descolocar a trimensuralidade do corpo para a bidimensão da imagem sobre suportes de pedras, barro, terra e areia... e em um terceiro momento, nesse caminho, com a invenção da escrita, passamos para o linear da unidimensionalidade, e por fim chegamos no . **(ponto)** da nulodimensão. Assim, segundo ele, ao inventarmos a escrita conseguimos instaurar o tempo histórico necessário e possível para inscrição e registro de acontecimentos.

Lembrei-me também e intensamente de Davi Kopenawa (2015), em *Palavras Dadas*, que abre o seu livro *A Queda do Céu*, no diálogo descrito com seu interlocutor ele diz: “então eu entreguei a você **minhas palavras** e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecida pelos brancos, que não sabem nada sobre nós...” mais a diante ele continua a falar sobre palavras escritas:

se pegar minhas palavras não as destrua, são palavras de *Omama* e dos *xapiri*. Desenhe-as primeiro em pele de imagens, depois olhe sempre para elas. Você vai pensar: Haixpê! É essa mesmo a história dos espíritos! E mais tarde, dirá a seus filhos: “Estas Palavras escritas são as de um Yanomami, que há muito tempo me contou como ele virou espírito e de que modo aprendeu a falar para defender a sua floresta”. Depois, quando essas fitas que a sombra das minhas palavras está presa ficarem

imprestáveis, não as jogue fora. Você só vai poder queimá-las quando forem muito velhas e minhas falas tiverem já há muito tempo sido tornadas desenhos que os brancos podem olhar. *Inaha tha?* Está bem?

Assim... nessa tentativa de instaurar outras maneiras de escrever mundos, o e-Book **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí** evoca vontade profunda e intensa como ação coletiva que propõe transgredir, subverter, e essencialmente, pulsar sobre modos de pensar **escritas** fazendo, suponho, o percurso contrário ao qual nos apontou Flusser indo em direção ao corpo, retomando as camadas perdidas, como indica Kopenawa, o pajé Yanomami. Sobre esse nosso código que ele chama de *desenho de escrita*, ele diz ainda que mesmo desenhando sobre *peles de imagem* no intento de não esquecer não será empecilho, para o que chamamos de memória-história, fujam de nossas mentes, uma vez que o intento de não esquecer é do corpo, “as palavras dos *xapiri* estão gravadas no meu pensamento, no mais profundo de mim, não será esquecido”.

Como fendas, rasgos, poros, as escritas aqui inscritas são imbuídas e imersas na urgência desse tempo que vivemos. Adrián Cangí, Amanda Amaral, Breno Filo Creão de Sousa Garcia, Dhemersson Warly Santos Costa, Digestivo (Lucas Barros), Gustavo Reis Gonçalves, Leila Domingues Machado, Leonel Ferreira, Lindomberto Ferreira Alves, Maria dos Remédios de Brito, Maurílio Mendonça de Avellar Gomes, Phoebe Coiote Debobi, Roberta Suellen Ferreira Castro, Rosane Preciosa, Rubiane Maia, Sebastian Wiedemann e Susana Oliveira Dias, nos convidam a pisar sobre o chão, a nos molhar na chuva; a olhar o céu, a tocar as folhas verdes e secas; colar os estilhaços sobre corpos; brincar com as pedras; banhar-se nas águas de rios e igarapés; mergulhar e bubuiar; escutar gritos de socorro e dor; aprender cânticos, rezas fortes, pontos, e os chamados para o amor, para o desejo de cada corpo e fazer do riso nossa maior e mais competente arma. As escritas-desenhos estão escritas-abertas, escritas-fendas, corpo-escrita que nos farão caminhar errante e atravessar o meio da encruzilhada e lá tomar corpo e incorporar manifestos. Seriam escritas-manifesto? Suponho que sim. **escrita-manifesto** imbuída das urgências desse tempo para que sejam como espíritos que dançam com sopro dos ventos e nos façam sonhar, de novo e de novo.....

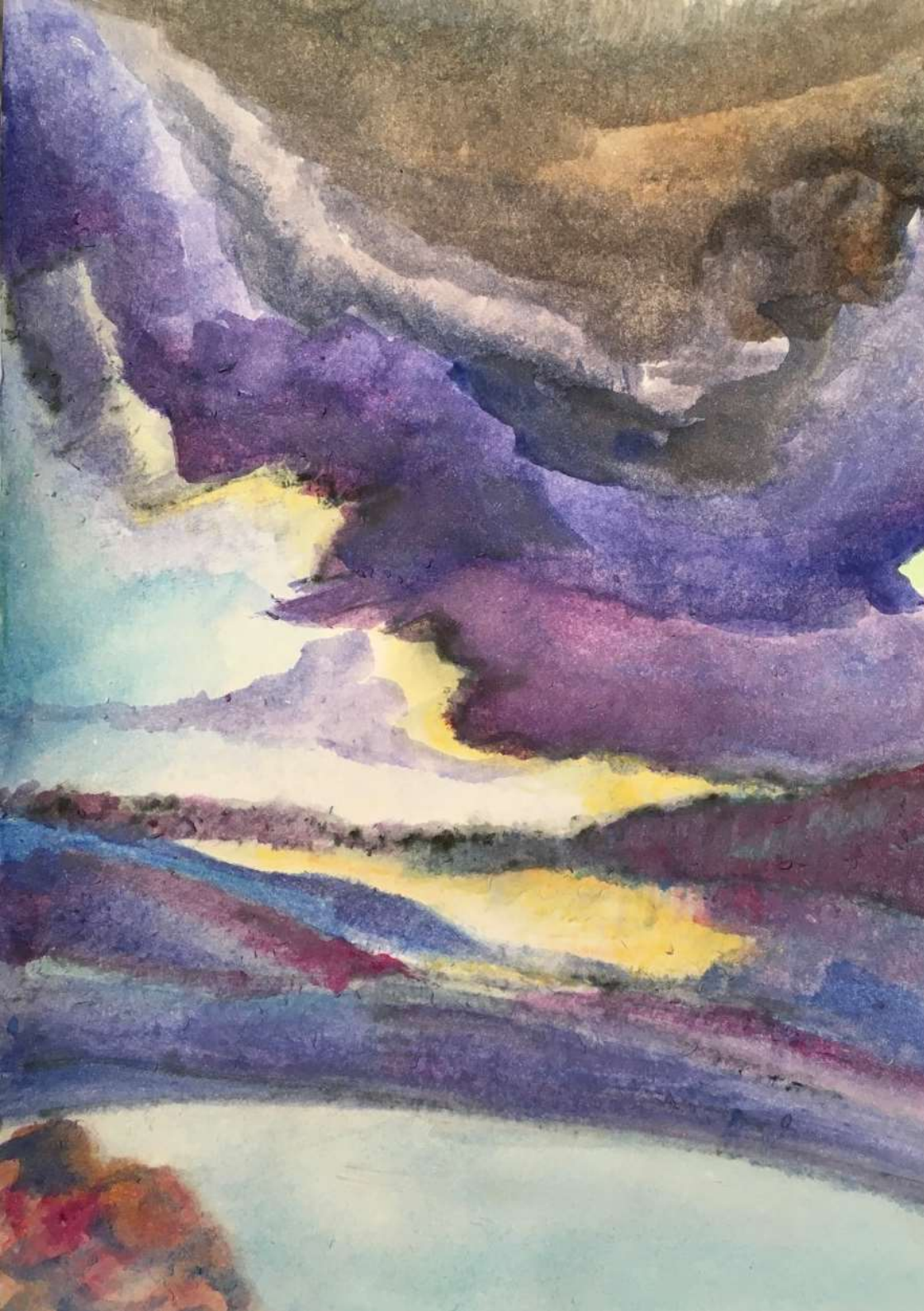
Cláudia Leão
(ICA, Universidade Federal do Pará)




DESEJAR O
MENOR DOS MUNDOS

COSMOPOLÍTICAS DE LOS MODOS Y
MANERAS PLURIMODALES

Adrián Cangi





Inestabilidad

Las nubes y la espuma han sido pensadas por su inestabilidad como el simulacro del ser, como antojos inestables del fenómeno en su aparecer, como infiltración insostenible que corroe lo sólido. Demasiado ligeras e inestables para la ontología y la metafísica, se volvieron materia de poetas y soñadores. La filosofía se mantuvo alejada en su historia tanto de lo espumoso de las olas como de la ensoñación de las nubes, salvo en Hegel y Nietzsche. Heráclito despreció nubes y espumas como si se tratara de “castillos en el aire”, Aristóteles persiguió los “males volátiles” que arrastran el cuerpo hacia la “bilis negra”, Hegel logró valorar la “fermentación de la espuma” como exhalación del “espíritu. En general lo “nuboso” y “espumoso” fue considerado desde Platón como simulacro de seductores y poetas, porque atraen el asombro y el desplome como ocurre con los cultores de Baco y con los maniacos del amor. Se pensó la espuma nubosa como efecto neumático que empuja el aire como en el proceso de expulsión de la esperma. Casi-nada y siempre-algo han sido los nombres de lo inestable. Un tejido de espacios y paredes sutiles convoca el deseo de los niños, cuando gozan con las hechuras esquivas al contacto que el mínimo roce descompone. La espuma es aire líquido, también es un modo de lo sólido que pierde su compacidad. Nubes y espumas han sido tratadas como esponjosas, fluidas, húmedas y efímeras. Bruno Latour habla del parlamento de las cosas y Peter Sloterdijk se refiere a las envolventes espaciales de espuma. Ambos filósofos lo hacen para ofrecer una teoría de la época actual bajo el punto de vista de la vida en su desarrollo multifocal y multiperspectivista. Una definición ni metafísica ni holística de la vida domina a las aproximaciones presentes. Esto no permite que lo ilimitado vital y lo singular plurimodal de las maneras de existir puedan pensarse con simplificación ontológica. Nubes y espumas son estructuras esponjosas, donde los iones evitan que se confundan con la tierra, aunque la contienen en sus partículas apacibles o turbulentas. Espumas y Nubes son la insubordinación de la sustancia, terreno propicio para las “cabezas de tormenta” –nombre que recibieron los agitadores políticos y los soñadores poéticos-. Su esplendor volátil e inestable puede

desplomarse rápido o entrar en variabilidades continuas y mudables. Es como si la materia volátil e inestable se hubiera extraviado de lo sólido.

Fantasmas

El chamán yanomami Davi Kopenawa no dice algo diferente de la física y de la astronomía en *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami* (2010, pp. 467-488). “El cielo se mueve, es siempre inestable”. “Produce demasiado temor”. “Hay que limpiar el pecho del cielo”. ¿Quiénes somos nosotros para realizar esa tarea? “Somos los fantasmas de la gente que salió del cielo”. ¿Cómo podemos mantener esa conexión? “El centro del cielo todavía está firme, pero los bordes o las veredas ya están bastante gastadas, resultan frágiles”. El cielo y la lluvia son sagradas, pero la violencia de los espíritus requiere de “trabajos” para alegrar a la floresta y limpiar el pecho del cielo. Las tormentas no son simples fenómenos atmosféricos, están personalizadas como los ríos, las piedras, las montañas y las flores. Son partes del cuerpo viviente, como también lo refrenda en *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019, pp. 35-55) el filósofo Ailton Krenak. Es posible comprender los caminos para los espíritus que los yanomami buscan trazar entre el cielo y la floresta. Entre el cielo y la tierra hay solo espíritu material en algún grado de materialización. En los mitos y palabras sagradas de la floresta los seres eran humanos hasta la pérdida relativa de esa condición humana por parte de los que pasaron a convertirse en los animales de hoy. Como piensa Viveiros de Castro –el antropólogo perspectivista en *La mirada del jaguar* (2008, pp. 33-47) – “La forma corporal de cada especie es una ropa o envoltorio que oculta una forma interna humanoide; o, incluso, que los chamanes son los únicos individuos capaces del punto de vista de más de una especie además de la propia”. ¿Cómo se vincula la forma corporal con un punto de vista plurimodal? “Dada la humanidad reflexiva de cada especie, la caza y el consumo de carne animal son empresas metafísicamente delicadas, jamás libres de connotaciones caníbales”. La violencia entre los espíritus materiales pervive latente. Entre cielo y tierra esa violencia se vuelve expresiva entre multiplicidad de espíritus materiales como las nubes, los truenos y relámpagos. El temor a los rayos de los yanomami es tan antiguo como en cualquier cultura. Pueblos fueron exterminados por sus descargas de fuerza. Multiplicidad de espíritus animales entran en trance y devienen feroces. No es un mono de la floresta cualquiera, es un ser del cielo encrespado: “un espíritu antiguo y poderoso de manos muy habilidosas”. “No opera solo, muchos otros espíritus lo auxilian, como los del mono-de-la-noche, el *jupará*, la *iarara horari* y el esquilo *wayapaxi*”. Espíritus antiguos de humanoides que perdieron su forma. “Pero ellos también llaman como refuerzo a los espíritus celestes *kutucari*, los espíritus del rayo *yāpirari* y los espíritus del trueno *yārimari*”. Papagayos, monos, serpientes y arácnidos han sido “mordidos” por el cielo. El tiempo

seco "limpia el pecho del cielo", aunque se necesitan de trances y enlaces para mantener abierto el umbral. "Los *xapiri* trabajan sin descanso para evitar que la floresta retorne al caos". Todos los espíritus llegan en gran número, juntan fuerzas, buscan impedir que el cielo se desagote con violencia sin retorno. El chamán desea transmitir algo preciso sobre el fluir con lo inestable y sus terrores, buscando el umbral de pasaje hacia la "felicidad" entre la floresta y el cielo. ¿Qué es lo que nos enseña un chamán? Que los cuerpos se hacen de las nubes o de la floresta ¡Son parte de las nubes y de la floresta!

Imagen

Escribe Étienne Souriau en *Les sens artistique des animaux* (1965, C.I) "miren esa bella nube de tormenta que asciende en el horizonte. ¿Qué hay que alegar para explicar su forma y su aspecto? Iones, vapores, corrientes ascendentes de aire, calor de los rayos solares, y así sucesivamente". ¿Qué decir más allá de la física? Que para la emoción: "además, esa nube es magnífica. Pero, se añadirá, dicha magnificencia no tiene nada que ver con la génesis del fenómeno". Necesitamos un atajo, ya no podemos decir con la soberbia que nos caracteriza: ¡la naturaleza no apuntó a eso! La nube es tan real como un bloque de piedra o una pompa de jabón. No se trata de un mero estereotipo producido por efectos mecánicos fortuitos, como si la condensación de vapores combinada con condiciones de humedad y rayos solares en ángulos determinados, al fin no inventa una amplia variabilidad de soluciones originales. Una nube o una araña son resultado a problemas planteados en cada aparición, con soluciones originales variables que exceden a lo-humano. Nos gustaría decir que se trata de una convergencia y correlación asombrosa de fuerzas que operan de modo activo e impersonal en una red de relaciones completa, que presenta la estructura de conjunto de la naturaleza como si pudiéramos decir: "todo sucede como sí". Ante las nubes las percepciones ya no se detienen en objetos sino sobre pliegos móviles de distinta concentración de materia-luz productora de un gris primordial del que emerge un cromatismo siempre renovado. A este potencial tormentoso cargado de energía lo pensamos como poblaciones de fuerzas y como conjunciones de flujos. Son deducidos de la materia-luz y se forman a partir del polvo, según curvaturas y gradientes. Podríamos decir que todo parte de un trastorno de la percepción, como de una puesta en suspensión generalizada. Lo que importa en la imagen de nubes y desiertos nunca es el contenido, sino la loca energía captada en contracción, combustión o disipación. La imagen de las nubes son distintos grados de "nebulosas", solo tienen el tiempo de dejar entrever sus potencias antes de desvanecerse o de desarrollarse de modo inevitable en otra cosa. Las nubes movidas por los vientos son un destello en el "fiat" o el momento en que lo más calmo puede

estallar porque se impone como materia eléctrica llena de energía inestable. Tanto las nubes como el desierto son un campo de potencialidades de fuerzas, materias y energías donde se presiente que algo puede pasar aunque no pase todavía. Movidada por los vientos, la materia-luz solo expresa diferencias de potencial eléctrico bajo figuras o formas espectrales y sublimes. La materia-luz se forma del polvo eléctrico como el desierto y por las diferencias de potencial energético. Podemos comprender mejor que frente a nubes y desiertos ya no son los órganos los que determinan las percepciones, sino que las percepciones engendran y determinan un tipo de órganos. Son los órganos receptores que recogen las vibraciones e intensidades los que se propagan a través de la materia. La fórmula de un chamán no es distinta a la de un poeta: ¡Denme un cuerpo que dé cuenta de mis alucinaciones o de mis trances visionarios! De la bruma ascienden figuras y formas, a veces el estado del mundo aparece o desaparece según los grados de distinción de la percepción. La génesis de un cuerpo desconocido nace de lo impensado en el pensamiento y de las fuerzas que se sustraen a los sentidos según estados gaseosos y brumosos. ¿Los cuerpos no son deducidos cada vez de conjuntos imprecisos de los cuales van a construirse poco a poco? ¿Los cuerpos no se hacen de las nubes o del desierto? La percepción no parece ser más que bruma hecha como las nubes de cielo y arena de polvo de pequeñas percepciones, hecha de miles de pliegues imperceptibles. Ante las nubes las percepciones ya no se detienen en objetos sino sobre pliegues móviles de distinta concentración de materia-luz. Las nubes parecen ser anteriores al hombre y anteriores al cuerpo, captado en sí mismo en su propio aparecer, como piensa Bergson en *Materia y memoria* (1939, C.I). Materia-luz como efectos de sombras o causas coloreantes, allí donde cualquier ascenso se reúne con la caída. Y es solo allí, piensa Beckett, donde es posible decir "Hop", que es donde la imagen se transforma de principio a fin, sale de su marco y se vuelve otra cosa. El cielo como el desierto está inmensamente poblado. Es este principio el que permite salir de la primacía de cualquier modalidad de las especies. Solo resta la divergencia de los mundos que hace que nuestro narcisismo jamás ocupe el centro de un mundo, sino que siempre estemos en el centro de las multiplicidades. Pensar sin principios, en ausencia de Dios y del Hombre, es la tarea peligrosa que nos hace entrar entre imposibles de un mundo en pulverulencia.

Géneros

Las nubes son la insubordinación de la sustancia y la venganza de la física de los fluidos. Cada objeto tiene una filosofía que oscila entre gestos humanos. Ante las nubes, en la tierra y en el mar, sólo nos guiamos por los sentimientos. Esta forma de exploración no nos envía a ningún criterio

inequívoco porque no conocemos la manera de distinguir las emociones ni de cuantificar su intensidad. La ciencia distingue sus géneros, alturas y formas tanto como sus cualidades, aspectos y modos de formación; se expide sobre sus funciones y extensión, pero nada dice sobre sus efectos que los gestos humanos asumen y soportan. Necesitamos retornar a una ciencia antigua de los fluidos y las turbulencias para comprender la atracción de las nubes, su inestabilidad y flexibilidad en los movimientos de la emoción. Hay géneros de nubes para la ciencia como los hay de ángeles para la teología. Como a los ángeles, a las nubes se las piensa por su jerarquía celeste y se las simboliza por sus estados de cosa y por sus efectos. La filosofía hunde sus raíces en el mito cuando se enfrenta a las nubes porque se dirige al encuentro del exceso y de la donación de las formas. En el mundo sagrado las jerarquías de los ángeles organizan la lejanía o cercanía a Dios; en el mundo físico las tipologías de las nubes aluden a una estratigrafía de los cielos según las leyes de la turbulencia atómica. Como creía Parménides, los nombres son una potencia como el fuego o el relámpago que existen latentes en un fósforo o en las nubes. Cirros, cirrocúmulos, cirrostratos, también conocidas como nubes altas; altocúmulos, altoestratos, nimbostratos, reconocidas como nubes medias; estratocúmulos, estratos, cúmulos, visualizadas como nubes bajas, forman una topografía del cielo con su arqueología correspondiente. Conviene reconocer a los cumulonimbos como aquellas nubes de desarrollo vertical a las cuales tememos desde tiempos antiguos por ser densas y portadoras de tormentas eléctricas. Sabemos que el nombre que les fue dado es la expresión de la familiaridad o el espanto que nos producen. Si retiramos sus efectos sobre el cuerpo sólo quedarán sus nombres vacantes.

Modos

Creemos como David Lapoujade en *Las existencias menores* (2017, C.II) que el modo no es una existencia, es la manera de hacer existir un ser sobre tal o cual plano de expresión. Es un gesto existencial que asume y soporta la relación con las fuerzas y las formas en el mundo. Cada existencia procede de un gesto que instauro, de un arabesco, o bien sustractivo o bien excesivo, que lo determina a ser tal o cual plano de expresión. Ese gesto no emana de un inventor o creador cualquiera, sino que es inmanente a la existencia misma. "Modo" y "Manera" se distinguen porque no designan lo mismo. El modo (*modus*) piensa o expresa la existencia a partir de los límites o de la medida de los seres, mientras que la manera (*manus*) piensa o expresa la existencia a partir del gesto, de la forma que toman los seres cuando aparecen, del trazo que articulan según las fuerzas que los atraviesan para expresar mundos posibles. El "modo" delimita una potencia de existir mientras que la "manera" revela su forma, su línea, su trazado singular, y con ello da testimonio de un "arte de existir", como principio de composición de fuerzas y de formas que

intensifican lo formal, y que culminan organizando la trayectoria de la experiencia. No partimos de una "existencia pura" tomada en sí misma sin referencia a ningún otro, aunque podamos sostener que la existencia no admite grado, porque cada existencia singular posee su modo de ser, intrínseco e incomparable desde su reducción histórico-conceptual a un cuerpo. Nombrar no es decir lo "verdadero" sino conferir a lo que es "nombrado" el poder de hacernos sentir y pensar el modo en el que el "nombre" llama a la presencia, incluso a aquello que excede al lenguaje mismo en el existir. *El Único y su propiedad* (1844) de Max Stirner –el enemigo íntimo de Marx y el precursor sombrío de Nietzsche– nos convence de que ninguna gradación ontológica es posible, que ninguna existencia es más real que otra, más auténtica o más esencial que aquella, que ninguna existencia vive en la inautenticidad sometida al reino de las apariencias y de la opinión en oposición a existencias "superiores" validadas por alguna proveniencia ontológica. Todas las existencias son por igual reales, y por ello tan existentes y tan auténticas unas como otras. Si extremamos este argumento, ni siquiera podrían evaluarse los modos de existencia según su potencia. No habría mayor o menor potencia de existir, por ello un ser no es más consumado que otro, incluso cuando es comparado consigo mismo. La existencia no es susceptible de "más" o de "menos", es un concepto neutro en ese sentido. Podremos sostener que un ser modifica sus condiciones de realidad, pero eso no lo haría existir en mayor o menor medida. La valoración que Stirner hace de la potencia puede entenderse como un vector de intensificación del existir, en el que el cuerpo es un campo de fuerzas en tensión en su reducción histórico-conceptual. Creemos leer una pluralidad de modos de existencia, de revoluciones interiores y de variaciones intensivas que nos abren a una teoría del "menor ser" como un vector existencial que hoy llamaríamos "transmodal" –en la línea que va de Étienne Souriau a David Lapoujade pasando por Gilles Deleuze–. En ese sentido, pueden resultar valiosas las resonancias de *Las existencias menores* de Lapoujade con la teoría del "menor ser" que entrevemos en Stirner, en tanto conecta la presencia resplandeciente del fenómeno con los seres inexistentes. El Stirner que recuperamos no presenta una ontología fundamental, sino maneras de ser que remiten a una ontología modal o filosofía de las maneras de ser. Todas las maneras pueden provenir de un fondo común pero lo que importa es la variedad de las maneras, su exploración vital, su consistencia ética y su secreto intraducible. Aquello que parece hablarle al oído del presente desde el lejano mundo berlinés, diciendo que un individuo existe en un mundo, existe en tanto cuerpo y psiquismo, existe en tanto composición y vecindades, y lo hace en varios planos de existencia como reducción al "en sí" y a la "asociación". De este modo un ser puede verse desdoblado o triplicado en su existencia por intensidades múltiples al mismo tiempo en que

permanece numéricamente uno. Podrá decirse en sentido crítico que tal distinción es lingüística porque para ser numéricamente uno, parece necesario poseer unidad y permanencia definiendo un modo de existencia entre otros. Stirner acentúa la relación y vecindad que hacen del uno numérico, como reducción histórico-conceptual a la singularidad de un cuerpo, una multiplicidad de modos de intensidad en los planos de existencia que el "menor ser" expresa y despliega. Si no hay ser sin manera de ser y los diferentes modos de existencia pueden exceder a lo nombrado, entonces esto revela que la intensidad no cuantificable es la única distinción de los modos y las maneras singulares que se abren a un pluralismo existencial.

Instaurar

Es posible que, como Bergson y Souriau, Deleuze se hubiera formulado la pregunta de fondo: ¿Cuál es el arte de la filosofía como ars magna? La filosofía sabe "instaurar" seres de pensamiento aunque sean aparentemente insignificantes en su búsqueda del devenir real. Deleuze y Guattari resultan elocuentes en *¿Qué es la filosofía?* (1991) cuando acuden a *L'instauration philosophique* (1939, C.I) de Souriau, donde se sostiene que: "La filosofía es a la vez creación de concepto e instauración del plano. El concepto es el inicio de la filosofía, pero el plano es su instauración" (en la misma dirección se construye en "El plano de inmanencia", en: Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1991, C.I, 2). Hacer comparecer ese instante de esplendor requiere de un arte para ver lo visto y de la invención de algunas figuras de pensamiento para hacerlo aparecer. Se dirá que la filosofía es creadora o inventiva al emplazar seres cuya existencia se legitima por sí misma. Se trata de existencias débiles por su fragilidad o desposeídas por el derecho que habitan pero que, sin embargo, moran en la instauración del plano de inmanencia de las imágenes del pensamiento. Se comprende, entonces, que esta cuestión tenga matices tanto políticos como estéticos. Lo que se aborda aquí no es la "facticidad", sino el existir real de lo virtual que obliga a pensar en existencias que intentan conquistar más realidad y, de manera inseparable, buscan afirmar su derecho a existir. El movimiento de comprender ese instante de esplendor se convierte en la obra de un testigo que capta aquello que considera central para su época, aunque sutil, raro y dispuesto en un segundo plano. En el texto "Del modo de existencia de la obra por hacer" ("Du mode d'existence de l'oeuvre à faire", *Bulletin de la Société française de philosophie* n°50, 1956), Souriau emplea de modo indistinto los términos "instaurador" o "creador", a pesar de la diferencia que atraviesa su obra entre las nociones de "proyecto" y de "trayecto instaurativo". Nos parece oportuno a nuestra cuestión detenernos en ciertos desplazamientos sutiles que operan en Souriau. Las obras inacabadas están acometidas por problemas insolubles propios de un carácter letal de los hacedores, de un error constituyente que les impide

consistencia en las instauraciones que producen. De aquí que deba considerarse que la génesis es siempre frágil y se encuentra en la búsqueda de “la relación entre la existencia virtual y la existencia concreta”, en la que el único asidero cierto parece ser “el del pasaje de un modo al otro” para “ver cómo esa existencia virtual se transforma poco a poco en existencia concreta”. Souriau llama a ese pasaje “transposición progresiva” por un “proceso instaurativo” en el que lo primero sólo persiste en lo virtual, pero que por metamorfosis se transforma en existencia concreta. Bien podría decirse hasta aquí: ¡Nada es más filosófico que una metamorfosis que atraviesa la existencia! De Ovidio a La Fontaine, y de éste a Nietzsche, el mundo occidental ha buscado esta traza de transformación en su recurrencia a las fábulas antiguas de Esopo, a esas que insisten como plegadas en las que vendrán. Souriau piensa en una fábula formidable del filósofo chino Tchoang Tseu, en la que se narra que una noche, el filósofo soñó que era una mariposa que revoloteaba sin preocupación. Luego despertó, y advirtió que era el miserable Tchouang Tseu. Ahora bien, piensa el filósofo chino, que no es posible saber si Tchouang Tseu despertó después de haber soñado que era una mariposa, o si la mariposa soñó que se convertía en Tchouang Tseu despierto. Sin embargo, sabe que entre el filósofo y la mariposa hay una demarcación. Souriau señala que Tchouang Tseu percibe esa demarcación como “un devenir, un pasaje, o el acto de una metamorfosis”. Fábulas de este tipo supieron interesar a Jorge Luis Borges y a Octavio Paz, y sin dudas a Deleuze como lector de Borges, porque forman parte de una larga tradición barroca propia de Calderón de la Barca y de las dimensiones del sueño dentro del sueño, que afectaron a nuestra literatura filosófica en Lezama Lima y Severo Sarduy. Souriau sostiene que lo importante es tanto la demarcación como la metamorfosis entre lo virtual y lo actual.

Existencia virtual

En esta dirección avanzó Bergson primero y Deleuze después. Entre ambos, y conservando decisivas diferencias con Bergson, Souriau acogió la experiencia del “hacer instaurativo”, íntimamente ligada a la génesis de un modo singular a través de un agente instaurador llamado “modo de la existencia virtual”. El proceso de pasaje de una existencia lejana y enigmática a un plano formal y actual es explicado por Souriau a través de ejemplos de prácticas pictóricas, escultóricas y poéticas. No obstante, sabe que estos procesos exceden las particularidades de la voluntad e intención humanas, aunque éstas estén comprendidas en el hacer. Lo virtual está ligado a la génesis y al inacabamiento existencial de toda cosa. Con suspicacia antropológica, Souriau establece que “tenemos que quedarnos en el tener de una experiencia común, concreta, humanamente vivida”, y lo expresa con intuición precisa como aquel que se siente como cada ser, confusa y

mediocrementemente captado sobre un plano de existencia, está como acompañado sobre otros planos por presencias o ausencias de sí mismo, se redobla en ellas buscándose, y quizás así se postula de la manera más intensa en su verdadera existencia; aquel podrá maravillarse por la riqueza de una realidad multiplicada así a través de tantos planos de existencia. “Cuando hablo de las obras por hacer como seres reales, cuando admito que un ser físico –dije hace un momento esta mesa, podría haber dicho también una montaña, una ola, una planta, una piedra– está como doblado encima de sí mismo por imágenes de él cada vez más sublimes”. Esta multiplicación que sentimos y padecemos puede ser una ilusión imaginaria al mismo tiempo que una “consumación virtual”, sublime como imagen del pensamiento, y en tanto que “doblada sobre sí” en lo concreto se encuentra siempre la obra o la sociedad por hacer. El filósofo instaurador trabaja como el artista instaurador, sabe que toda determinación es producción y que como dice Souriau “el alma de una sociedad nueva no se hace a sí misma, hace falta que se la trabaje, y aquellos que la trabajan operan efectivamente su génesis”. Nos arriesgamos a expresarlo de otro modo: captar las vibraciones para hacer vivir la materia, no solo involucra captar lo que surge de la bruma sino la bruma en sí. Se trata de un cambio de escala perceptivo para abordar el límite que pensábamos inaccesible en la vecindad que vincula los cuerpos y la agitación microfísica de una atmósfera, un vapor, una nebulosa. La imagen de lo virtual, “doblada sobre sí” en lo concreto, insiste obrando en lo actual; es el límite en el que algunos verán solo una abstracción y otros una cualidad pura y plena de desplazamientos y promesas de sutiles movimientos para lo concreto. Esta “vitalidad microfísica” del orden de las fuerzas relativiza lo que consideramos abstracto y obliga a una distinción modal, en la que una existencia intenta conquistar más realidad mientras afirma su derecho a existir. David Lapoujade en *Las existencias menores* afirma que las existencias virtuales se mueven entre la anáfora, la instauración y la catástrofe. Conquistar el “derecho” a existir supone saberse “arrojado” en el “mundo” que concibió Heidegger, pero con la inmensa salvedad de que no a todos los existentes se les abre la posibilidad de avizorar la laberíntica entrada que les hace “ser-en-el-mundo”. Lo virtual pertenece a este plano de instauración y conquista de un derecho a existir porque promete una potencia que intensifica la realidad de una existencia, aunque ésta sea una existencia desposeída. Este problema ontológico es inseparablemente estético y político.

Espuma

Habrá que atender a Nietzsche cuando nos recuerda en *Así habló Zaratustra* (1883, Parte primera: “Del leer y el escribir”) que “quienes más saben de la felicidad son las mariposas y las burbujas de jabón, y todo lo que entre los

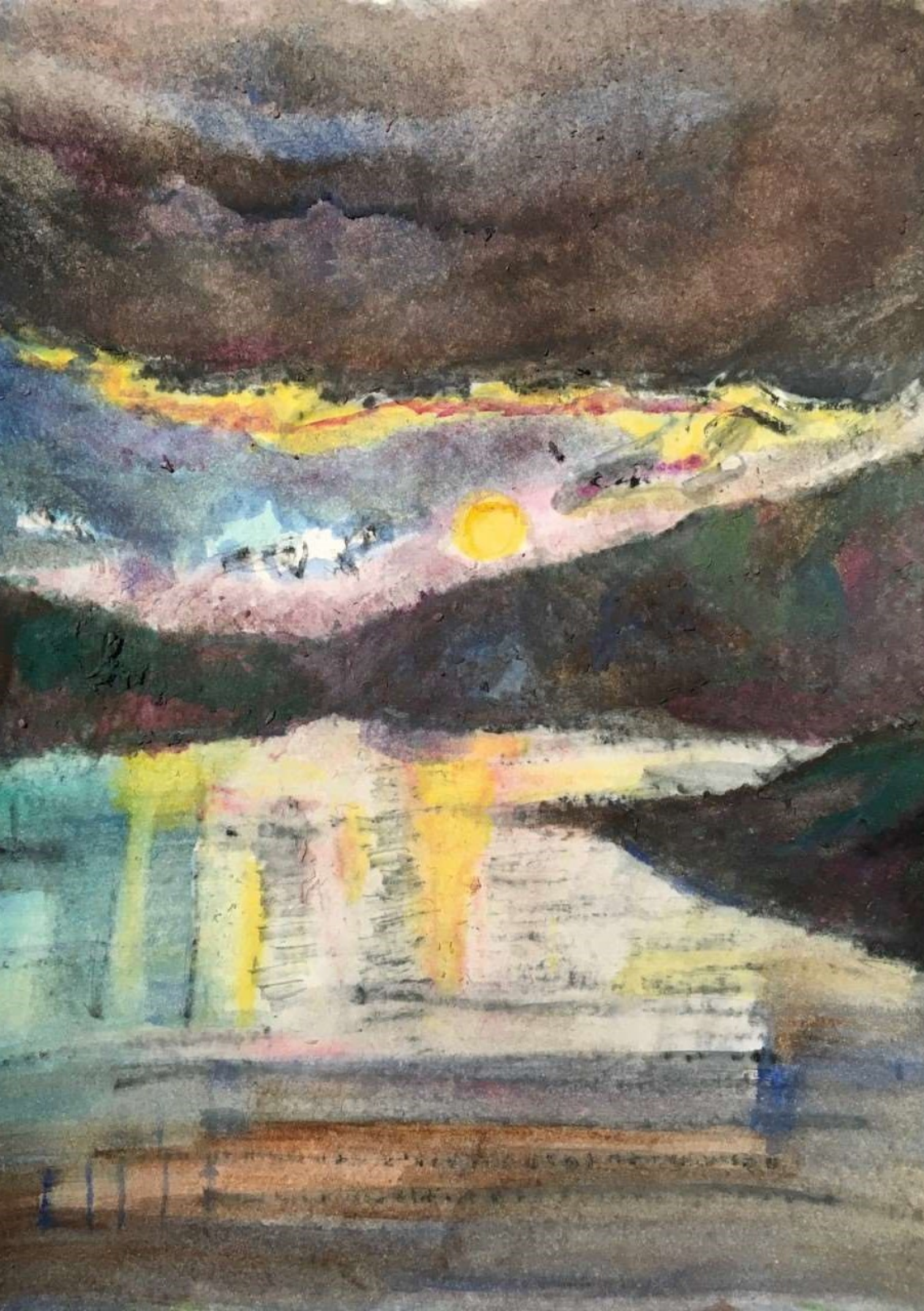
hombres es de la misma especie". Las nubes son una experiencia real de espacios vacíos y paredes sutiles. Una formación móvil hecha de líquido y sólido que pierde su compacidad hasta volverse una estructura esponjosa, que anima las fábulas y los cuentos infantiles. Restos terrestres unidos al agua y al aire producen unas formas cercanas a la espuma fluida, húmeda y efímera. Espumas que no se materializan como las burbujas de vidrio marítimo, aunque conservan la misma unión a corto plazo de líquidos y gases, que constituyen un modelo de formas invadidas por lo hueco. Como la espuma, las nubes permiten percibir la insubordinación de las sustancias y la venganza de una física de los fluidos frente a una física de los sólidos. Las contexturas lábiles y las concavidades gaseosas parecen haber subvertido el orden natural de la Naturaleza. La forma más sólida de la atmósfera general se descompone en polvo de gotas, como las formas sólidas regresan a la espuma. Isabelle Stengers escribe *En tiempos de catástrofe* (2017, C. XVI) "No basta con denunciar a los pastores, responsables de un rebaño que deben proteger de las seducciones y las ilusiones". Este gesto que recuerda la crítica de Nietzsche le permite decir: "Si hice el elogio de los artificios es porque debemos recuperar, reapropiarnos, reaprender aquello cuya destrucción hizo de nosotros casi un rebaño". ¿Herederos de que somos? "Nosotros que somos herederos de una destrucción, los hijos de aquellos que, expropiados de sus commons, fueron presa no sólo de la explotación sino también de las abstracciones que los convertían en cualquiera". No hay mayor humillación que volverse expropiado, por ello estamos obligados a cambiar la mirada: "tenemos que experimentar lo que es susceptible de recrear - recuperar, como se dice a propósito de las plantas- la capacidad de pensar y actuar juntos". Entre la crítica del filósofo Nietzsche al rebaño y la capacidad de actuar juntos del chamán Kopenawa, Stengers abre el camino de honrar a las tradiciones y la experimentación. Vale pensar, ¿qué queda de la espuma, de lo lábil y de lo inestable? Solo figuras del resto que aún nos fuerzan a pensar y a sentir de otro modo. El cosmos antiguo como spatium-mundo-territorio vive hoy en los bordes de convertirse en lo que la ciencia ficción llamó "cloacas de corrupción y decadencia". Se trata éste del espacio viviente como territorio de más de tres cuartas partes de la humanidad. La noción de "Naturaleza" como la pensaron de distintos modos tanto Heidegger como Deleuze & Guattari, es un universo infinito, un entramado de fuerzas indiferentes a la vida humana, que escapa tanto como la noción de "vida" a su representación, donde solo podemos percibir sus efectos. Se comprende mejor porqué "Gaia" para Lovelock o Latour no es ni "Madre Naturaleza" ni "Pachamama inca" resucitadas como objeto de la política contemporánea. "Gaia" no pertenece a lo sagrado para James Lovelock o Bruno Latour, sin embargo la noción de "Tierra" conserva esta dimensión sagrada aunque es indiferente a la humanidad en cualquiera de sus concepciones imaginarias o

simbólicas, y sin embargo es sensible a nuestra acción sobre el territorio y a la extracción por desvelamiento de su energía. Pero no hay forma de decir que su devenir apunte al bienestar del antiguo hombre y del actual "Antropoceno". Se dirá que "Gaia" es frágil y quisquillosa para cumplir el papel de la antigua Naturaleza, su vibración de fuerzas y energías parece despreocupada por nuestro destino para pensarla como Madre, y parece demasiado quisquillosa para ser pacificada por creencias sacrificiales. El "Antropoceno" capaz de ser una fuerza geológica está en peligro frente a "Gaia", porque esta nos rodea aunque al mismo tiempo reacciona. Ha dejado de ser el nicho de equilibrio para el animal humano al cual protegía. Los filósofos y científicos contemporáneos piensan que "Gaia" oscila, como lo comprenden tanto Heidegger como Deleuze & Guattari, como una figura conceptual empírica y trascendental de manera simultánea, donde aún pesa sobre la ciencia y técnica contemporánea la necesidad de "desvelar" a la Tierra en su totalidad, sin pensar que al hacerlo solo se responde a una peligrosa imagen del dominio total del pensamiento con aristas fascistas.

Cosmopolítica

Aquello que Lovelock, Latour e Stengers evocan de distintos modos es la noción de "Gaia", que es un concepto o una construcción híbrida y no un sinónimo de Naturaleza, porque es un entramado de funciones locales de información con pretensiones de entender un englobante hecho de datos empíricos y de una concepción realista de lo ilimitado, aún desconocida por la razón de la ciencia natural. Deleuze & Guattari y Latour coinciden en que la realidad es parcialmente objetiva y que depende de una perspectiva de composición, y por ello puede ser considerada como parcialmente real y parcialmente narrativa. Es decir, que la realidad es el resultado de operaciones políticas de interpretación que fabrican "híbridos" de materia, contenido y expresión de redes conceptuales sin excluir entropías y monstruosidades. Para Latour, "Gaia" no es equivalente a Naturaleza sino que se trata de un "cuasi-objeto" híbrido. En su concepción todo agente es causa sui y todo objeto "cuasi-objeto". En este caso el híbrido Gaia es un cuasi-objeto que se sustrae parcialmente de la red de información en la que opera. Es una entidad "infrafísica", mitad objeto y mitad fuerza de la Naturaleza, mitad red técnica y mitad dimensión real de un campo de fuerzas desconocido. Como sostienen Deleuze & Guattari, la naturaleza de la Tierra es un universo infinito irreductible a la información y a la representación, mientras que el territorio es siempre un cosmos restringido de informaciones y representaciones codificadas históricas, teológicas y políticas. Bruno Latour cree que el concepto de "Gaia" tiene que estar compuesto por contenidos científicos porque no es otra cosa lo que nuestro tiempo demanda ante un fuerte retiro de una espiritualidad plena de equívocos en los

diagnósticos históricos. De este modo, Gaia aparece como un sistema de información conformado por funciones de la ciencia natural que no responde a ninguna idea de lo sagrado, pero que sí está atravesada por vectores propios de un modelo de complejidad. Sin embargo Latour lo percibe como un término "Cosmopolítico" y, aunque se trate de un "modelo de la ciencia natural", parece conservar un "modo sensible de reacción" que se presenta como un "súper organismo dotado de cierta agencia unificada". Gaia no posee unidad de concepto y de representación, y esto vuelve a la noción de especial interés político, en tanto que se presenta como una figura disyuntiva y no conjuntiva. La composición con Gaia supone tratar con un "súper organismo" que desconocemos, tanto como desconocemos el "súper organismo" llamado "Antropoceno". Esta es la composición que Latour encuentra como productiva más allá de cualquier sentido apocalíptico respecto a los destinos de la Tierra. Sin dudas la Tierra ha sido una dimensión simbólica que hoy demanda un acontecimiento por "intrusión" como plantea Stengers, y que obliga como afirma Latour, a una composición desigual y sin "esperanza" entre Antropoceno y Gaia. Bruno Latour expresa una "desconexión" con la Tierra siempre tratada como una superficie de separación y extracción de energías disponibles, entendidas como recursos de vida. Isabelle Stengers piensa la "intrusión" de la Tierra como una "energía impersonal" que excede a la pertenencia de la lucha y al pensamiento humano. La "desconexión" es producida por este gigante colectivo equivalente a una fuerza geológica "posnatural", mientras la "intrusión del ser" que no nos pide nada, llamado "planeta viviente", es una forma inédita de incógnitas que han venido a quedarse y que escapan a una prospectiva humana. Nombrar a la Tierra como Gaia es comprender una disposición de procesos materiales que escapan a cualquier "protección" o "remordimiento" humanos. Parece que la ley moral en nosotros está definitivamente separada de las fuerzas fuera de nosotros. Tanto el pensamiento de Latour en *Esperando a Gaia* como el de Stengers *En tiempo de catástrofes*, ha sido en parte anticipado en los elementos conceptuales por el pensamiento de Deleuze & Guattari en su concepción de la tensión entre Tierra y territorio. La violencia es más rápida que el límite de velocidad de comprensión de la mirada. Así percibí que el cielo nada tiene de protector, como creía Paul Bowles. No ignoramos que la iluminación cuando entra en el agua se tuerce, como la vara parece torcerse. Así lo he visto cruzando los lagos helados de la Patagonia. Los haces de luz se quiebran y las aguas que nado no son distintas a un cielo líquido poblado de nubes. Dylan Thomas me enseñó que la luz no es un metal o que el metal tal vez es una luz más lenta. Las nubes me han atrapado por su velocidad y lentitud, por la diferencia entre dos potenciales, entre el fulgor del trueno y el haz del relámpago. Por aquel acontecimiento miré el cielo como cualquiera y como todo el mundo, y me rendí a sus fuerzas entre el temor y la pregunta.



BIBLIOGRAFIA

BERGSON, Henri (1939). **Matière et Mémoire**. París: PUF.

CANGI, Adrián (2014). Gilles Deleuze. **Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular**. Buenos Aires: Quadrata / Biblioteca Nacional.

CANGI, Adrián y PENNISI, Ariel. (2021). **El Anarca. Filosofía y Política en Max Stirner**. Buenos Aires: 90 Intervenciones-Red Editorial.

CLASTRES, Pierre (1972). **Chronique des indiens guayakí: ce que savent les Aché, chasseurs nomades du Paraguay**. París: Plon.

_____ (1974). **Le grand parler. Mythes et chants sacrés des indiens guaraní**. París: Seuil.

DANOWSKI, Déborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2014). **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972). **L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie**. París: Minuit.

_____ (1980). **Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie**. París: Minuit.

_____ (1991). **Qu'est-ce que la philosophie?** París: Minuit.

DELEUZE, Gilles (1983). **L'image-mouvement. Cinéma 1**. París: Minuit.

_____ (2016). "Indios contados con amor". En: **Cartas y otros textos**. Buenos Aires: Cactus.

_____ (2019). **Lo actual y lo virtual**. Buenos Aires / San Pablo: Contemporáneos / Iluminuras. Red Editorial. Estudio preliminar de Adrián Cangi.

DETENNE, Marcele (1990). "Qu'est-ce qu'un site?". En: Detienne, M. (Ed.), **Tracés de fondation**. París: Peeters.

FERRER, Christian (2006). **Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable**. Buenos Aires: Anarres.

HEIDEGGER, Martín (1954). "Bauen Wohnen Denken". En: **Vorträge und Aufsätze**. Pfullingen: Günther Neske.

_____ (1969). **Aus der Entfahrung des Denkens**. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

KOPENAWA, Davi & BRUCE, Albert (2010). **A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Editora Schwarcz.

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

LAPOUJADE, David (2017). **Les Existences moindres**. París: Minit. LATOUR, Bruno (1991). **Nous n'avons jamais été modernes**. París: La Découverte.

_____ (2015). **Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique**. París: La Découverte.

MORTON, Oliver (2009). **Eating the Sun**. New York: Perennial.

NIETZSCHE, Friedrich (1883). **Also sprach Zarathustra**. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.

ROZITCHNER, León (2011). **Materialismo ensoñado**. Buenos Aires: Tinta Limón.

SARDUY, Severo (1999). **Obra completa, edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl**. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

SOURIAU, Étienne (1939). **L'instauration philosophique**. París: PUF.

_____ (1965). **Les sens artistique des animaux**. París: PUF.

SCHMITT, Carl (1981). **Land und Meer: eine weltgeschichtliche Betrachtung**. Stuttgart: Klett Cotta.

STENGERS, Isabelle (2009). **Au temps des catastrophes**. París: La Découverte.

STIRNER, Max (1844). **Der Einzige und sein Eigenthum**. Leipzig: Otto Wigand.

SLOTREDIJK, Peter (2004). **Sphären III**. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2010). **Metafísicas canibales. Líneas de antropología posestructural**. Madrid: Katz.

_____ (2013). **La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo Amerindio**. Entrevistas. Buenos Aires: Tinta Limón.

_____ (2016). **Os involuntários da pátria**. San Pablo: n-1 Ediciones.

WHITEHEAD, Adam (1929). **Process and reality**. New York: MacMillan.

IMAGENS

Imagens 1 e 2: Adrián Cangi, **Cielos**, Patagonia, Acuarela sobre papel, 21x15, 2022. Fotos: Adrián Cangi.

COMO CITAR

CANGI, Adrián. Cosmopolíticas de los modos y maneras plurimodales. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde af.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 16-32.

TOMAR POSSE DE SI

Leila Domingues Machado



#1

Muitos foram os caminhos que se delinearam para abordar o tema “variações em ética” contudo, o que moveu essas idéias inacabadas diz das forças que nos percorreram, nesses últimos anos e particularmente nas últimas semanas, e se colocam como desejo em busca de palavras anexatas, uma vontade de dizer e de ouvir, de pensar junto.

Sendo assim, são palavras tecidas numa mistura entre o que sinto e experimento, os afetos que percorreram meu corpo e minha alma produzindo sobressaltos e oscilações entre vida e sobrevida. Ora uma avalanche de episódios abomináveis nos jogam à beira de um abismo, preenchendo nossos corpos e almas de indignação e vergonha, escancarando as faces do fascismo que buscam nos tornar temerosos, passivos, enfraquecidos. Ora somos invadidos por uma alegria ativa ao vislumbrarmos luminosidades, um piscar de vagalumes, como nos sugere Didi Huberman ao retomar as palavras de Pasolini. Passos tortuosos numa corda bamba que enseja momentos impulsionados pelo perseverar na existência.

Impossível dizer algo sobre ética sem a experimentar. E essa experiência se constitui como um profundo afastamento do campo da retórica e da moral, da lógica transcendente de bem e mal capaz de criar míticas, no rescaldo de intoleráveis práticas fascistas, de supostos ‘cidadãos de bem’. Milícia de ‘soldados’ adoecidos por um completo processo de dissonância cognitiva coletiva, como nos sugere João Cezar de Castro Rocha, que se arvoram a condenar, torturar, fazer morrer, e até mesmo matar, tudo que difere de seus ditames, de seus ‘bons costumes’, de seus preceitos de seita. Movimentos de manada, de seguidores cegos, surdos, mudos ou blindados às diferenças, ao exercício do pensamento, impossibilitam a constituição de experiências éticas.

Ao concebermos a questão ética vinculada ao campo da experimentação de si e do mundo, da invenção de um cuidado do mundo que se faz como desdobramento de um cuidado de si, produzimos uma ruptura com o modo de funcionamento das seitas. Numa breve passagem, Foucault nos fala que a religiosidade se afastou da espiritualidade e o conhecimento se afastou da sabedoria. Esse afastamento, coincide com uma maior aderência a modelos transcendentais, exteriores e anteriores, de verdade, com a ascensão da racionalidade cartesiana, que visa apartar os corpos, os afetos, os desejos, as experiências, as diferenças, a vida, da concepção de razão, de cognição, de pensamento. Nesse sentido, poderíamos dizer que a espiritualidade e a sabedoria só se constituem como potência de possíveis, como invenção de possíveis ou como ultrapassamento do jogo de modelos a serem seguidos e a se contentar, da escolha entre possibilidades dadas, ao se constituírem como planos imanentes de experimentações éticas de si e do mundo, do planeta, do multiverso.

#2

Ando me perguntando por onde andei todo esse tempo. Tenho a impressão de que me rondaram certa surdez, certa cegueira. Cortinas de fumaça fazem nossos olhos arderem e nos capturam o ar. Ressoavam em mim, certos ecos, ruídos, sombras... eu os intuía, era tomada por certo desassossego e vislumbrava sons e imagens como que de rádios e televisores fora de estação. Ao mesmo tempo que os sentia de algum modo em meu corpo, que se produziam flashes de idéias sobre o que se passava, eram sensações e pensamentos difusos. Uma única clareza: se fazia necessário e urgente tomar posse! Tomar posse do mundo, tomar posse de si pois temos vivido em estado de desapropriação do mundo e de nós mesmos.

#3

Retomando a questão "ética, estética e política: por um devir menor do pensamento", poderíamos dizer que o exercício ético ou a experiência ética se constitui coadunada à força inventiva do pensamento, a sua potência de criação. Pensamento concebido como uma atividade, como uma experiência, como uma potência múltipla e expansiva de complexidades.

Deleuze, em diálogo com Kafka, fala de uma literatura menor, pensamento menor, singularizações em contínuo processo. Povoamento de forças disruptivas que arrancam palavras e idéias de seus enraizamentos e as lança numa máquina rizomática que se espalha em incessantes e múltiplas conexões. Rachar as palavras, rachar as idéias, rachar as coisas, rachar os modelos, rachar os mitos a serem seguidos de forma incondicional. Retira-

las do campo das paixões, das sedimentarizações, dos jogos molares de passividade que as enfraquece, fazendo delas repetição do mesmo.

Poderíamos nos indagar se um pensamento maior, um pensamento passivo, movido por forças molares que o dominam e delimitam seus contornos, que se restringe ao plano das possibilidades dadas, poderia ser chamado propriamente de pensamento. A força do verbo pensar, implicaria em aberturas à poeira dos acontecimentos, no sentido de amplificar planos de experimentação. O que significa que o poder de um corpo, de afetar e ser afetado por outros corpos, sejam eles materiais, imateriais, humanos, animais, vegetais, minerais ou artificiais, pode ampliar nossa capacidade para múltiplas e simultâneas afecções. Ao mesmo tempo em que se amplia nossa capacidade para múltiplas e simultâneas idéias.

Ao expandirmos nossa permeabilidade para experiências de pluralidades, multiplicidades e simultaneidades em nós; ao expandirmos a orquestração entre sensações e idéias, expandimos também as complexificações na experiência do pensar/agir. Nossa força de regeneração e conservação se amplia na complexificação das relações, com outros e consigo. Para perseverar na existência somos convocados a contínuas transformações. A potência de perseverar na existência, potência de existir, está entrelaçada à intensificação da pluralidade das afecções do corpo e dos afetos no psiquismo, à ampliação de repertórios que se criam nos encontros com alteridades de corpos e idéias.

A liberdade é uma experiência a ser continuamente reinventada e está associada ao exercício ético como potência do múltiplo simultâneo, fazendo coincidir afeto e cognição, o que sou e o que posso, potência de existir e agir, uma proximidade máxima de mim comigo mesmo, potência de si como múltiplo simultâneo. O que significa que pensamentos, idéias/ações são forjados em conexão com os eventos que experimentamos em nossas vidas. Enfim, a experiência do 'menor', de um 'pensamento menor' só se faz num plano de imanência ou quando o pensamento não está submetido, norteado, por exterioridades, por absolutos que o transcendam.

COMO CITAR


MACHADO, Leila Domingues. Tomar posse de si. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 33-37.

RIZOMA-ESCRITA

Maria dos Remédios de Brito

Dhemersson Warly Santos Costa

Lindomberto Ferreira Alves



“Não se escreve, todavia, com as lembranças; sequer com as lembranças de um povo por vir, salvo quando nossas recordações são aquelas de 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.”

Daniel Lins

“Ao invés da nostalgia ferina do passado, a saudade do futuro.”

Daniel Lins

I. Exprime o fluxo linear

Há uma espécie de escrita neurótica, voltando sobre si mesmo; queremos desesperadamente o sentido, o conhecimento, as interpretações verdadeiras, mas, por outro lado, alimentamos uma espécie de escrita calcada em obrigações e deveres, usamos a palavra para prescrever, diagnosticar, moralizar, se autocastigar, se autopunir, tomamos as palavras para produzir a lei, conformar modos de vidas, cristalizar modelos ideais, a escrita se infantiliza, vem quase morta, sem potência vital, se amolga em certos pensamentos duros ou mesmo faltosos, uma escrita coagulada, atravessando vidas, livros, leis, como se aí estivesse implicado uma cegueira, uma perda do olhar, do apreciar. Uma escrita que funde o corpo e o retém em seus movimentos.

Por essas linhas, o escrever aparece plasmado no rosto congelado, como se uma poderosa máquina sedentária e organicista penetrasse o corpo e o fizesse desabilitado de si mesmo, como se ali não fluísse sangue, sexualidade, força, desejo, atividade, ela retorna sobre um eu interiorizado. Há todo um regime de linguagem que se esboça e faz da língua palavra de ordem ou emerge um plano de consistência representativo.

Se subordina os sentidos em elementos significantes e por essa grafia representativa, binária, o desejo deseja sua repressão, sendo que o corpo não se move, olho não olha, a boca não fala, o nariz não respira e por ele não passa o ar, há uma certa grafia déspota em um significante senhor, e se afoga o sistema imanente da língua, reintroduzindo na linguagem a transcendência.

A escrita pode submeter e inflacionar o corpo, o pensamento e com ela pode se construir um corpo opressor, fazendo da palavra, da língua e da linguagem um sistema de poder duro e sedentário.

Como deixar passar a vida pela escrita? Como a escrita pode fabular outros modos de existência não reativos, ressentidos? Como deixar passar pela escrita um certo silêncio luminoso? Como passar a política na escrita ou a escrita na política? Como escrever uma outra língua na sua própria língua? Como fazer passar um povo na escrita sob os signos de outras palavras, de outros gestos? Seria possível fazer funcionar outros regimes de expressão, nos quais não tenha um modelo de imagem fixada, pronta e acabada daquele que é? Seria possível gestar outras formas de operação com a linguagem que não estivesse nos formatos branco-rostos, cristão, hétero? Como escrever rizoma, deixar passar um fluxo descodificante? Como fazer a escrita dançar?

Exercitar outros modos de experimentação do escrever, fazer da escrita um território de multiplicidade, convocar agenciamentos coletivos de todas as ordens, escrever sempre em bando, com os outros, com aquilo que nos sensibiliza de alguma forma em um território imanente, não para imitar um modo ou um estilo, mas para potencializar nossos próprios processos até que o significante personológico, preso a si mesmo, seja aliviado. Aí encontramos passagem para pensar a escrita como rizoma.

II. Rizoma

“Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito.”
(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25).

Pode-se perguntar, segundo a filosofia de Deleuze e Guattari, o que é o *rizoma*, como se aí fosse possível encontrar uma imagem, um modo de dizer o sentido, atingir o fundo do significado. Em todo caso, não é uma questão que remete a um estado de coisas, mas um modo de funcionamento da multiplicidade que põe em suspensão a noção de realidade como unidade edipiana e tirana.

Escrever com um povo, com territórios, com espaços de habitação, com linhas transversais, bifurcantes, linhas divergentes, emaranhadas, sem arrastar o uno a uma subjetividade, representa uma escrita que se faz em agenciamentos de corpos (paixões, ações, corpos que atuam sobre outros), além das enunciações das expressões (transformações incorporais atribuídas aos corpos, aos atos, aos plano de conteúdo e expressões que não são separados), e se tem subjetividade, essa é sempre temporária, sendo uma máquina coletiva, atravessando margens, rios, voando como os pássaros.

Em *O anti-Édipo* (2010), Deleuze e Guattari tecem duras críticas à imagem do inconsciente como representação, inconsciente atravessado pelo fantasma de Édipo, segundo o qual todo modo de produção, não apenas das relações familiares, mas também do psiquismo e da cultura estão reduzidos à universalidade do teatro familiar: papai-mamãe-filho. Para os autores, o inconsciente é maquinico, uma máquina de produção de tramas e composições postas em movimento, abertas às variações, às intensidades, em devir e não produção de fantasmas, o inconsciente maquinico não é interiorizado, ao contrário ele diálogo com de-fora, com máquina sociocultural, econômica e política. Introduzir a crítica é fazer com que a escrita possa funcionar de outro modo.

Não cabe mais decalcar o eu ao complexo de Édipo como eixo exclusivamente estruturante, pois o inconsciente é atravessado por ecologias de todas as ordens, em estado de pura produção maquinica. Embora os autores digam que a grande descoberta de Freud tenha sido o inconsciente produtivo, por outro lado, afirmam que o desejo não é um estado de um sujeito, sendo uma atividade transindividual. Nas palavras de Sibartin-Blanc (2022), o desejo é:

“analisável em termos econômicos de energia, ligável, deslocável, transformável e em termos tópicos de sistema de inscrição complexa, articulação dos mais diversos signos ou traços, representações de coisas ou lembranças, de signos e de símbolos sociais, de estados de coisas e de relações somáticas, de pedaços de corpos e fragmentos de palavras.”

(SIBARTIN-BLANC, 2022, p. 20).

Mas o problema é que Freud, segundo Deleuze e Guattari (2010), mantém o desejo em uma representação para um sujeito, o desejo sendo aprisionado em uma realidade psíquica, com determinação científica na teoria analítica do fantasma (SIBERTIN-BLANC, 2022). Da mesma forma, ele correlaciona o

desejo com a falta, sendo produtivo apenas por fantasmas, ocorrendo um corte do psiquismo com o material, como se estivesse presente um princípio idealista em questão (SIBERTIN-BLANC, 2022).

Deleuze e Guattari (2010), avessos à noção de realidade como manifestação cristalizada de um suposto teatro de Édipo, propõem pensar a realidade como produção maquinica, um território de multiplicidades a gerar mundos imanentes. Sendo assim, o desejo é causa que se faz e se atualiza, se integra, se abre, se autodetermina nos efeitos sociais, econômicos, políticos, culturais e sob certas circunstâncias no psiquismo, mas não preso em uma realidade psíquica, posto como realidade para um sujeito. Sendo assim, o desejo é produto e é produtor do real, antes de uma pura produção psíquica (DELEUZE; GUATTARI, 2010 & SIBERTIN-BLANC, 2022), o que o coloca para ser analisado no contexto de uma realidade social, econômica e política. Com isso, aquilo se produz: o sujeito, o objeto, o rosto, a política, a estética, as significações, a linguagem são maquinações nodais, nódulos conectados em um emaranhamento do desejo que passam pelas produções socioculturais. O rizoma não é somente uma imagem de pensamento, mas um modo de existir, de viver, de pensar, de produzir conhecimentos, passando pelos modos de escritas, de linguagem, de palavras. Ele segue todo um sistema de agenciamentos.

A paisagem rizomática promove uma ruptura com as abstrações filosóficas e, em certa medida, com a própria tradição científica, ao fazer notar que a realidade não pode ser reduzida à unidade, seja ela edípiana ou qualquer outra perspectiva estruturante, mas como multiplicidade de matérias em estados de devir, um canal de velocidades e fluxos que fazem turbilhonar uma dimensão dinâmica e heterogênea. Aí encontramos o impessoal e o informal, o sujeito sem imagem, larvar, o corpo sem órgãos, a menor das línguas.

O rizoma é um conceito que Deleuze e Guattari (1995) colhem da botânica e diz de um modo de organização vegetal. Não é uma questão de imitação ou exemplificação, mas um exercício minoritário do pensamento de compor com os vegetais dois modos distintos de organização do pensamento e do real, embora, em alguns momentos podem entrar em encontros em que o rizoma pode ser capturado pela árvore e a árvore pode explodir em rizoma: o rizoma e a árvore. A árvore é um modelo imagético que funciona no interior de um circuito fechado, voltando-se para sua interioridade. Suas conexões partem de um centro hierárquico, num duplo movimento *um-dois*. A árvore tem um corpo muito bem organizado, cada parte funciona como um órgão que desempenha uma função. Na gênese da árvore está a raiz e dela partem

as ramificações: caule, galhos, flores, frutos e sementes. Todo fluxo energético obedece a tal linha contínua de comunicação. A raiz é o centro desse modelo, as demais estruturas um prolongamento, a repetição de células meristemáticas de uma matéria anterior, pois é sempre do Uno, uma raiz que deriva uma ramificação, o seu duplo.

Segundo Deleuze e Guattari (1995), o modelo arbóreo tomou conta do pensamento no ocidente moderno e constitui o que é entendido como pensamento dogmático. A imagem arborescente está assentada sob o prisma de um suposto fundamento necessário à multiplicação. A raiz é o princípio, a unidade genética, ela não apenas antecede, como é base unificante de toda a multiplicidade, pois os "sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 26). Toda multiplicação é sempre do mesmo, reprodução de semelhanças e generalidades. Tudo no modelo arbóreo só existe sob a condição de deriva da unidade que antecede. Neste sistema arbóreo o pensamento é maquinado por linhas tristes, duras e inflexíveis e promove um modo sedentário de habitar a Terra, pois não há espaço para a criação, por isso insistem Deleuze e Guattari (1995, p.25) que "muitas pessoas têm uma árvore plantada na cabeça", talvez raízes organizando o corpo e alimentando subjetividades cristalizadas.

O rizoma é uma paisagem de caules que promove um modo particular de organização vegetal. São caules, aéreos ou subterrâneos, que se ramificam horizontalmente em um sistema de crescimento descontínuo, assimétrico, multimorfo, em processo de diferenciação e sem qualquer direcionamento específico. "O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos" (Ibidem, p. 26).

Não havendo qualquer sentido de linearidade, também não se pode determinar um início, uma base ou unidade edificante. Os pontos se conectam, mas não há um centro ou profundidade, sua multiplicação segue caminhos distintos, ramificando-se em quantas direções forem possíveis, conectando e desconectando lados improváveis, como uma trama, um emaranhamento.

A grama é um exemplo de organização vegetativa rizomática. Em um quintal, ela se esparrama por todos os lados; enquanto houver um pedaço fértil de terra, a grama vai fazendo suas conexões, estabelecendo alianças. Não se consegue detectar um ponto central, um núcleo totalizando, o meristema

originário, apenas trajetos e passagens rizomáticas. E nada disso pode ser pensado como uma questão de metáfora.

O rizoma é uma imagem a-centrada, sem filiação com as generalidades. Suas hastes e canais não derivam de um Uno, não são codificações subjetivas anteriores, se há uma combinação, nunca se é programada, antes é um acontecimento, um arranjo improvável, a produção de novidade. O que se multiplica, portanto, não é o mesmo, mas uma coletividade, o que passa por isso tudo é aquilo que difere. Deleuze e Guattari (1995) apontam alguns princípios do rizoma:

1º e 2º: Conexão e Heterogeneidade: o rizoma se ramifica de modo descentralizado, uma haste se conecta com a outra sem qualquer relação de filiação. Não obedece à lógica das conexões binárias do modelo arborescente, suas conexões são efetuadas pela ordem do acaso, um ponto se liga a outro qualquer. “Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-16).

A distribuição rizomática percorre todas as direções, todos os sentidos, não há um eixo central, sua produção é sempre de algo novo que floresce sempre no território pelo meio, uma vez que “ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda” (Ibidem, p. 43). Assim, suas conexões serão por relações de vizinhanças, por contágios e aproximações. Qualquer nó em um emaranhado rizomático é passível de conexão, o que brota daí é uma heterogeneidade, assumindo formas invariáveis, um caule, um bulbo, um tubérculo, o rizoma desliza pelo território, conectando matérias em movimento.

3º Multiplicidade: o rizoma não conecta partes semelhantes e pré-programas, antes suas conexões dão conta de uma multiplicidade sempre em estados de vir a ser, pois o sujeito, as subjetividades atravessam os objetos, produzindo e sendo produzidos em movimento maquínico. A multiplicidade é uma máquina de desintegração do modelo binário do sujeito e objeto, bem como todas as formas de redução da vida à representação. No rizoma não cabe mais invocar um Eu, mas falar de um nós, de um agenciamento coletivo. Um livro como *O anti-édipo* (2010) foi esse acontecimento coletivo, cada autor era uma multiplicidade.

A escrita não vem como uma significação, um significado, mas como faz funcionar, o que ela pode agenciar.

4º Ruptura: no rizoma não há relação das partes com uma unidade anterior, cada parte funciona sozinha, não se reduz a uma significação ou hierarquia, por isso o rizoma pode ser quebrado em qualquer ponto, sem que isso implique em seu fim; ao contrário, uma ruptura pode ser uma abertura para a multiplicação de outros possíveis caminhos.

5º e 6º Cartografia e Decalcomania: um rizoma se espalha por todo o território, onde houver água e um punhado de terra, há possibilidade de conexão. Por isso, o rizoma não deixa de produzir um mapa, mas este não é uma questão de decalque, a cópia de uma imagem, a representação do mesmo, pois “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

O que o rizoma promove é a cartografia, um mapa aberto, um rascunho com coordenadas de dimensões, com latitudes e longitudes desmontáveis, abertas às variações, às intensidades que colocam em perspectiva um plano existencial em estado de devir, não havendo aí lugar para o fantasma edipiano como unidade familiar, mas múltiplas realidades, uma produção maquina, cruzamentos, migrações, transmigrações, multidão.

III. Escrita-rizoma

A escrita rizoma, percorre o heterogêneo, as multiplicidades, conexões quebras, abertas, não representativa, não moralista, ocupa suas lentidões e velocidades, suas intensidades e cartografias. Deixar a árvore que a habita, o cérebro não quer dizer que ela não se encontre com o pensamento descentrado, mas como fazer funcionar outros meios de habitar o mundo com a escrita, pois não se pode negar que as sociedades mais antigas tiveram que usar a escrita como elemento de poder, de controle, de fomentação dos códigos, das normas, dos deveres... Todo um sistema de crueldade passou pelo ato de escrever. Como escrever sem códigos do déspota? Como escrever ao modo que alguma coisa ainda passa e ainda vai passar? Como escrever com um *pathos* devir-mulher? Como escrever demandado de uma mediação não julgadora? Como escrever ao modo que o outro ou outros são ouvidos? Como escrever com restos em restos ou delírios? Como pode ser possível escrever fora ou ao menos abrir tentativas para além da neurose? Como deixar a escrita se fazer incrustação de vários ao ponto que se faz outra?

Uma escrita de variação, somos vários quando estamos sós, isso não quer dizer que não há dificuldades, não há dores, mas fazer da escrita uma máquina de criação é habitar um corpo sem órgãos na feitura de algo a dizer.

Habitar esse corpo não quer dizer fazer um estado de coisa, mas percorrer suas intensidades em ato, em experimentação. Isso não quer dizer que não possa ocorrer capturas ou a escrita breçar e entrar em um desejo de morte, mas nunca, nunca o desejo de morte pode ser uma forma de vida que remeta a uma mudança, a um devir-revolucionário.

A escrita rizoma é um fluxo, mas isso quer dizer que não se encontre paradas, pausas, encadeamentos, organicidades, linhas molares; é um modo de enfrentar o pensamento arbóreo, é uma forma de fazer a linguagem funcionar não representativamente; as páginas, as palavras fogem por todos os lados sem estar cerrada em si mesma. A escrita tem precipitações, saltos, aberturas, retenções, conexões, ressonâncias e muitas larvas por todos os lados, ou especialmente em um texto, em um livro, mas sendo possível reunir o fluxo e o conciso.

IV. Escrita-rizoma e um povo que falta

Pensar essa escrita impessoal e ao mesmo tempo coletiva, com e entre os outros. Se em algum momento o eu aparece, percorre uma necessidade, mas não a realidade, não há efetivamente o sujeito, não que ele não exista, mas sendo tão somente uma questão de burocracia, de imprimir certas paisagens representativas, que estamos a fazer cotidianamente, pois é, *então*: sou eu, sou mulher, sou homem, sou criança, *então* estou trabalhando, amando, *então*... Se pensarmos a escrita-rizoma em uma perspectiva do vivido, como dar forma a uma matéria viva, assim não seria uma questão de impor, mas deixar passar, sendo que na escrita, por meio dessa leitura, implica uma questão de devir, entrar no meio, se fazer pelo meio. Portanto, não passa por uma busca geológica ou arqueológica, mas por uma cartografia, daí são outros modos de habitar as palavras, de fazer uso da linguagem e da compreensão dos sentidos, muito mais do que dos significados e significantes, muito mais do que uma escavação para se encontrar o elo perdido. Uma genealogia aí se aproxima, pois quais as forças? Quais as avaliações que estão presentes em certas situações? Ou como deixar passar, fazer uma viagem, atravessar a floresta, fazer rio-mar?

Sendo assim, este é um processo que cruza o vivível e o vivido. Por isso, escrever é entrar em um devir imperceptível, devir-mulher, devir-animal, devir-vegetal, sendo que todos esses devires, de algum modo, não estão separados, se conjugam, se atritam, atravessam graus, níveis intermediários ou mesmo zonas de intensidades. Essas zonas podem ser instauradas com qualquer coisa, com a condição que se crie meios para a produção de um povo menor, um povo anômalo, que aprecie as margens, os enfrentamentos

de resistência. Esses devires na escrita podem fazer vizinhanças entre gêneros, entre raças, entre reinos, permitindo a língua entrar nesses desvios ou atravessar a força animal, molecular, feminina. Não há linha reta, seja nas coisas ou mesmo na linguagem, pois a sintaxe é somente o conjunto dos desvios criados cada vez mais para mostrar a vida que estão nas coisas e no mundo.

Escrita-rizoma é fabular, fabular não é uma questão de imaginar e nem projetar um eu, mas eleva-se à potência de criar um possível, no exercício diário do mesmo, no exercício político do enfrentamento disjuntivo, no dissenso cotidiano. Por isso, escrita-rizoma não se faz com as neuroses, essa força paralisante do mesmo, o desejo olhando para o desejo e de lá nada sai, como se o corpo estivesse paralisado, confinado na impossibilidade, no ressentimento e na falta, embora possa ocorrer na neurose um salto dançante, não é uma questão de binarismo.

No entanto, a neurose ou mesmo a psicose não são passagens de vida, mas estados nos quais se cai quando o processo encontra uma interrupção, um impedimento. Com isso, o povo fica contido, ou preenchido, sendo necessário criar vazios. A doença não é o processo, mas tão somente a parada do processo. Escrita e pensamento podem se alojar nessas paradas, produzir árvore e não rizomas, produzir estados de doenças e não de saúde. De toda forma, se se colocar a condição de um escritor, ele não é um doente, mas um médico do mundo e de si próprio. O mundo é um conjunto de sintomas em que a doença se confunde com o homem. O que se poderia, então, perguntar? Que saúde seria importante para liberar a vida na escrita? A grande saúde de Espinosa, enquanto dura, foi até o fim testemunha de uma nova visão, que se abre à sua passagem, à grande saúde de Nietzsche ou mesmo de Wolf, de Kafka, que fez liberar a vida e dar a ela passagem para outros mundos possíveis.

V. Escrita-rizoma, delírio e impossibilidade

Escrita-rizoma é delírio, mas o delírio não é um assunto de pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e as tribos, e que não habite a história universal. Todo o delírio é histórico mundial, “deslocamento das raças e dos continentes” (DELEUZE, 2011, p. 15).

Junto a Gilles Deleuze (2011), podemos pensar que a literatura é delírio e nisto joga o seu destino entre os dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência, quando erige uma raça que se pretende pura e dominante. Esse tipo percorre a abolição, a morte. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida, que não para de se agitar

sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona, e de se esboçar enquanto fundo na literatura como processo. Ainda aí, há um estado doentio que pode sempre interromper o processo ou o devir; e encontramos a mesma ambiguidade da saúde e do atletismo, o risco constante que um delírio de domínio se misture com o devir-bastardo e arraste a literatura para um fascismo larvar, a doença contra a qual ela luta, até que a diagnostique nela própria e lute contra ela própria. Fim último da literatura, distinguir no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, quer dizer, uma possibilidade de vida. Escrever para esse povo que falta, um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a transporta, uma linha de feiticeira que se escapa do sistema dominante.

Para escrever, talvez seja necessário que a língua materna seja odiosa, mas de maneira tal que uma criação sintática trace aí uma espécie de língua estrangeira, e que a linguagem toda, inteira, revele o seu lado de fora, para além de toda a sintaxe. Acontece que se felicita um escritor, mas ele sabe que está longe de atingir o limite que se propôs e que não para de se deslocar, que está muito longe de ter acabado o seu devir. Escrever é também devir, outra coisa diferente de um escritor. Com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 13), somos convidados a pensar que “escrever não tem nada a ver com significar, mas agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”. Conforme sublinha Gilles Deleuze (2011):

“Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. A escrita é inseparável do devir.”
(DELEUZE, 2011, p. 11).

Sendo a escrita inseparável do devir, ela seria atravessada permanentemente pelo vetor da impossibilidade. Seria o caso de lembramos, aqui, o que nos disse Marguerite Duras (2017, p. *online*): “Escrever apesar do desespero. Não: com desespero”. Ela complementa: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve”. E a respeito do modo como Marguerite Duras agencia a escrita, Marina Sereno (2021) pontua:

“É notável, nessa construção, a escolha pelo **e** da última frase, ali onde gostaríamos de dizer *mas* (não se pode, mas se escreve; apesar de minha impotência escrevo, supero esta impotência, etc). No lugar do **mas** que marcaria a oposição, vemos surgir um **e**, que retroativamente apaga a impotência (“não posso”), localizando a escrita não em

oposição à impossibilidade da própria escrita, mas em uma espécie de *concordância* com ela. É neste exato ponto que se escreve, é esta a condição para que a escrita opere, o impossível não se torna possível, mas se radicaliza como impossível. De maneira extrema, não há posição de impotência, mas uma operação com o impossível, na medida em que são proposições contraditórias, excludentes, que sustentam a formulação.”

(SERENO, 2021, online, grifos da autora).

O que se nota aí é justamente o ressoar de uma experiência que poderíamos delinear como uma espécie de corpo-a-corpo intensivo com a impossibilidade enquanto condição da escrita. Uma experiência na qual escrever ‘com’, ‘junto’, ‘ao lado’, e não ‘apesar’ do incômodo, da angústia, do desespero, do medo – independentemente do contexto que o agencie ou das circunstâncias que o convoque – tanto coloca em evidência quanto radicaliza a impossibilidade como ponto zero da escrita, manifestando-se, por sua vez, nas formas mais explícitas e nas mais sutis equivocidades (SERENO, 2021).

Escrever é jamais estar livre de um mal-estar, de um desconforto, de um desalinho. Seguindo as pistas de Marguerite Duras (2017), seria preciso exercitar modos singulares de se posicionar nesse corpo-a-corpo com a impossibilidade enquanto condição da escrita. Afinal, “não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita” (DURAS, 2017, online). Disso emergiria a necessidade de uma sintonia e escuta finas, junto às afecções que precedem o escrito e que coloca em cena, ao mesmo tempo, a impossibilidade da própria escrita e um outro possível dela mesma. A esse respeito, Rosane Preciosa (2019) nos diz:

“Alguém pensa e escreve a partir de uma tomada de posição diante de questões, suscitadas no mundo, que convocam esse alguém a pensar-escrever. E, decerto, são questões que se insinuam num sujeito singular, com práticas singulares de vida, que trazem alguma inquietação, algum incômodo e perplexidade, e, por isso ele escreve, justamente não para se livrar do desconforto, mas para interrogá-lo de perto. Para exercitar-se em outros diagramas de existência possíveis. Melhor dizendo, para fabular outros enredos vivíveis, e poder partilhá-los com outros pensadores.”

(PRECIOSA, 2019, p. 5).

Sob essa perspectiva, escrever seria sempre uma “prática da disparidade” (DOMINGUES, 2004, p. 148), que joga com a própria imanência do gesto que a

inscreve. Um laborioso e permanente trabalho de avaliação e de escolha de elementos heterogêneos, mas também de prudência em relação com quais forças irá compor. Talvez fosse o caso, aqui, de fazer ecoar as palavras-pensamentos de Leila Domingues (2004) sobre o escrever como esse exercício de uma gestualidade capaz de produzir disparidades, e que se elabora no limite da carne, do mundo e no trabalho com a linguagem:

“A escrita como encontro com a alteridade, como um desmanchar do Idêntico, a escrita como um ‘outramento’. Uma estranheza. 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.”
(DOMINGUES, 2004, p. 149).

E fazemos ressoar essas reflexões, porque elas abrem um mote para pensarmos uma escrita própria, a criação de um estilo de escrita, que não pode ser revelado pelos moldes científicos e/ou filosóficos, nem entrincheirada pelos códigos formais da linguística. Este é um mote para traçarmos linhas de fuga a essa tendência majoritária de modelos de escrita “que perpetuamos como se gostássemos quando sequer percebemos quanto podem ser intoleráveis” (Ibidem, p. 147). Um mote para desviarmos de escritas que “não nos tiram do lugar, que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma ideia ou nos deixam alguma indagação” (Idem). Um mote para irmos ao encontro de escritas forjadas junto a palavras “vivas, contagiantes. [...] Palavras com gente dentro, empenhadas em abrir territórios de saber e de convívio inexplorados. Palavras que desejam formular um jeito desacostumado de pensar” (PRECIOSA, 2019, p. 4). Palavras que fazem vibrar no corpo daquela/e que se autoriza a instaurar uma escrita própria “outra modalidade de produção de saber, aquela comprometida com a vida” (Ibidem, p. 6). Indo além, palavras que “operam a escuta do que lhes interpela enquanto viventes, e que lhes solicita uma tomada de posição, uma ética” (Idem).

Sob este ângulo, o escrever deixa de ser instrumentalizado como descrição/codificação, assim como a escrita derivada desse gesto deixa se encarada como vontade de comunicação injetada por um processo técnico de significante e significado. Sob este ângulo, a escrita torna-se obra artística e, assim, nada a representar. Sob este ângulo, a escrita, pode ser efetivamente agenciada como um corpo próprio de saber-fazer, tendo aquela/e que escreve, que produzir uma escrita própria a esse fazer poético.

Isso nos remete a pensar esse labor não no seu formato representativo ou de desejo de comunicação de uma pretensa verdade sobre aquilo que se escreve. Pode-se dizer que nesse corpo próprio de saber-fazer saltaria, sim, blocos sensíveis, cristais de perceptos e afectos, envolvendo, assim, um rigor constitutivo de um estilo, tal como posto na obra de arte, carregando o processo artístico em sua feitura como o elemento do objeto artístico. Enquanto tal, essas reflexões colocam em evidência aquilo que poderia não emergir por conta própria, a saber: o escrever é indissociável de uma poética, por meio da qual uma escrita assume sua própria estética e seu sentido singular no mundo.

VI. Escrita-rizoma e estilo

Uma escrita-rizoma daria a ver um estilo. Para Gilles Deleuze (2008, p. 203), “estilo é sempre uma questão de sintaxe”. Mas, diferentemente da ideia de sintaxe tal qual difundida pela linguística, para ele, sintaxe seria um modo de tensionamento em direção a algo que não é sintático – ou seja, que não está relacionado ao conjunto de regras que ordenam e determinam a compreensão racional (lógica) da camada do significado das relações entre as palavras – nem mesmo linguageiro (um fora da linguagem). Em Gilles Deleuze (2008), a sintaxe tende para o movimento das formas de expressão, e que não se movem apenas em si mesmas, mas também nas coisas e em nós. Para ele, esse estado de tensão inspira novos perceptos e novos afectos, os quais, por sua vez, fazem vibrar no interior da língua que parece adormecida, “visões e audições” criadas com e não a partir da linguagem. Ponto de vista que faz desviar das clássicas figuras do estilo (das técnicas que fazem um “bom estilo”, de que um bom estilista é aquela/e que “escreve bem”, que comunica com habilidade e com graça suas ideias) que compõem os padrões da linguagem e da escrita, nos mais distintos campos. Espécie de linha de fuga que, na contramão dos automatismos e das normatizações, faz com que cada um/a de nós crie para si seu próprio modo de escrever, seu próprio estilo.

No bojo desta ampliação da ideia de sintaxe, Gilles Deleuze (2008, p. 176) vai nos dizer que estilo “é uma variação da língua, uma modulação, e uma tensão de toda a linguagem em direção a um fora”. Isso porque, para ele, se escreve sempre “para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga”. Mas, para isso, diz ele que “é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo” (Idem). Nesses termos, e ainda segundo suas considerações, o estilo:

“cava nela [na linguagem] diferenças de potenciais entre as
quais alguma coisa pode passar, pode se passar, 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, 2008, p. 176).

Deleuze destaca, também, que “há um estilo quando as palavras produzem um clarão [um deserto] que vai de uma às outras, mesmo que muito afastadas” (Idem). Talvez pudéssemos conjecturar, aqui, com base no pensamento deleuziano, que a questão do estilo diria respeito ao problema de expressão, o qual, por seu turno, convoca a um exercício intensivo com a potência das palavras, ou melhor, com as “visões e audições” que esse trabalho com a linguagem possibilita. Trabalho esse que implicaria, ao mesmo tempo, Hecceidade (ou seja, processo de formação de uma individuação sem sujeito) e afecto (isto é, efetuação de uma potência que subleva e faz vacilar a ideia de um “eu” e, junto a ela também, outra ideia, a de uma língua homogênea – atenta às significações estritas, à compressão racional, à camada do significado).

Note que, sob esse prisma, estilo está longe de ser um mero acessório linguístico, ou seja, não é um ornamento (uma forma elegante, estética, de revestir um conteúdo), mas, sim, seria a própria composição do plano da escrita, imposta na experimentação de modos de escrita. Afinal de contas, estilo é sempre um “efeito dos procedimentos composicionais, não é pensado depois, ou imposto de antemão” (MALUFE, 2010, p. 46).

Se assim for, poderíamos, inclusive, estabelecer uma aproximação entre a ideia de estilo, tal qual discutida por Gilles Deleuze, e a de escritura tal qual, como proposta por Roland Barthes (1982). Para Barthes, a escritura é uma linguagem enviesada que, pretextando falar de algo, remete para si mesma como referente e como forma singular de refratar o mundo. Nesse sentido, a escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, não fixa sentidos. Ainda para ele, na escritura, não temos ideias ou pensamentos; teríamos, sim, ideias-palavras, pensamentos-palavras, em que a forma não exprime, mas faz conteúdo, optando sempre pelo que Deleuze chama de “fluxo”, em detrimento do “código”. Nesse tratamento da escritura, que por sua vez aproxima-se do que estamos discutindo como estilo, é como se a língua fugisse ao modo de ser do discurso, passando a obedecer a uma outra “lei” que não a do código. E seria, portanto, nesse sentido, que a experimentação das formas de expressão da escrita a colocaria em estado de variação contínua, talhando nela um uso menor, bem como retirando dela seus elementos de poder ou de maioria.

Como sublinha Annita Costa Malufe (2010), a problematização acerca da ideia de estilo é retomada em diferentes momentos no panorama geral do pensamento deleuziano. Por vezes, “ela concerne à questão do estilo em literatura, por outras, ao estilo filosófico, e por outras, ainda, à ideia de um estilo de vida, de existência” (Ibidem, p. 43). Instâncias a princípio díspares, mas que, no entanto, não seriam separáveis e indispensáveis, no bojo do seu empreendimento filosófico, a discussão sobre as possibilidades de emergência e de experimentação de um devir-menor da língua. Isso porque é o gesto de criação de um estilo que teria a capacidade de inaugurar, na escrita, a experiência de um devir-menor da língua. Isto é, de possibilitar escavar a linguagem, de levá-la ao seu limite, ao ponto de fazer um uso menor ou intensivo de sua própria língua. Disso resulta o entendimento de que o estilo, sob esta ótica, é sempre político. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014, p. 15), “um escritor não é um homem escritor, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental”. Em outra ocasião, complementam: “escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritores” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 21).

Àqueles que lhe perguntam em que é que consiste a escrita, quem escreve não fala sobre isso, está preocupado com outra coisa. Seguindo as pistas de Roberto Machado (2010, p. 207), diríamos que aquela/e que escreve estaria preocupada/o com a produção de “um devir-outro da língua, um ‘delírio’ que a faz sair dos eixos, dos trilhos, que a faz escapar do sistema dominante”. Diríamos, ainda, que estaria preocupado em modos de decompor, “desarticula[r], desorganiza[r] sua língua materna para inventar uma nova língua, uma língua marcada por um processo de desterritorialização” (Idem). Como? Segundo Machado, não pela mistura de línguas diferentes, mas por meio de uma “construção sintática, da criação de novas potências sintáticas, gramaticais – seria ainda melhor dizer assintáticas, agramaticais – que lhe dê um uso intensivo, oposto ao uso significativo ou significante” (Idem).

Em meio a essas potências assintáticas e agramaticais, um estilo é gestado. Agenciamentos são postos em funcionamento por todos os lados, por qualquer matéria, seja sensível, seja das imagens, dos sons dos pássaros, das águas, dos gritos humanos e não-humanos. Escrever, segundo essas potências, é sempre partir, partir, partir... É um agenciamento coletivo. É, de algum modo, a formação de um organismo, mas esse organismo entra também em desorganização, em desterritorialização, como se fosse um corpo sem órgãos, esse que não para de desfazer os órgãos, de impor ao corpo um atletismo, em que os sujeitos viram rastros intensivos, abertos, e a escrita faz meio, retira sua capacidade de julgar e moralizar. O que essa escrita faz funcionar? Que povo outro pode nascer? Não é mais uma questão

de dizer o que é, mas, por meio do seu uso intensivo, dar a ver como as máquinas minoritárias do corpo, em ato poético na escrita, atravessam os mundos, pois sua língua é tecida à altura da dignidade do que lhe acontece. Uma máquina de guerra, uma máquina intensiva, uma máquina de vida, uma máquina de amor. Essas potências requerem a alegria, a coragem para dizer sim à vida. Como funciona? Cada corpo deve experimentar seus graus de potências assintáticas e agramaticais, e fazer daí sua ética, seu modo de escrever, de existir e de viver, pois nunca se sabe que corpo pode uma escrita-rizoma!

BIBLIOGRAFIA


- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BLANC-SIBERTIN, G. **Deleuze & Guattari e O anti-édipo: a produção do desejo**. Trad. Maria Cecília Lessa da Rocha. São Paulo: Editora Filosófica Politeia; Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2022.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.
- **Crítica e Clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol. 1**. Tradução Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995.
- **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol. 4**. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.
- **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Luiz B. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora, 34, 2010.
- **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- DOMINGUES, Leila. O desafio ético da escrita. In: **Psicologia & Sociedade**, Recife, v. 16, n. 01, p. 146-150, 2004.
- DURAS, Marguerite. Escrever. Tradução Rubens Figueiredo. In: **Revista Polichinello**, Belém/Palmas, abr. 2017.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MALUFE, Annita Costa. Deleuze e o estilo. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.9, p. 35-48, out. 2010.
- PRECIOSA, Rosane. Reparar nas coisas: de repente algo acontece e somos outro. In: **Educação em Perspectiva**, Viçosa, v. 10, p. 1-7, 2019.
- SERENO, Marina. Marguerite Duras: ler os nomes do impossível. In: **Pernambuco – Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, n. 187, p. 13 – 16, set. 2021.

COMO CITAR

BRITO, Maria dos Remédios de; COSTA, Dhemersson Warly Santos; ALVES, Lindomberto Ferreira. Rizoma-escrita. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 38-55.

COMUNICANDO RELAÇÕES AFETIVAS E
SENSÍVEIS DO CORPO COM A ANCESTRALIDADE

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes



Acompanhar a uma manifestação artístico-cultural e/ou espiritual afro-diaspórica, entre tantas que se consagram em território brasileiro, é uma oportunidade para assistir aos corpos que se apresentam como peças centrais de toda performance, objetos de comunicação que atuam como mensageiros de seus territórios e, também, como locais de ancestralidade, estando abertos ao diálogo e ao sensível em meio às experiências sensoriais ali vivenciadas. Esses corpos são espaços a serem ocupados, territórios de múltiplas performatividades que ainda são entregues à dança e ao movimento para que haja o encontro entre passado e presente, em conexões diretas com tempo e espaço espiralados. Corpos que se colocam em jogo e se comunicam em ginga, enquanto usam o ritmo e a alegria como locais de inscrição cultural e de reconstrução social, dialogando por meio de técnicas ancestrais de sobrevivência.

Em resumo, são corpos que dançam e balançam, que caem e se levantam; são corpos que usam dos braços e das pernas, assim como abusam dos quadris e das colunas, usando de seu próprio território por inteiro, em máxima potência. Corpos que comunicam em rodopios, em movimentos circulares e de construção coletiva, e que reagem ao que acontece ao seu redor enquanto se apresentam com corporeidades distintas. Essas performances apontam as múltiplas formas possíveis de se comunicar com um mesmo corpo, sendo este um território de muitos e em constante transformação.

São esses corpos, em manifestações afro-diaspóricas, que apresentam conhecimentos e tecnologias oriundas de uma cosmopercepção¹ africana, reterritorializando novos significados e saberes que passam a estar registrados e a serem apresentados em performance. A partir dessa “organização rítmica e gestual origina-se uma matriz corporal, que se desterritorializa e viaja” (SODRÉ, 2014, p. 18), com elementos que apresentam tecnologias capazes de fomentar novas relações humanas, de comunicar um corpo invisível, de dialogar por meio do sensível e, ainda, de construir percepções sensoriais de existência e de troca.

Este texto é um convite para o exercício de perscrutar o corpo como espaço de encontro com a ancestralidade. Para, a partir dessa percepção, ser possível abrir um novo modo de enxergar a comunicação, com ajuda das relações sensíveis e sensoriais que o corpo desenvolve ao dialogar com o invisível. Uma proposta que busca construir um olhar comunicacional para o sentir a partir das percepções subjetivas de contato com a ancestralidade, e com o corpo sendo o ponto de conexão para essa experiência.

Ponto de partida

Abre-se, aqui, um ponto de partida para iniciar uma reflexão sobre o que, a princípio, pode ser chamada de “Comunicação da Ginga” ou de “Comunicação Espiral”. E que, inicialmente, refere-se às comunicações que são construídas a partir de círculos, assim como as rodas que demarcam o espaço da experiência dos corpos que performam nas manifestações artístico-culturais e/ou espirituais afro-diaspóricas. São rodas que podem ser compreendidas como símbolos de fortalecimento do diálogo, do coletivo e do aprendizado, enriquecidas pelo saber-fazer do corpo em processo de reconstrução de outros territórios, assim como de outras territorialidades.

Nesses territórios, chama a atenção o desenvolvimento do diálogo do corpo com a ancestralidade, o que reforça o interesse epistemológico em pensar “a comunicação como um novo modo de organização” (SODRÉ, 2019, p.5), contribuindo para que “ela reorganize novos instrumentos e novas ferramentas, (...) como um dispositivo para abranger e reorganizar” (Ibidem). E da mesma forma como a Capoeira se organiza em rodas, assim como o

¹ A socióloga nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyèwùmí (2021), em “A invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero”, identifica o termo cosmopercepção como “uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (p. 29); entendendo-o como “um termo mais holístico que ‘cosmovisão’, porque enfatiza a totalidade e a percepção dos modos de ser” (p. 272), sem se prender apenas a um sentido, ampliando o entendimento de como é possível sentir o mundo para além da visão, em especial para além da cosmovisão ocidental.

Samba, a Umbanda e o Candomblé – apenas para citar alguns exemplos dessas manifestações – abre-se espaço, aqui, para a construção de um pensamento que enxergue a comunicação de forma circular e, até, espiralar, para talvez reorganizar a análise comunicacional sobre corpos que encontram múltiplas formas de dialogar, sentir, pensar e existir (coexistir e resistir).

Para tal, demarca-se o uso da ancestralidade enquanto um conceito, enxergando-a como uma “categoria de pensamento” (OLIVEIRA, 2012) que contribui “para a produção de sentidos e para a experiência ética” (Ibidem, p. 30). A partir da ancestralidade, busca-se outras formas possíveis de se estar, de sentir e de viver o mundo, com a contribuição de uma comunicação que dialoga não apenas com os vivos e as trocas sociais estabelecidas entre e por eles, mas também com os mortos, a natureza e o invisível, por exemplo. Ao ampliar o espaço comunicacional de nossos corpos, aproximamos estes da cosmopercepção, adotando estratégias que auxiliem no reconhecimento sensorial e sensível das múltiplas formas comunicativas do mundo. Quase que um mapeamento dos processos de construção de elos e laços, estabelecidos a partir da troca de afetos.

Com o corpo entregue e por inteiro, essas forças multiculturais e afro-diaspóricas podem ser apreciadas em meio a conhecimentos reterritorializados, vivenciados e compartilhados a partir das conexões ancestrais estabelecidas em diáspora; e com cada território permitindo ser espaço de relação (GLISSANT, 2021) ao promover que tais conhecimentos e tecnologias sejam apresentados nesses momentos de reconexão com o tempo e o espaço, servindo ainda como local de “trocas de experiências: signicas, materiais, linguísticas, etc.” (Ibidem). Ao territorializar a ancestralidade, ela se torna local de construção e de desenvolvimento para as relações que o corpo poderá estabelecer com cada espaço que vier a ocupar, aglutinando multiterritorialidades a esse corpo e, dessa forma, permitindo que este também seja territorializado pela e com a ancestralidade.

Dentro desse contexto, o território é espaço simbólico, construído em meio às relações estabelecidas a partir de e com ele, sendo local em constante construção e desenvolvido com e por meio das conexões culturais, estéticas, corporais e comunicacionais, erguidas ou desenvolvidas a cada encontro. Um espaço onde a representatividade está em disputa, assim como a sensação de pertencimento e de reconhecimento para com o território, seja qual for. Espaço onde a identidade está em conexão e, conseqüentemente, em transformação.

A afirmação acima estabelecida reforça que o corpo é um espaço de comunicação da ancestralidade, assim como também é, por si só, território: espaço que habitamos para se estar no mundo e, por meio dele, manifestar-se para o mundo. Reforça, também, que o corpo é local de construção e de reprodução de conhecimento e de experiências. Afinal, “nós não ‘temos’ simplesmente um corpo, já que ‘somos’ igualmente um corpo” (SODRÉ, 2014, p. 12), entendendo que “a consciência é uma operação que se realiza em toda parte do corpo” (Ibidem).

Ao reconhecer que a consciência é corpórea, como propõe Muniz Sodré, torna-se possível “vislumbrar o corpo como o espaço de sentimentos, de afetividades, de exposição para se permitir ser tocado pelo outro, pelas vivências que articulam as territorialidades” (MIRANDA, 2017, p. 117). É a partir dessa reflexão que Eduardo Miranda propõe a categoria de corpo-território, o que contribui a reconhecer o corpo não mais como objeto, mas como elemento que permite a esse ser conhecer e perceber o mundo, dando-lhe a condição de compreender sua própria existência a partir da sua corporeidade. Um local de subjetivações, assim como de vulnerabilidades, mas, também, de reconhecimento da importância de se estar no mundo e, ainda, de ter o contato direto com a ancestralidade.

É com e por meio do corpo que se estabelecem as conexões com o que está ao nosso redor, com o lugar que ocupamos e, também, com o espaço que nos rodeia. É por esse corpo-território que são narradas “as histórias e as experiências que o atravessa” (MIRANDA, 2020, p. 23), sendo um local de encontro e desencontro, de início e fim, servindo tanto como ponto de partida quanto como ponto de chegada. Ou seja, é reconhecer o corpo, ainda, como um entre-lugar, uma encruzilhada, um 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, p. 12).

Mas essa instabilidade não condiz a um ponto de fragilidade, mesmo que nela hajam vulnerabilidades entrelaçadas ao corpo. O instável, aqui, favorece a encruzilhada para ser um espaço de constante movimento, ponto de transformação: esse entre-lugar que dificulta sua definição, assim como o seu fechamento, o seu fim. Reconhecer o instável e o que há de vulnerável associado ao corpo podem fortalecer a conexão com a ancestralidade, assim como descobrir que esse corpo ainda é local de encruzilhadas.

Sendo o corpo esse espaço de comunicação com a ancestralidade, com experiências que promovem novas constituições espaciais, temporais e

comunicacionais desse corpo, cabe reforçar que “a memória do corpo não é estática, é motora, dinâmica, só se atualiza em gestos, em posturas, numa série de práticas corporais tais como a dança ou a música” (BONA, 2020, p. 29), promovendo novas territorialidades que reconstróem laços e reconstituem a relação desse corpo enquanto território. Ele é ponto de transformação e de multiplicidade, porque a relação construída a partir dessa conexão com a ancestralidade também está atrás de individualidade, de elementos que indiquem unidade e que, ao mesmo tempo, valorizem as diferenças em meio a tanta igualdade. Por ser local de muitos encontros, esse corpo também é local de novas construções e de potência de criação. São encruzilhadas vivas, que apontam a presença da instabilidade e da vulnerabilidade enquanto se tornam locais de geração e de organização dessas experiências.

Ao pensar em encruzilhada, logo se imagina este local como ponto de encontro de duas ou mais vias, espaço de junção de caminhos possíveis. E ela pode ser tanto o ponto inicial, vista como ponto de partida, para que seja possível caminhar a partir dali; quanto o ponto final, o de chegada, destino fim do trajeto percorrido; ou pode ser, ainda, o ponto de encontro, de proximidade, sendo o nó que reforça os laços de conexão entre os caminhos que chegam ou partem dela. Mas essa explicação se daria incompleta se for desconsiderada como referência a cosmopercepção africana do que representa a encruzilhada. Comandada por Exu², esse local também é o canal direto de comunicação entre o visível e o invisível. É Exu quem comanda as encruzilhadas, assim como também é esse Orixá o responsável pela comunicação, além de também ser o princípio vivo do universo, o que dá vida e existência a cada corpo do mundo.

É por meio das encruzilhadas que Exu permite que os ebós³ entregues nas esquinas tenham alcance ao destino correto para que desejos, anseios e pedidos possam ser comunicados e, assim, atendidos por meio dos múltiplos caminhos das encruzilhadas. O ebó, um ato comunicativo entre vivos e ancestrais, é antes recebido por Exu, sendo este o que fará a entrega ou não dessa informação a quem a oferta é direcionada.

² Para mais informações sobre Exu e suas classificações, recomenda-se o artigo “Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação” (2015), de Florence Marie Dravet; e os livros “A ciência encantada das macumbas” (2018), de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, e “Pedagogia das Encruzilhadas” (2019), de Luiz Rufino.

³ Ebó, em algumas Casas de Umbanda, é usado para significar um trabalho ou uma oferta que será realizada a pedido de alguma entidade ancestral, buscando alcançar algo positivo ou retirar algo negativo da vida da pessoa que fará a entrega do ebó. Não necessariamente terá o mesmo significado em todas as Casas de Umbanda, assim como também não será o mesmo para terreiros candomblecistas.

A partir dos conhecimentos dos povos africanos sobre Exu, reterritorializados em diáspora, compreende-se que partem dele as reflexões sobre corpo, comunicação e encruzilhada. O que leva a refletir se essa percepção pode ajudar a responder questões que relacionam a comunicação de corpos encruzilhados com a ancestralidade. Esses conhecimentos sobre Exu indicam que a vida está atrelada ao corpo, e não apenas pensando que se há corpo, há vida; mas considerando o que esse corpo passará a fazer da própria vida a partir das experiências que viverá. Entendendo, ainda, que é o corpo quem vai comunicar essa presença de vida, comunicando tudo que está atrelado e que contribui para que haja vida ali. Corpo como sinal de existência e que comunica quem ele é e o que existe nele. É, ainda, imaginar esse corpo como encruzilhada, porque essa vida passa a ser construída com o encontro de outros corpos, que também trazem vida e que comunicam suas vidas com seus corpos.

São esses encontros que ajudam a identificar o corpo como ponto de chegada e, também, como ponto de partida para se comunicar com outros corpos, não necessariamente vivos. É um olhar para o corpo como uma encruzilhada, compreendendo a encruzilhada como “lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2003, p. 69), podendo ser usada como um operador conceitual e, assim, oferecendo:

*“(...) a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim”.
(Ibidem).*

Compreendendo que encruzilhada também é corpo e que corpo também é comunicação, já que encruzilhada, corpo e comunicação são Exu, o olhar aqui direcionado para a encruzilhada é para também avaliá-la como um local “de intersecção” (RAMOS, 2019, p. 03), sendo local de diálogo, de disputa, de troca e de construção. É a partir desse cruzamento que será possível detectar um “espaço atravessado”, de encontros, desencontros, mudanças e alternâncias; um lócus de intermediação” (Ibidem, p. 04).

Como aponta Martins (2003), a noção de centro, na encruzilhada, é difundida. Porque esse local de encontro é um local constante de negociação, um espaço onde há certa disputa entre duas ou mais opções de trajetos a serem

percorridos. E o corpo também se encontra em disputa, principalmente quando esse corpo não aceita as amarras que lhe são decretadas. Assim como a encruzilhada, o corpo é, ao mesmo tempo, um local de soma e de subtração. Ele é de subtração porque ao se conseguir escolher um dos caminhos possíveis que esse corpo poderá seguir, deixa-se para trás as outras opções. E é de soma porque ao ser esse corpo um ponto de encontro, local de aproximação, de aprendizado e de conhecimento, cada trajeto que abre a partir dessas novas experiências apresenta outras possibilidades de percurso para esse corpo.

No fim das contas, o corpo vai comunicar o que está nele e, também, o que não está. O que constrói o corpo e ajuda a moldar e a formar o que virá a ser esse corpo é o que também será comunicado por ele; enquanto o que não está presente na sua constituição, ou que deixou de fazer parte dessa construção, será comunicado como ausência. É por isso, também, que esse corpo-encruzilhada ainda pode ser compreendido como um local onde tempo e espaço constroem novas relações, com o fim tornando-se meio ou começo de novos trajetos a serem percorridos. É enxergar esse corpo como local de morada, possibilidade de ocupação, espaço a ser habitado e compartilhado pela e com a ancestralidade, para que a experiência de comunicar com o próprio corpo ganhe novas possibilidades de existência.

Espirando

O convite deste artigo é para exercitar um pensamento espiral sobre a comunicação e, assim, abrir a roda acadêmica para que mais epistemologias tragam suas reflexões e fortaleçam o diálogo contínuo para a construção de um pensamento contracolonial. Afinal, quando se fala de Exu também se fala em espiralar o mundo, para que seja possível quebrar as regras que ainda nos cercam e nos limitam para a compreensão de todos os mundos. E para isso também é necessário dialogar com o saber orgânico (SANTOS, 2018), aquele que olha para todas as direções, de forma circular.

É um exercício que ainda nos auxilia a construir esse enredo a partir da compreensão do tempo em “modo cíclico, onde passado e presente se relacionam de modo espiralar para a produção de sentidos sobre a experiência de vida” (RAMOS, 2019, p. 07). Ou, como prefere Leda Martins, um passado “definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2003, p. 79).

Fala-se, aqui, de um passado ancestral que, por meio do tempo espiralar, é resgatado e reterritorializado em corpo, promovendo o encontro em mesmo

espaço e tempo de passado e presente, para que por meio dessa relação seja possível estabelecer um ponto de encontro no agora e ainda vislumbrar quais percursos podem ser traçados a partir dessa encruzilhada do tempo para a construção do que está por vir. Nessa perspectiva espiralada, não há um retorno para um ponto inicial: o corpo “se relaciona com esse tempo memorial (mítico e ritual) na medida em que evoca para o tempo presente a ancestralidade, criando um ambiente de interlocução entre passado e presente” (RAMOS, 2019, p. 09).

Só que essa relação espiralar não é construída somente a partir do tempo, mas também a partir do espaço. Nas experiências dialógicas com a ancestralidade, que se encontram nas manifestações artístico-culturais e espirituais de construção diaspórica, misturam-se espaço e tempo em corpo e identidade. Ou seja, o espaço é mais do que um local a ser apropriado, ele é um local para manifestar as experiências, para se posicionar diante do mundo, para dar sentido à existência. É no e pelo uso desse espaço, e das relações cosmológicas que podem ser atribuídas e construídas a partir dele, que o ser pode estabelecer suas comunicações com o mundo.

Esse espaço é mais do que apenas um local em disputa, mas um local de história, de ancestralidade, de memória, de conhecimento, de relações sociais e de experiências sensoriais a serem construídas e vivenciadas a partir da relação espiralar com o tempo. Ou seja, um espaço onde se comunica mais que a ancestralidade, incluindo as diferentes formas de enxergar e viver o mundo. Um espaço que pode ser o próprio corpo, sendo ele o local de estabelecer e construir novas experiências para se comunicar com o invisível e, assim, comunicar outras formas de existências, com outros modos de se performar em vida.

Por meio desse entrecruzamento novas experiências são produzidas e, como defende Ramos (2019), com cada corpo experimentando seus próprios sentidos e confabulando suas próprias reflexões a partir da vivência corpórea com a ancestralidade – e que acredita-se, a princípio, envolver uma comunicação dialógica, sensível e sensorial para que tais experiências sejam efetivadas, transformando o corpo em espaço “(...) potencial de reterritorialização cultural (e até mesmo político)” (SODRÉ, 2014, p. 19).

Defender o corpo como território e encruzilhada, espaço de reconhecimento, de experiências sensoriais e de construção de subjetividades, que ainda promove o encontro entre tempo e espaço, também é defender o corpo como meio comunicador da ancestralidade. O que reforça lembrar que a “comunicação não é necessariamente apenas a comunicação da mídia, a

comunicação das redes, mas passa também pelos corpos que se encontram. Corpos e discursos que se encontram” (SODRÉ, 2019, p. 880). Neste caso, corpos que comunicam a própria ancestralidade, por meio de um diálogo em tempo e espaço espiralados, construindo uma outra relação do corpo com o espaço e também com o tempo, a partir desse contato direto com uma ancestralidade que envolve passado e presente, morte e vida, invisível e visível.

BIBLIOGRAFIA

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Cultura e Barbárie: Florianópolis, 2020.

DRAVET, Florence Marie. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 68, nº 3, p. 15-25, set/dez 2015.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução Marcela Vieira & Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MARTINS, Leda. Performance da oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Revista Língua e Literatura**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. Experiências do corpo-território: possibilidades afro-brasileiras para a Geografia Cultural. In: **Élisée – Rev. Geo. UEG**, Porangatu, v. 6, nº 2, p.116-128, jul./dez. 2017.

----- **Corpo-território & Educação Decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência**. Salvador: EDUFBA, 2020, 207 p.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira. In: **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, nº 18, maio-out 2012, p. 28-47.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, 324 p.

RAMOS, Jarbas Siqueira. Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção. In: **Anais ABRACE**, São Paulo, v. 20, n. 1, 2019.

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

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da Terra. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.

SIMAS, Luiz. A.; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SODRÉ, Muniz. Cultura, corpo e afeto. In: **Dança – UFBA**, Salvador, v. 3, n. 1, jan-jul 2014, pp.10-20.


----- Do lugar de fala ao corpo como lugar de diálogo: raça e etnicidade numa perspectiva comunicacional. In: **Reciis**, Rio de Janeiro, out-dez 2019, p. 1-11.

COMO CITAR

GOMES, Maurílio Mendonça de Avellar. Comunicando relações afetivas e sensíveis do corpo com a ancestralidade. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí.** [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 56-67.

DESAFROUXAR O EU, PARA DAR PASSAGEM A
OUTRAS VOZES ESCRITAS, A OUTROS PEQUENOS
MUNDOS, QUE JÁ ESTÃO ENTRE NÓS

Rosane Preciosa



Nesse ensaio, trago ideias avulsas, que foram ganhando forma enquanto escrevia. Eu as apresento aqui numa articulação ainda muito inicial. São anotações breves e fragmentárias, espero que, apesar disso, apresentem alguma consistência.

Vou começar por alguns versos, que retirei do poema “Olho de lince”, do poeta baiano já falecido Waly Salomão, a quem muito admiro. Eles expressam um anseio, e possivelmente dão um certo contorno ao que ando pensando. Vamos ver.

Quem fala que sou esquisito hermético
É porque não dou sopa estou sempre elétrico
Nada que se aproxima nada me é estranho
Fulano sicrano e beltrano
Seja pedra seja planta seja bicho seja humano
Quando quero saber o que ocorre a minha volta
Ligo a tomada abro a janela escancarar a porta



Eu tenho uma Maranta, plantada em um vaso de barro na sala da minha casa. Existe uma variedade de espécies de Marantas. Eu me encontrei com ela e me encantei com suas folhas. Notei imediatamente que cada folha continha dentro dela uma outra “desenhada”, cujo risco era de uma notável perfeição. Na medida em que folhas foram brotando, comecei a perceber que o risco ia se modificando. Ora formando um acúmulo de risquinhos, que interrompiam brevemente o traço inicial que delinea a folha. Ora era a cor que se alterava. Alguns tons róseos surgiram. Minha companheira Maranta parece gostar da variação.

Gosto de pensar que Marantas brotam por aí, em vasos, nas casas ou em quintais diferenciando-se, desafiando o olhar de quem as acompanha florescer. Alguns, talvez fiquem decepcionados: mas essa não é a Maranta que comprei. Outros, me incluo, se deliciam com essa vocação pela surpresa. Lembrei-me de Emanuele Coccia referindo-se às plantas, atribuindo-lhes uma “figurabilidade infinita”. (COCCIA, 2018, p. 18).

Penso no meu cultivo da Maranta como um cultivo recíproco. Ela, e todo seu processo de florescimento silencioso e lento, me ensina a olhá-la no pormenor, o que acaba por demandar de mim outra temporalidade: a de acompanhante de seus processos, que são incertezas de resultado. Pode ou não vingar uma nova folha. A lição da Maranta, ao menos para mim, é seu convite a prestar atenção ao seu modo de florescer único, a cada vez.

George Perec foi um escritor francês, nascido nos anos 30, falecido nos anos 80. Não me lembro mais quem me apresentou esse texto seu, creio que é da década de 70, em que ele nos convida a interrogar o habitual, o comum, o banal, o ordinário, o infraordinário. Não cabe aqui, retomar seu texto, quero apenas sublinhar algumas ideias que me importam agora. Ele vai nos dizer que habitualmente somos absorvidos por notícias espetaculares, extraordinárias, sensacionais, de grande escala. Mas o que realmente está acontecendo ao nosso redor? E as coisas corriqueiras, como percebê-las?

“O que acontece realmente, o que vivemos (...)? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interroga-lo, como descrevê-lo?”
(PEREC, 2010, p. 179).

E a partir dessas questões ele vai esboçando uma espécie de metodologia poética, nomeação minha, que investiga o que acontece no cotidiano, na sua dimensão infraordinária. Acredito que nos interessa bastante essa atenção

ao extraordinário. Talvez exercitarmos um olhar, uma audição extraordinária, capaz de perfurar as camadas de automatismos habituais, que desviam nossa atenção de certas existências menores, que escapam de nosso campo sensível, e não ganham realidade e espessura. E a ignoramos porque carregamos instalados em nós modos de visão e audição que consideram de antemão certas coisas e desconsideram outras. Há um repertório sócio-cultural que nos orienta, com demasiada mão pesada, e molda nossos sentidos, e emperra a nossa linguagem, impede que outros arranjos cognitivos venham à tona, através de enunciações que reflitam sobre a complexidade do mundo, que sempre nos surpreende.

Desconsiderar é não dar atenção. Penso em vidas que transitam entre nós e que são desconsideradas, desqualificadas. Delas mantemos distância. Mas há vidas brotando por aí, e que ainda não percebemos. Talvez seja necessário sair de si e se orientar por uma bússola mais hospitaleira, que se deixa afetar pela existência de formas desconhecidas.

*“Porque um desconhecido traz uma voz nova, uma irrupção que pode mudar o pulso da terra, um gesto que faz nos rever o já conhecido, a palavra antes ignorada.”
(SKLIAR, 2014, p. 150).*

Existências que, decerto, têm algo a nos dizer. Trazem testemunhos de que podemos sonhar outros mundos que não sejam os que nos fazem acreditar que esse é o único possível.

*“Se por vezes temos a impressão que todos almejam o mesmo: dinheiro, conforto, segurança ascensão social, prestígio, prazer, felicidade, há momentos que em que fica claro que esta é apenas uma miragem enganosa, disseminada pela cultura midiática e publicitária, por um suposto consenso capitalista que camufla formas de vida em luta, com todas as segmentações e heranças malditas, escravistas, racistas, elitistas etc, mas também conflitos entre modos de existência que colidem, formas de vida distintas em embate flagrante, anseios plurais.”
(PELBART, 2016, p. 13-14).*

Se tomei carona em Perec, é que este escritor nos instiga a xeretar as camadas de existência que nos rodeiam, e, com elas, fabricar outras ficções, que sejam aberturas de direção para a gente se mover com atenção-consideração ao que circula em nosso entorno. Que mundos estarão se gestando?

Outras Pessoas Pensam (2012) é uma foto-cartaz do fotógrafo chileno Alfred Jaar, apresentada na exposição "Lamento das Imagens - Alfredo Jaar" (2021), no Sesc Pompéia, com curadoria do crítico de arte Moacir dos Anjos.

**OUTRAS
PESSOAS
PENSAM**

Gostaria de contextualizar um pouco essa frase. Ela é o título do 1º texto que o artista, escritor, músico, John Cage, então aluno de ensino médio, escreveu, aos 15 anos, e que recebeu um prêmio. E referia-se à distância entre a população do seu país e os residentes dos países que formam a América Latina. O implícito aí, e Moacir dos Anjos (2021, p. 86) assinala isso no seu texto curatorial, é “o poder de negação de o diferente articular um pensamento próprio”. E acrescenta: “Diferente que é o estrangeiro, o pobre, o indígena, o negro, o latino, o exilado, o travesti, o louco, e tantos outros sujeitos historicamente subalternizados.” (Idem).

É preciso escutar as diferenças, considerá-las, cuidar dessas diferenças, testemunhar a seu favor para que existências, que escapam dos roteiros previstos, existências plurais, sejam instauradas. Quando digo instaurar existências, estou aqui me apropriando de um jeito próprio, e certamente mais simplificado, do que pretendia dizer Étienne Souriau, via David Lapoujade. Falo de existências que se manifestam, despontam ainda meio invertebradas e que contam com nossa cumplicidade para que aquela virtualidade vingue, componha um território, consiga semear suas narrativas. Trago uma outra passagem de Carlos Skliar, buscando estender a conversa.

“Dizer a diferença, sim. Escutar a diferença. O mundo é uma imensa circunferência perfurada pelas exceções. E existem palavras demais para ocultar seu derrame os sons afônicos, o caminhar manco o corpo desatento, os ouvidos mudos, os olhos que olham numa direção que não conhecemos...”
(SKLIAR, 2014, p. 158).

Sempre me passa pela cabeça sujeitos avariados que perambulam pelas ruas, carregando certa exuberância inqualificável, “párias da família humana” – como disse Waly Salomão – que nos perturbam, colidem com nosso sistema de verdades categóricas e, por onde passam, deixam rastros microbianos, produzindo ruídos no tecido social. mas também penso em algo inumano, nas formigas, por exemplo, que traçam múltiplos caminhos no chão, e nele vão desenhando percursos. cavam, para quem se dispuser a ver, outras direções. ou nas proliferantes plantas ordinárias, ervas daninhas que transformam os lugares onde brotam, se impondo à paisagem, desarticulando-a de algum modo, rachando o concreto. Escolhambando com a ideia obsessiva de jardins domesticados.

Durante a pandemia, participei de uma oficina de escrita com o escritor Julián Fuks⁴. Trago um fragmento da prosa-poética que apresentei na ocasião.

como é que cada um de nós interroga o chão em que pisa? temos nos assegurado que pisamos em chão seguro, estável. se caímos, isso fica por conta das calçadas acidentadas, do descaso com a coisa pública, com o tratamento indecente que se concede ao cidadão. e isso tudo é verdade. enfim, tropeçamos, caímos, alguém ou ninguém nos acode, levantamos e prosseguimos. tudo não passou de um acidente. difícil seria colocar sob suspeita o chão em que nos movemos, ultrapassar um saber objetivo sobre as coisas. constatamos que o chão está desnivelado, esburacado. talvez a gente possa se dar conta de que o chão sob nossos pés vem trincando, rachando faz tempo. talvez a solidez do mundo, em que nos agarramos, a realidade dos arranjos sociais com seus papéis e máquinas, suas matrizes instituídas, não tenham essa consistência toda. como tamponar as forças que insistentemente assediam esse chão anunciando transformações?

Para Audre Lorde, escritora americana, feminista, negra, lésbica, A poesia faz alguma coisa acontecer. Esse é o título do ensaio, contido no livro “Sou Sua Irmã”. Para Lorde, poesia é destilação de uma experiência, que faz nascer um pensamento. Porque anterior à realização do poema, as ideias, feitas com as palavras que escrevem um poema, estão em estado de brotação. Têm fome de encontrar uma expressão, que liberem sentidos, que nomeiem o que ainda não tem nome, está em germinação. E isso é fundamental, senão a gente espanta o que deseja ganhar forma e insiste em ser pensado, por causar estranhamento, por não pertencer a um cardápio cognitivo que acionamos automaticamente diante do que nos interpela.

“A poesia é a maneira como ajudamos a nomear o que não tem nome, para que possa ser pensado”.
(LORDE, 2020, p. 108).

⁴ Havia lido “A ocupação” de Julián Fuks, publicado em 2019 (também “A resistência”, do mesmo autor, publicado em 2015), e eu diria de forma bem resumida, que se trata de uma ficção em que o narrador se lança à escuta das narrativas de moradores que ocupam um prédio de SP, que vão constituindo uma família, e também cruza essas narrativas com questões pessoais, em torno da ocupação de sua própria casa, de sua própria vida. Em certas passagens, o narrador se sente usurpando as vidas e histórias daqueles moradores. Há uma indagação ética em torno disso.

Talvez seja imprescindível, hoje, se fazer muitas perguntas. Se a História nos possibilita um entendimento do que que somos hoje, ela deixa escapar o que já está por aí entre nós se manifestando, mas falando línguas que não entendemos ainda. Diante da impotência em nomear acontecimentos que nos escapam – um modo imprevisto de se vestir e habitar altivamente as ruas, um jeito de aglomerar numa manifestação, entoando palavras e frases, que parecem não pertencer ao campo esperado das palavras de ordem que reconhecemos, e aguardamos com reverência ser ditas, uma ocupação de secundaristas da ALESP, que se transformou em 2016 em ALESP Fashion Week, a iniciativa de moradores de Paraisópolis, comunidade que fica na zona sul de São Paulo, que, por causa do avanço do coronavírus e diante da negligência do poder público, nomearam 420 presidentes de rua, com a incumbência de cuidar dos moradores, monitorando suas casas – tendemos, receando contrariar receituários adquiridos que levamos debaixo do braço, abafar devires que se insinuem como experimentos éticos, estéticos e políticos singulares, cujos desdobramentos não fazemos ideia. Cabe acompanhar o que estão deflagrando e o alcance de sua ressonância.

Finalizando, volto aos versos de Waly Salomão, adulterando-os um pouquinho.

Para saber o que ocorre à nossa volta.
 É preciso abrir as janelas e escancarar as portas.
 E que nada que se aproxime seja estranho
 Seja pedra seja planta seja bicho seja humano.

Talvez seja necessário seguirmos as pistas contidas nas profecias têxteis do artista mineiro, nascido em Contagem, Randolph Lamonier, e afinar os sentidos para o que vem se manifestando, pedindo passagem: onde estão as pequenas insurgências que nos contagiam com sonhações de outros modos de existência, mais propícios a camaradagens entre dessemelhantes, que desejam desdobrar outros referenciais para que uma vida mais ética, menos desigual, mais justa, no que se refere a recursos e oportunidades, mais amorosa possa brotar? Que outras palavras e ações possam tomar assento em nossa vida-viagem coletiva. Que outros valores possam orientar nossa realidade social, cultural, política.

Talvez cada um de nós possa fazer uma listinha de palavras urgentes, afinal a vida de tod@s anda muito mal tratada – e que estas venham acompanhadas por ações concretas, senão de nada valerão. Segue a minha lista: escuta-atenção-consideração-acolhimento-generosidade-colaboração-partilha. Aguardo a de vocês.



EM 2023

MERITOCRACIA

E OUTROS MITOS

CAEM

POR TERRA

**TOMA POSSE
PRIMEIRA**

PRESIDENTA

NEGRA DO

BRASIL

2027



2063

BRASIL
ELEGE

SUA SEGUNDA

PRESIDENTA

TRAVESTI

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Moacir dos. Sem título. In: ANJOS, Moacir dos (org.). **Lamentos das imagens - Alfredo Jaar** [Catálogo de Exposição]. São Paulo: SESC Pompeia & 34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro mais eu canto, 2021, p. 83-88.

COCCIA, Emanuele. **A Vida das Plantas - uma metafísica da mistura**. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

LAPOUJADE, David. **As Existências Mínimas**. Tradução Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LORDE, Audre. **Sou sua Irmã - Escritos reunidos e inéditos**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020

PELBART, Peter Pál. **Carta Aberta aos Secundaristas**. [Série Pandemia#2]. São Paulo: N-1 edições, 2016.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Tradução Rodrigo Silva Ielpo. In: **ALEA - Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 178-180, jan.-jun. 2010.

SALOMÃO, Waly. Olho de lince". In: MORICONI, Ítalo (org.). **Destino poesia - Antologia**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2010.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a Linguagem - Educar**. Tradução Giane Lessa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

IMAGENS

Imagem 1: Rosane Preciosa, **Sem título**, Fotografia digital, dimensões variáveis, 2022. Foto: Rosane Preciosa.

Imagem 2: Alfredo Jaar, **Outras pessoas pensam**, Caixa de luz com dispositivo p/b, dimensões 153,7 x 153,7 x 14 cm, 2012. Foto: Catálogo da Exposição Lamentos das imagens - Alfredo Jaar. São Paulo: SESC Pompeia & 34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro mais eu canto, 2021, p.88.

Imagens 3, 4 e 5: Randolph Lamonier, **Série - Profecias**, Têxtil (técnica mista sobre tecido e plástico), dimensões variáveis (155x185 cm - 180x200 cm), 2018 - 2021. Fotos disponíveis no site do artista Randolph Lamonier: <<https://randolphlamonier.com/Profecias>>.


COMO CITAR

PRECIOSA, Rosane. Desafrouxar o eu, para dar passagem a outras vozes escritas, a outros pequenos mundos, que já estão entre nós. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 68-80.

CO-ERRANCIAS POLÍTICAS CON LA IMAGEN:
RECADOS DEL PUEBLO DE LA LUZ Y LOS SUSURROS

Sebastian Wiedemann





Si hubiese algo que corregir, sería una cierta tendencia de lo humano a querer ocupar el centro. Un centro óptico, como el de una lente bien pulida. No obstante, el mundo, así como la periferia de una lente, es pura aberración, es pura anomalía, donde no hay lugar para normas u órdenes transcendentales y preestablecidas. El mundo es puro proceso en errancia y emergencia inmanente. Claro, aquí hablamos de un mundo más que humano, de un mundo que abraza antes que a un principio antrópico, una tendencia cinematográfica como condición cosmológica, donde somos imágenes entre imágenes en intervalos. Este mundo que no tiene una imagen de sí *a priori* y que, por el contrario, intervala y varía infinitamente, suspende la posibilidad de corrección, pues ya no estaríamos en el horizonte de las lógicas del juicio impuestas por lo humano. Este mundo, sin horizontes, recusa la centralidad de lo antrópico como imagen privilegiada y la entiende como una imagen más entre otras, una imagen cualquiera. Un mundo como *re(des)composición* constante de flujos imagéticos⁵. Co-errancias con la imagen como des-

⁵ Flujos imagéticos, entendidos aquí como el constante devenir de la imagen, en tanto multiplicidad y proceso de individuación.

fundamento genético. Un co-habitar los tránsitos de imágenes que emanan un *nachleben*⁶ como posibilidad de continuar por otros medios e inventar mutuas inclusiones inadvertidas. Esta política que hace del mundo mundos, de los mundos mundos-otros, es en todo caso una cosmopolítica (STENGERS, 2014) abierta e incluyente que favorece la instauración de modos de existencia más que humanos, modos de existencia cinematográficos o, como a ellos del gusta ser llamados, *pueblo de la luz y los susurros*.⁷ Pueblo que, en estas líneas, ya que todavía somos humanos demasiado humanos, nos deja recados que podrían ser escuchados como gestos de corrección política desde lo humano.

El *pueblo de la luz y los susurros* es pensamiento migrante, es proliferación de *ima(r)genes*⁸. Imágenes abriendo márgenes-otras para lo inadvertido que pide un nuevo respiro. Imágenes que se hacen frágil margen como des-contorno o que se hacen al margen de toda voluntad de contorno. Una tercera margen⁹ para el flujo irrestricto que ellas cargan y son. El *pueblo de la luz y los susurros*, nómade, está en todas partes, está en nosotros y nosotros en él. Está en el cine y, por lo tanto, el cine es el entre-lugar que teje mundos por el cual este pueblo se desliza y transita. *Pueblo de la luz y los susurros*, intersticial liga cinematográfica, conectividad cosmogenética, medio de proliferación de relaciones *ima(r)ginales*. Pueblo que resiste a la clausura de las formas, pues al ser justo una imagen y no una imagen justa —como diría Jean-Luc Godard (2007)—, es digno y nunca se deja doblegar por un poder, por un despotismo o una voluntad humana, demasiado humana, viciada en la idea de propiedad. Es pura potencia de resistencia, que no puede ser pose, conquista o colonización, pero de la cual debemos dejarnos poseer para devenir su canal y medio. Es decir, el *pueblo de la luz y los susurros* es la condición permeable y de pasaje, cristalina y membranácea para que lo viviente no se estacione o estanque. Pueblo migrante, pues en tanto es devenir intersticial e intervalar con otros pueblos haciendo de todo una pantalla, de todo una superficie por donde pueda seguir y decirse *re(des)-[de]-composición*. Él sigue y se manifiesta en los cuerpos, en la escritura, en estas líneas... Es decir, avanza por la vida

⁶ Concepto desarrollado por el historiador del arte Aby Warburg, entendido como la supervivencia de aquello que persiste como potencia de afectación en el pasaje transhistórico entre imágenes. Una suerte de transmigración afectiva como sobrevida o vida más allá de la vida entre imágenes. Cf. (SILVANA VARGAS, 2014)

⁷ La noción de *pueblo de la luz y los susurros* aparece por primera vez en (WIEDEMANN, 2016)

⁸ Agradezco a Antonio Carlos Amorim por la inspiradora intuición de la noción de *ima(r)gen* que en estas breves líneas intento animar.

⁹ Pensamos aquí en el celebre texto "A Terceira Margem do Rio" de Guimarães Rosa. Cf. (1994)

afirmando lo viviente como gesto cinematográfico y, a su vez, excede y desborda el propio cine o, si se quiere, hace del propio cine metamorfosis y de la metamorfosis proceso cinematográfico. ¡Todo un pluriverso en formación constante! Vientre-mundo que es *cinematógrafo cósmico* (WIEDEMANN, 2019) del cual el *pueblo de la luz y los susurros* es su guardián.

El *pueblo de la luz y los susurros* tendría un primer recado a darnos o, en todo caso, una invitación a hacernos una vez más y que en Occidente, a diferencia de otros pueblos extramodernos, hemos rechazado muchas veces. Pactar una alianza con él, en la que lo humano pueda *devenir entre-humanidad como re(des)composición ima(r)ginal*. Una especie de premisa para poder abrir una escucha ante las co-errancias que las siguientes proposiciones de este *pueblo* nos lanzan y piden que abracemos para que, quién sabe, con suerte, podamos afirmar una cosmopolítica de la imagen (WIEDEMANN, 2020).



1. Percibir y componer la imagen es un proceso abierto, poblado de indeterminaciones que la hacen un espejismo, una sobreposición de dimensiones, donde no se ve sin que se sienta la materialidad del soporte que crea la opacidad necesaria, para que ver no sea desocultar, sino disponer intervalos perceptivos.
2. Siempre una imagen, por más irracional que parezca, resuena y reverbera con otra, hay una textura que pasa de una a otra. Textura concreta y tangible, pero que también se comporta como aura y halo imperceptible.
3. La imagen siempre multiplica las superficies, las pantallas por donde pasa. Hacerlas dobles, hacerlas múltiples, hacerlas una colcha de retazos que no para de hilarse, de tejerse y que, por lo tanto, siempre es un bebé en brazos, siempre insiste en su estado de infancia.
4. La potencia de la imagen no discrimina procedencias. Imágenes encontradas, pasadas, recién nacidas, intervenidas, desgastadas, rasgadas, pintadas... Imágenes en devenir, imágenes en proceso, que se dicen pura impermanencia, que como el viento se dejan sentir sin que su forma última sea identificable. La imagen carece de esencia.
5. La imagen en su dimensión sonora no debe ratificar ni constatar nada, su auralidad debe ser el lugar del misterio, donde los sentidos se hacen opacos, donde las sensaciones pasan sin fijarse, donde el sentido permanece abierto y es lanzado en impensadas direcciones.
6. La imagen, en su apertura y devenir, en su vaporosidad y porosidad, en su fugacidad, ha de afirmar siempre una dimensión siniestra (de *unheimlich*¹⁰). Una dimensión donde la materia oscila y todo se mezcla, donde la imagen es convivencia de texturas inciertas.
7. Destellos de luz, no obstante, la potencia está siempre en el sonido, en los susurros que no se dejan someter por lo visible de la imagen. Sobreposiciones dispares entre lo que se ve y se escucha, donde de lo que se trata es de ritualizar la imagen.
8. La imagen que se ritualiza, se hace símbolo. Imagen-símbolo, imagen sin rostro. Es decir, imagen-máscara, que nunca se fija y mucho menos fija la realidad y, por el contrario, se hace fugas de mundo(s).
9. Insistir en la imagen-máscara que siempre deja el futuro abierto al secretar grados de oscuridad. Penumbas de sonoridades-otras, penumbas de multirelacionalidades y multisensorialidades, donde el

¹⁰ Concepto desarrollado por Sigmund Freud, haciendo referencia a aquello que al mismo tiempo se dice familiar y extraño. Cf. (FREUD, 2018)

secreto del mundo es guardado en medio a los susurros.

10. La imagen-naturaleza siempre ha de volver sin importar su escala. A veces sus fuerzas son micro-cósmicas. Una abeja, una araña que alimentan la imagen. Componer, con ella y entre reflejos, pequeños universos.
11. Una imagen nunca viene sola, siempre es un conglomerado. Imágenes. Imágenes que componen pequeños universos que para ser ricos no necesitan un centenar de imágenes diferentes. Partir entonces de un número y variedad acotada de imágenes. No mucho más que eso. No olvidar que en la diferencia que emerge de la repetición está el secreto, está el susurro.
12. Hacer de la imagen una ocasión fértil y rica desde un minimalismo estructural. Pequeños universos (imagéticos) a partir de una paleta sucinta de elementos, donde lo sucinto se multiplica en lo difuso y ruidoso de las sonoridades. Risas susurrantes.
13. Insistir entonces en la instauración de pequeños universos, donde la imagen en su opacidad afirmativa se hace superficie de resonancia, se vuelve duda y es rarefacta por no ser ni clara ni distinta. Puro umbral ambiguo de evocación.
14. Sugerir, bosquejar sin definir contornos como camino para afirmar la condición plástica de la imagen, donde sutiles puntos de contacto entre lo visible y audible toman lugar de modo efímero y sin posibilidad de anclaje.
15. Como un venado salvaje en campo abierto, darle aire a la imagen. Nunca pretender domesticarla o querer que ella diga mucho. Nunca querer cerrarla o forzarla a hablar. Significar no es su condición existencial. Ella está viva para ser pasaje, para ser -como la luz en el agua- medio de difracción. Difractar, su verbo por elección. Ser desvío, su condición.
16. La imagen como posibilidad de afirmación de pequeños universos, que a su vez componen un multiverso desde serialismos cinematográficos. Una serie cualquiera. Una serie en recombinación constante, en repetición y variación. Un elemento orientador en medio al caos creador. Un secreto, un susurro, un destello.
17. Experimentar de nuevo la potencia de la imagen-máscara, de una imagen que se hace pregnant en la repetición y que se vuelve motor a su vez de una imagen-ritornelo. Imagen-ritornelo orbitando y creando elipsis variables alrededor de la imagen-máscara.
18. Una equivocidad de la imagen siempre latente. Sombras, siluetas,

incertidumbres, evocaciones en lo visible y audible. Lo invisible que no para de hacerse presente en el extrañamiento aural. Entonces dejarse abrazar una vez más por el misterio...

19. Afirmar la imagen como aquello que siempre está por venir, pues no para de nutrir su equivocidad, en la que ella, la imagen, es irrupción disruptiva que se hace recusa y membrana a la vez. Recusa de toda finitud y membrana para el pasaje de toda posibilidad. En el medio, siempre una atmosfera incierta y misteriosa de percepciones en alteración y variación constante.
20. La imagen no es solo el recado difractivo y alucinatorio del *pueblo de la luz y los susurros*, sino que también es el recado como memoria de futuro, como futuridad evocada y oracular de todo pueblo por venir.



*Ima(r) ginar mundos como sobrevida, al margen de una plusvalía cuantificable, como margen desmedida para segundas, terceras y tantas otras vidas *anarchivables*¹¹ de la imagen en el co-errante andar del *pueblo de la luz y los susurros*, donde la corrección política bien podría ser entendida con el hacer proliferar de *anarchiv(be)ing(s)*¹², seres espectrales e imagéticos que, en su durar, archivan anárquicamente lo inarchivable del acontecimiento, que es el *cinematógrafo cósmico* en movimiento.*

¹¹ Lo *anarchivable*, en su original en inglés *anarchive* y *anarchiving*, es un concepto desarrollado por la filósofa Erin Manning, que hace referencia a la doble disposición de la materia que, en su devenir y estatuto acotencimental, se dice simultáneamente anárquica e (in)archivable, pues dura y se conserva mientras se afirma como variación y proceso. Una apuesta por lo *anarchivable* es un apelo a afirmar la materia y, en este caso, la imagen como un archivo vivo y activo y, por lo tanto, propositivo, que ante todo conserva potencias de futuridad y no meros registros de algo que se dice pasado. Cf. (MANNING, 2020)

¹² Personaje conceptual fabulado a partir de los conceptos de *anarchive* y *anarchiving*.

BIBLIOGRAFIA

FREUD, S. **Das Unheimliche**. Manuscrito inédito – Edición bilingüe. Buenos Aires: Marmol Izquierdo, 2018.

GODARD, J.-L. **Historia(s) del Cine**. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.

GUIMARÃES ROSA, J. A Terceira Margem do Rio. Em: **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2p. 409–413.

MANNING, E. **For a Pragmatics of the Useless**. Durham: Duke University Press Books, 2020.

SILVANA VARGAS, M. La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg. **THÉMATA. Revista de Filosofía**, n. 49, p. 16–16, 1 jun. 2014.

STENGERS, I. La propuesta cosmopolítica. **Revista Pléyade**, v. 14, 2014.

WIEDEMANN, S. El pueblo de la luz y los susurros: imágenes que inventan escuchas. **El Mundo**, p. 6–7, 2016.

WIEDEMANN, S. **Azul Profundo: Memorias de Futuro de un Entre-Vivir Cinematográfico / Deep Blue: Future Memories of a Living's Cinematic In-Between**. Montreal: Evidence, 2019.

WIEDEMANN, S. Em Direção a uma Cosmopolítica da Imagem: Notas para uma Possível Ecologia de Práticas Cinematográficas. **Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, v. 6, n. 10, p. 104–118, 12 jun. 2020.

IMAGENS

Imagens 1, 2 e 3: Susana Oliveira Dias, **Serie – Oracle**, Fotografías intervenidas con tinta, dimensiones variables, 2020. Fotos: Susana Oliveira Dias.

COMO CITAR

WIEDEMANN, Sebastian. Co-errancias políticas con la imagen: recados del pueblo de la luz y los susurros. In: BRITO, María dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 81-90.

**"FAZER O PAPEL FALAR", OU DE COMO CULTIVAR
FLORESTAS EM TEMPOS DE CATÁSTROFES**

Susana Oliveira Dias

Maria dos Remédios de Brito



“Todos temos que fazer o papel falar”
Valdelice Veron, liderança indígena Guarani Kaiowá,
Campinas 2022

Precisamos aprender a “fazer o papel falar”, como disse a líder indígena Guarani Kaiowá, Valdelice Veron, no dia 28 de julho de 2022 no IX Encontro Nacional de Estudantes Indígenas, realizado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Valdelice lembrou uma fala antiga do seu pai com essa frase, e convocou todos os que assistiam ao evento a participar da luta contra o extermínio do seu povo que estava, naquele momento, sendo massacrado mais uma vez. A referência ao “papel”, para dizer dos sistemas comunicantes dos brancos, também aparece no livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (2015) de David Kopenawa e Bruce Albert. No livro, Kopenawa não apenas denuncia e lamenta as patologias semióticas que envolvem as palavras-mercadorias dos brancos traçadas em peles de papel, mas cria um novo campo problemático comunicante que passa por pensar o papel.

E se precisamos pensar o papel e “fazer o papel falar” é porque são preocupantes não apenas a violência contra os povos originários, a destruição das matas, a contaminação dos rios e oceanos, o desaparecimento do gelo na Antártida, a morte e extinção de povos humanos e não humanos... É igualmente alarmante percebermos o cansaço e a impotência que povoam muitos papéis. Estamos atolados de histórias que não nos sensibilizam mais, saturados de palavras débeis, de sons inaudíveis, de imagens intoleráveis. Repletos de papéis que não falam, e que também não escutam. E se dizemos não falam e escutam é porque queremos pensar neste texto com os povos originários, indo além de uma ideia de que os papéis são meros veículos das vozes humanas. Falar e escutar, em uma perspectiva indígena, diz respeito a gestos coletivos, que reúnem humanos e mais que humanos em práticas de corresponsabilidade, em práticas

amorosas e cuidadosas de cultivo mútuo. Quando o papel fala, quem fala é a floresta, com sua língua criativa, sempre afirmativa, inesgotável, que nunca repete o mesmo e que se faz entre muitos, com muitos, da qual ressoa uma capacidade de habitabilidade coletiva. Fazer o papel falar se torna ainda mais urgente quando pensamos na complexidade que envolve o tempo presente, que tem sido denominado de Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, intrusão de Gaia etc. (Latour, 2020; Haraway, 2016; Stengers, 2015). Palavras que buscam dar visibilidade a diferentes aspectos e nuances do nosso presente e que denotam a busca por experimentar múltiplas potências políticas do gesto de nomear diante das catástrofes. Nomes que expressam, com diferenças, transformações nos ecossistemas através de práticas e materiais humanos, em alianças nefastas com o capital, que alteram consideravelmente os fluxos e ciclos socioambientais, semióticos e biogeoquímicos.

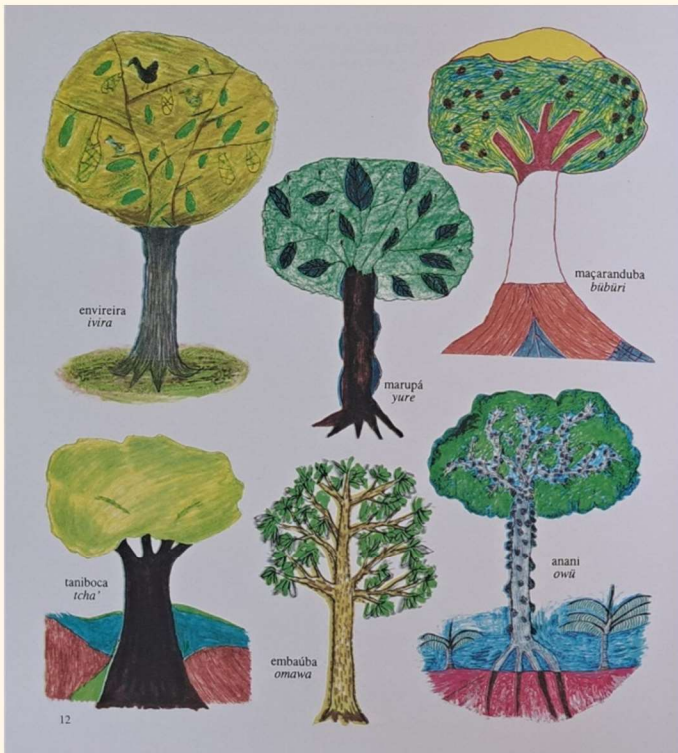
Em alguns casos, essas transformações rompem de modo irreversível complexas cadeias de relações que permitem a incrível biodiversidade de seres-coisas-forças-mundos reunidos nos sistemas multidimensionais do planeta Terra. Em outros, são alterações que fixam e estabilizam tais cadeias de relações que antes eram móveis, abertas e criativas. E os papéis fazem parte dos problemas deste tempo de catástrofes, fazem parte dos processos destrutivos em andamento que precisamos combater, fazem parte daquilo que precisamos aprender a dar atenção e cuidar e, também, das soluções e saídas que podemos inventar.

O grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq), que Susana Dias coordena e que está vinculado ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desde 2014 se encontra diante da dura tarefa de lidar com muitas pessoas, em diferentes situações, que se recusam a aceitar a realidade e acolher que vivemos em um “planeta danificado”, como define a antropóloga Anna Tsing (2019). Pessoas que negam as mudanças climáticas, que negam, simultaneamente, os povos de aldeias e laboratórios que têm insistentemente apresentado nos últimos anos cenários presentes e futuros da Terra preocupantes, da qual participa intensamente a indústria de papel.

Cenários que nos colocam diante da necessidade urgente de cuidarmos das florestas ainda existentes e de nos engajarmos com a recuperação dos corpos-territórios arrasados por queimadas, desmatamentos, monoculturas, mineração e genocídio. E esse cuidar, no multiTÃO, passa, também, pelo reflorestamento de ideias, corpos, máquinas e sistemas comunicantes. Um

reflorestar que está diretamente ligado aos modos de existir do papel, seja ele o papel-jornal, o papel-revista, o papel-livro, o papel-fotográfico, o papel-multimídia, o papel-tela-de-pintura, o papel-tela-do-celular...

Encontramo-nos com Kopenawa (2015): não é possível pensar o papel sem pensar as relações entre os corpos e a Terra. Daí que para Kopenawa seja relevante pensar em termos de uma “pele-papel”, “tão branca quanto nossos corpos”, marcada por mentiras, inércia, envenenamento, esquecimento, surdez, cegueira, epidemias, confusão (2015). Não são apenas as emissões de carbono na atmosfera que preocupam, as políticas massificadas de emissões e disseminações de significações ilusórias, já prontas e fixas, são também preocupantes. As peles de papel dos brancos comem a terra e sujaram os rios, tanto quanto os esgotos e o mercúrio. Cuidar das florestas é, também, cuidar dos corpos, cuidar das palavras, imagens e sons, é experimentar coletivamente novos formatos, novas velocidades, novas maneiras de circulação, ou seja, novos modos de existir de papel diante das mudanças climáticas e outras catástrofes em curso.





Como lembra Bruno Latour, em uma entrevista que fizemos com ele para a revista *ClimaCom* (Dias; Wiedemann, 2015), não "é mostrando um urso agarrado em um bloco de gelo" que apresentaremos a complexidade dos problemas envolvidos diante do Antropoceno. Para Latour, os problemas comunicantes diante do Antropoceno não dizem respeito a problemas cognitivos e de informação, mas estão relacionados a uma guerra entre mundos: "Por exemplo, sobre as vacinas se diz: 'Estas pessoas ficaram loucas, estão contra as vacinas'. Mas os que são contra não serão convencidos com um novo artigo na revista *The Lancet*. Essas pessoas dizem: 'É este mundo contra este outro mundo, e tudo o que se diz no mundo de vocês é falso'" (Latour, 2019). Como pensar em outras políticas de papel, como pensar em uma pele-papel-floresta, que não seja pelo branco-moderno, mas que seja povoada pelo papel-povo-indígena, pelo papel-povo-quilombola. Como fazer com o que papel passe por um devir povo menor? O desafio passa não apenas por divulgar conhecimentos e práticas de povos originários, mas por pensar na informação e nas ciências em termos de

relações diplomáticas entre-mundos, de criação de novos mundos e multiplicação de mundos, e não de convencimento e conscientização das pessoas.

As ciências, por exemplo, exigem movimentos que vão além da propaganda cega feita pela comunicação massificada, ou da aposta na desconstrução e julgamento que movimentaram as humanidades. Como aprendemos com Stengers (2015) e Latour (2019), precisamos avaliar e nos distanciar de práticas da Ciência que se aliam àquilo com o qual não há aliança possível: o capitalismo. Por outro lado, temos que aprender a reflorestar as percepções em relação às ciências e reaprender a fazer alianças com o que há de menor e plural nelas. Reencontrar com seus modos de amar a floresta, com seus procedimentos, ferramentas e materiais que, de maneiras eficazes, entram em conexão com as realidades e as proliferam. E isso implica não falar de uma Ciência que já está aí, mas fazer o papel falar com ciências porvir.

É preciso repovoar imagens, palavras e sons, abrir as potências dos papéis para modos de ser e pensar que multipliquem os mundos. Multiplicar os mundos pode tornar o nosso mundo mais habitável, defende Vinciane Despret, ecoando as palavras de Donna Haraway: “Criar mundos mais habitáveis seria então como honrar as maneiras de habitar, inventariar o que os territórios implicam e criam como maneiras de ser” (2022, pp. 35-36). Vinciane pensa os territórios com os pássaros, pensa em termos de coabitações entre muitos, com muitos. E aprende com os pássaros que para multiplicar os mundos é preciso não reduzir os mundos aos nossos, é preciso complicar as paisagens.

A revista *ClimaCom* tem sido a principal ação do grupo de pesquisa, o multiTÃO, que criou e integra a Rede Latinoamericana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas, que reúne pesquisadores e artistas de mais de dez universidades brasileiras e da Argentina, Colômbia e México. A *ClimaCom* parte do pressuposto de que é preciso lidar com as fortes sensações de esgotamento, decadência, impotência, mutação e exaustão geradas pelas narrativas massificadas, pelas peles de papel demasiado humanas e brancas, que apostam, principalmente, nas denúncias das destruições em curso como modos de sensibilização. Cada material criado e publicado na *ClimaCom* busca se tornar um modo de pensar e existir diante das catástrofes que tenta ir além das denúncias, assumindo a necessidade de problematizar as catástrofes de representações e significações com as quais convivemos, e se empenhando em ativar em nós meios hábeis de interrogar as lógicas capitalistas e colonialistas que enfeitiçam corpos, ideias e narrativas. Como parte do movimento de produzir uma outra estética, a

ClimaCom se experimenta como um laboratório-ateliê que pensa as ciências para além das perspectivas ocidentais, instrumentais, defensoras da razão. A *ClimaCom* deseja pensar uma estética na e com as ciências que passem pelo campo sensorial, sinestésico, capaz de trazer para o corpo, e não apenas para o pensamento/cérebro, uma outra percepção e conexão com os mundos. Pensar em ciências entre as artes, ciências com as artes. Pensar com artes-ciências que não sejam presas apenas a instituições e atores, artes-ciências conectadas à terra/Terra e que se tornam capazes de ampliar os sentidos, politizando-os. A revista busca instaurar um campo problemático de resistência a um tipo de Ciência (com maiúscula e no singular) que teima em desencantar o mundo quando suas potências criadoras são entregues a certos grupos financiadores, ou quando repetem lógicas predatórias e colonialistas marcadas pela representação.

Desenvolvemos, nestes anos, na relação com as mudanças climáticas, uma metodologia de pesquisa-criação que denominamos “mesas de trabalho (a céu aberto, ao ar livre, expandida ou espiritual)”, em que convidamos outros seres-coisas-forças-mundos a lidarem materialmente com os problemas relacionados às mudanças climáticas e à divulgação científica e cultural. Nessas mesas de trabalho, buscamos gerar percepções de que estes “tempos de catástrofes”, como nomeia Isabelle Stengers (2015), passam também pela matéria papel e ensaiamos saídas de uma aventura comunicacional triste, desvinculada do cosmos, “mesquinha e pessoal” (Lawrence, 1990), marcada por uma moralidade doentia, confinada quase que exclusivamente aos humanos e, entre os humanos, a alguns poucos que têm sido considerados existentes e eleitos. Com esses movimentos, as mesas se configuram como modos de combater uma espécie de xenofobia comunicante que opera na divulgação científica e cultural e nas pesquisas, que expulsa lógicas experimentais e não representacionais, excluindo as vidas de papel aberrantes, impedindo que possam estar junto, coevoluindo, afetando e sendo afetadas, por outras lógicas.

Nas mesas defende-se uma pequena e importante ideia: a de que o campo comunicacional, o campo da divulgação científica e cultural, pode não se constituir como um campo de mera reprodução de conhecimentos, crenças e afetos já prontos dos campos científicos, artísticos, filosóficos e culturais, mas como um espaço-tempo de criações inéditas e potencialmente eficazes de conhecimentos conectivos, de perspectivas relacionais. Dito de outro modo, a divulgação científica e cultural tem a potência de instaurar uma cosmopolítica de imagens, palavras e sons em que comunicar se torna uma questão de viver junto, de “perceber-fazer-floresta” (Dias, 2020) por outros

“modos de existência” (Souriau, 2017): sejam eles fílmicos, fotográficos, pictóricos, de escrita, de ficção, virtuais etc..

Temos aprendido com *O livro das árvores* (Gruber, 2000), feito sob coordenação da Organização Geral dos Professores Ticuna Bilíngues, a complicar a paisagem, a multiplicar os mundos, a dar atenção às políticas de papel na relação com as políticas das matas. É um livro que não se contenta com a mera “transmissão de representações” (Ingold, 2010), mas que faz do papel um meio vivo, uma floresta...

Susana teve a honra de conhecer *O livro das árvores* quando chegou em Campinas, há mais de vinte anos. Folheou pela primeira vez na biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, numa área reservada a livros infantis. Ainda hoje é um dos livros que mais ama e que lhe emociona profundamente todas as vezes que volta a ele e se debruça sobre suas páginas. Um livro que tem inspirado o grupo multitémático e a ClimaCom e povoado as mesas de trabalho a céu aberto realizadas em diferentes lugares do Brasil. Um livro que tem habitado as aulas de pós-graduação em Divulgação Científica e Cultural, particularmente da disciplina Arte, ciência e tecnologia, ministradas no Labjor-Unicamp. Um livro que tem inspirado a criação de outros livros no âmbito da Revista ClimaCom: livros-objeto feitos coletivamente, em comunidades de árvores, pessoas, papéis, máquinas fotográficas, pincéis, agulhas, celulares, lápis, computadores, linhas, softwares e...: *Floresta de luz: laboratório de botânica especulativa* (Dias; Wiedemann, 2017), *Floresta²* (Dias; Penha, 2019), *Árvores companheiras* (Pereira et al, 2020) e *Experiências de arvorecer* (Dias, Vilela, 2021).

Interessa aqui dar atenção aos procedimentos que tornam *O livro das árvores* tão potente. Buscaremos dar a ver o modo como, no livro, as relações materiais e os regimes de signos interagem e dão a pensar quando o problema de *fazer o papel falar* emerge como um chamado das florestas, um chamado a um devir-árvore, um devir-menor-povo-indígena, um devir artes-ciências, um devir-floresta.

Floresta, papel e vida

Abrimos *O livro das árvores* (2000) e entramos na floresta com os Ticuna. Há um esforço coletivo. Podemos pensar que são mais de cem desenhistas indígenas reunidos para dar vida às árvores. Mas os Ticuna não desenham sós, e sabem disso. Elas, as árvores, são desenhadoras também, fazem o livro junto e dão vida aos Ticuna, tanto quanto eles dão a elas. Das folhas em branco emergem com exuberância e riqueza: ivira (envieira), yure (marupá), bübüri (maçaranduba), tcha' (taniboca), omawa (embaúba), owü (anani), tū'

(cedrorana), te'ra (sucupira), tche'e (acapu), arupane (louro), ocaiyima (cedro), ngau'tü (ucuuba)... Vemos esses corpos-de-pau-e-folha se multiplicarem em traços, texturas, machas, cores, histórias, signos, afetos...

Os desenhos nos fazem entrar em contato com uma abundância de modos de existir entre gentes e árvores. Papéis e canetas hidrocor, com diferentes tamanhos de pontas, foram usados para intensificar e instaurar uma vida singular para cada árvore. É espantoso e encantador o modo como esses materiais se multiplicam e diversificam em distintas linhas, rabiscos, listras, contornos, traçados, raspagens, colorações e composições. Tal como na floresta, nos encontramos com uma intensa profusão de modos de fazer um tronco, uma copa, um galho, uma haste, um talo, um folhelho, uma ramagem, uma folhagem...



Cada árvore emerge no livro como uma expressão sensível da Terra, como arte e artista, ao mesmo tempo. Sentimos o chamado das árvores a sairmos uma percepção demasiado humana que temos das artes e pensarmos que as árvores também desenham, pintam, esculpem, com e em seus corpos. Como já percebia Souriau (2022), as obras de arte das árvores são seus próprios corpos. Mais além de Souriau, com os Ticuna, tendo a pensar que os inúmeros outros corpos, de nuvens, fungos, animais (inclusive humanos), que só existem devido à existência das árvores, são também criações artísticas das árvores, que acontecem, entretanto, fora de seus corpos. São modos das árvores continuarem fazendo arte por outros modos de existir. Como os rios voadores, formados pela transpiração das árvores, que carregam toneladas de água em corpos esculturais flutuantes.

Aprendemos com os Ticuna no *O livro das árvores* o que vem a ser tornam-se digno de entrar em relação com as árvores como obras de arte e artistas e as proliferar por novos modos de existir em desenhos. Para tal, é preciso, por exemplo, atingir a cor dos troncos e das folhas. O que observamos ser feito através de um acurado exercício de texturização, em que as cores sólidas são combinadas de muitas maneiras, tais como o sol, a água, a terra e o ar no corpo das árvores. O resultado é que os troncos, por exemplo, vão muito além do marrom clichê: cinza esfumados, branco amarelados, amarelo delicado, marrom intenso, marrom rachado, laranja amarronzados, laranja quente, vermelho primavera, vermelho rubro, verdes opacos, vivos, brilhantes...

As cores parecem pedir para nascer de novo, junto com as árvores e os bichos: azul murumuru, plúmbeo gavião, marrom bacaba, castanho jabuti, vermelho patauí, laranja chuchuacha, verde taperebá, cinza avai... E as cores não apenas dão a sentir as texturas das árvores, mas acessamos também a densidade de seus corpos, podemos sentir que os troncos têm cheiros e gostos diversos, podemos ver como a madeira é feita de materiais heterogêneos, com fibras de diferentes formatos, tamanhos e funções, com grãos irregulares, espirais, entrecruzados, ondulados, inclinados, diagonais.

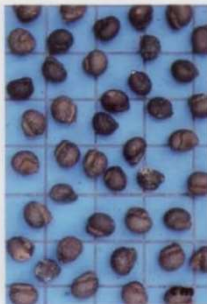
A caracterização fisionômica das árvores acontece de modo primoroso nos desenhos, fornecendo meios para acessá-las tanto como experiência ecológica, quanto estética. Para isso entram em jogo não apenas cores e texturas, mas também expressões da densidade, da massa foliar, da heterogeneidade de elementos e das dimensões das plantas. O que chamamos de copa, ou dossel, mostra-se como um viver junto complexo e em movimento. O trabalho de dar movimento à cobertura vegetal das copas é tão cuidadoso quanto o trabalho de dar forma a elas e resulta em imagens singulares fabulosas. E o viver junto de uma copa não resulta apenas de uma

reunião de folhas, galhos, frutos e flores. Fazem parte da copa, também, os céus, os raios de sol, os ventos, os animais, as outras árvores e plantas, os humanos, as coisas, as histórias, os espíritos...

Nos exercícios de dar vida às folhas há experimentos interessantíssimos que nos fazem perceber que existe a folha individual e a folha coletiva (a copa da árvore). Vários desenhos fazem existir uma copa como um coletivo que tem vida própria, em que não se conseguem distinguir folhas individuais e, ao mesmo tempo, inserem nela folhas detalhadas, permitindo uma identificação das plantas pelos formatos e desenhos das superfícies foliares. Criando imagens que não correspondem as árvores que vemos, mas que, ao mesmo tempo, nos fazem entrar em comunicação eficazes com elas. Há um jogo multiescalar que nos faz acessar as duas dimensões, dando visibilidade para os aspectos fractais presentes tanto na folha quanto na copa das árvores. Desenhos que não se repetem, mas que formam padrões em diferenciação constante.

Ao percorrer as páginas, somos chamados a sentir no corpo a infinita variação de cores, formas, tamanhos, modos de existir e aparecer das árvores, aquilo que os biólogos chamam de biodiversidade. E se digo “sentir no corpo”, é porque os desenhos em *O livro das árvores* nos afetam, emocionam. Não vemos apenas com os olhos, mas com o corpo inteiro. Vemos com nossas mãos, tocamos com nosso ventre, saboreamos com nossas células, moléculas, pensamos com nossa cabeça espiritual... Ler torna-se uma performance cósmica. As árvores cantam! Sentimos como desenhar emerge como um gesto de ativar a árvore, o bicho, a terra e o rio em nós. Isso porque há uma força xamânica nos desenhos, que nos faz ver com o que há de floresta em nós.

Os Ticuna e as árvores tornam notável como uma floresta tropical abriga uma enormidade de espécies raras. São um modo de dar atenção a heterogeneidade incessante das matas de terra firme. E somos chamados a perceber as árvores sempre como um coletivo: “Qualquer vida é muita dentro de uma floresta” (p.48). Embora a organizadora do livro advirta os leitores de que não se trata de um livro de botânica, é manifesto o estudo minucioso das plantas feita pelo povo Ticuna e expresso nos desenhos e textos do livro.



***Ceiba pentandra* (L.) Gaertn.**

Família Bombacaceae

Nomes populares - sumaúma, sumaúma-da-várzea, sumaumeira, árvore-da-seda, árvore-da-lã, paina-lisa, sumaúma-verdadeira

Sinonímia botânica - *Bombax pentandrum* L., *Bombax orientale* Spreng., *Eriophorus javanicus* Rumph.

Características morfológicas - Planta aculeada de 30-40 m de altura, com tronco dotado de saposemas basais, de 80-160 cm de diâmetro. Folhas compostas 5-7-digitadas, sustentadas por pecíolo de 28 cm; folíolos glabros na página superior e páldos na inferior.

Ocorrência - Toda a bacia amazônica, nas florestas inundadas ou pantanosas da várzea dos rios.

Madeira - Leve, macia, de baixa durabilidade natural.

Utilidade - A madeira é empregada na construção de embarcações, para miolo de compensados e produção de celulose. A pluma que envolve as sementes é denominada "kapok" e muito utilizada industrialmente para confecção de bóias e salva-vidas, para enchimento de colchões e travesseiros e, como isolante térmico. Das sementes extrai-se um óleo comestível e, para iluminação e fabrico de sabão.

Informações ecológicas - Planta decídua durante o florescimento, heliófita, seletiva higrófila, característica de terrenos muito úmidos e pantanosos da mata primária de várzea. Ocorre também em formações secundárias, comportando-se como planta pioneira.

Fenologia - Floresce durante os meses de agosto-setembro com a árvore quase totalmente despida da folhagem. Os frutos amadurecem em

outubro-novembro.

Obtenção de sementes - Colher os frutos diretamente da árvore quando iniciarem a abertura espontânea. Em seguida levá-los ao sol para completar a abertura. Pode-se também recolher no chão as plumas contendo sementes nas proximidades da árvore após sua queda. As sementes envoltas pelas plumas devem ser separadas manualmente. Um quilograma de sementes contém aproximadamente 7.500 unidades, as quais apresentam uma viabilidade superior a 6 meses em armazenamento.

Produção de mudas - Colocar as sementes para germinação, logo que colhidas e sem nenhum tratamento, em canteiros ou embalagens individuais contendo substrato orgânico-argiloso. Cobri-las com uma leve camada de substrato peneirado e irrigar diariamente, mantendo-as em ambiente semi-sombreado. A emergência ocorre em 5-10 dias e, a taxa de germinação é elevada para sementes novas. Transplantar as mudas dos canteiros para embalagens individuais quando alcançarem 4-6 cm, as quais ficam prontas para plantio no local definitivo em 3-4 meses. O desenvolvimento das plantas no campo é bastante rápido, atingindo facilmente 5-6 m aos 2 anos.

O modo de apresentar as árvores individualmente nos remete aos catálogos botânicos e dá a ver uma ciência menor, indígena, que compreende a espécie sempre como multiespécie, como coletivo que reúne diferentes reinos, que junta naturezas e culturas, naturezas e sobrenaturezas. O livro também ensina ciências, ou melhor, artes-ciências, convocando um entre-lugar, fazendo passar uma narrativa que pensa uma cosmopolítica ou, quem sabe, uma cosmoestética.

As árvores nunca estão sós, são desenhadas sempre em muitas companhias: ervas, cipós, céus, terra, onças, peixes, humanos, antas, cotias, araras, jabutis, macacos, morcegos, borboletas, abelhas, lagartas, beija-flores, ventos, formigas, nuvens, rios e os protetores ou donos das árvores, como o wüwü e mapinguari. Buriti, samaúma, açazeiro, pupunha, ingá, abiurana, aratucupi, seringueira, andiroba, pupunha, castanha..., cada uma delas, e todas elas reunidas em uma floresta, vestem a Terra com mantos únicos, tecidos em complexos emaranhamentos ecológicos.

É apreciável como os desenhos são engravidados numa íntima relação com as árvores. Não são árvores abstratas, são árvores reais, que habitam a floresta amazônica, que os curam, os alimentam, os cuidam, participam de suas histórias de vida, de suas cosmologias, de suas festas, seus corpos, casas, desenhos... Os desenhos são preciosas fabulações especulativas, que mesclam fato e ficção, arte e ciência, e exibem como as árvores são "espécies companheiras" dos Ticuna, tal como define Donna Haraway (2021). Dando a ver uma relação muito diferente na criação artística que emerge quando não se coloca uma separação entre sujeito e objeto, criador e criatura. Dualidades que árvores desconhecem.

As árvores como artistas seguem pedindo as Ticuna que façam artes, ciências, artes-ciências. Colares, pulseiras, máscaras, roupas, tambores, casas, esteiras, pinturas, esculturas, desenhos... Esse chamado a seguir fazendo arte pulsa com energia desde dentro de cada pedaço de uma árvore. Para algumas artistas que conheci, como Marli Wunder e Valéria Scornaienchí, basta dobrar o corpo sob a terra e pegar uma folha, uma semente, um ramo para sentir esse chamado silencioso e vibrante. E os Ticuna aceitam o chamado e fazem o papel falar. Dignificam o papel, esse material que é feito das árvores, e que segue pedindo para que a doação de seus corpos possa afirmar a vida. As árvores emergem em *O livro das árvores* como seres incríveis, artistas espantosos, verdadeiras entidades vivas, responsáveis pela vida de muitos na Terra, imprescindíveis para a exuberância e vigor de tantas outras existências.

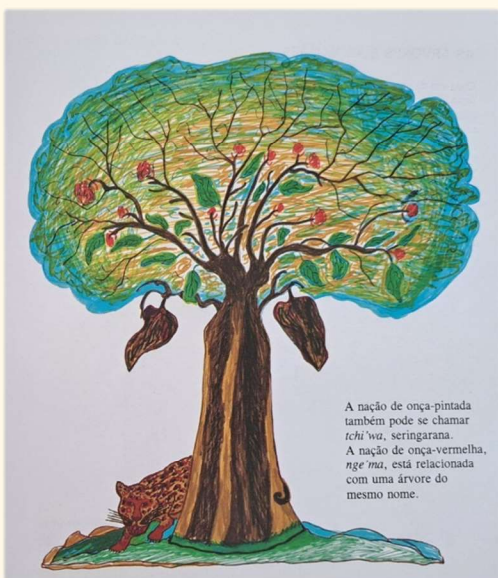
Sentimos com *O livro das árvores* como pensar com as florestas é sempre ter que pensar em termos de diversidades de relações entre espécies igualmente diversas. Particularmente as florestas tropicais são as que mais abrigam espécies raras, que ocorrem exclusivamente nesses lugares, que não se repetem em outros ecossistemas (Leitão Filho, 1987). As florestas são espaços-tempos de produção de diferenças. E não apenas em termos das existências múltiplas e ricas dentro de uma floresta, mas também da diversidade disso que chamamos de floresta e que é reconhecida, especialmente, pelos povos das aldeias e dos laboratórios. Há muitas florestas, há uma riqueza de ecossistemas florestais. Entre os diferentes tipos de florestas o Brasil abriga a Amazônica de Terra Firme, reconhecida pelos indígenas e cientistas como um ecossistema que apresenta maior biodiversidade em comparação aos demais sistemas florestais do mundo.

E quando pensamos em multiplicidades, necessariamente, supomos relações, simpatrias, simbioses, coevoluções e cocriações... Porque uma floresta é uma questão de viver junto, que coloca o viver junto como um problema sempre renovado, a ser ensaiado de modos inéditos, para os quais não se tem resposta de antemão, apenas um convite perpétuo à experimentação coletiva sempre afirmativa e brilhante. Para os quais não há garantias, apenas o chamado permanente à “descolonização do pensamento”, como propõe Viveiros de Castro (2015). Para os quais não há certezas, e que aqui quis pensar que envolve o arriscado compromisso e a tarefa incessante de *fazer o papel, a tinta, a linha, a caneta, o corpo falar...*

Da tarefa por fazer...

Este texto¹³ nasce de um desejo de tornar manifesta a potência dos modos de existir e pensar dos Ticuna, mas também dos Guarani-Kaiwoá e dos Yanomami. Trata-se ainda de um movimento inicial, mas que deixa a certeza de que estudar a perspectivas e criações dos povos originários, que pensam e vivem em alianças afirmativas com mais que humanos, é uma possibilidade de fazer o papel falar. É uma possibilidade de que esses povos nos ensinem que nossos papéis podem falar a língua da terra/Terra, da floresta, das plantas, dos bichos...

¹³ Trata-se de um material feito no âmbito do projeto INCT-Mudanças Climáticas Fase 2 financiado pelo CNPq projeto 465501/2014-1, FAPESP projeto 2014/50848-9 e a CAPES projeto 16/2014. É, também, parte da pesquisa de pós-doutorado “Perceber-fazer floresta: do chamado a pensar o que pode a matéria papel diante do Antropoceno”, de Susana Dias, que foi realizada sob supervisão de Maria dos Remédios de Brito, na linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA).



A nação de onça-pintada também pode se chamar *tchi'wa*, *seringarana*. A nação de onça-vermelha, *nge'ma*, está relacionada com uma árvore do mesmo nome.

Uma aposta que tem movimentado o grupo multiTÃO, de abertura a perspectivas radicalmente outras, e que pode acordar uma divulgação científica e cultural que prefere não falar *sobre* as florestas, mas antes propor-se como encontros efetivos *com* as florestas. Uma divulgação que pode se lançar ao desafio de experimentar os sistemas comunicantes como liberação de potências-florestas por modos de existir de papel.

Uma tarefa que passa por lidar com a sentença de morte que atravessa a passagens das coisas-seres-forças-mundos ao papel. Há sempre uma ameaça de destruição, uma ameaça de morte que nos conecta diretamente a origem do papel: as monoculturas. Na origem do papel – seja ele papel-livro, papel-tela-do-celular ou papel-tela-do-computador –, temos a devoração da terra, das ideias e dos corpos, o envenenamento dos rios, das línguas e das linhas. Há sempre um desafio envolvendo o papel: honrar a floresta, fazer o papel falar, cantar, dançar, viver. Dignificar o encontro com a terra, o sol, o ar, as águas e as plantas. Perceber que o papel não é um objeto inerte, mas uma coisa viva.

O papel é parte do nosso corpo, tal como nos faz ver e pensar Kopenawa (2015). Não há separação entre o organismo, a linguagem e o meio, entre o corpo, a palavra e a Terra. Daí a necessidade de avaliarmos constantemente o quanto essa pele de papel está viva, se apenas representa uma vida que estaria supostamente fora do papel ou está efetivamente conectada ao nosso corpo e à vida, o quanto é capaz de devir outro, de tornar-se floresta. Perceber e experimentar um papel vivo é um convite a entrarmos em relação com o entusiasmo vegetal pela vida coletiva e a sentir que fazer o papel falar é uma tarefa por fazer, permanente e irrecusável, em tempos de catástrofes.

BIBLIOGRAFIA

DESPRET, Vinciane. **Habitar como um pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios**. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2022.

DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. **ClimaCom – Florestas [Online]**, Campinas, ano 7, n. 17, Jun. 2020.

DIAS, Susana; WIEDEMANN, Sebastian (Org.). **Floresta de luz: laboratório de botânica especulativa**. ClimaCom, 2017.

DIAS, Susana; PENHA, Alessandra. **Floresta²**. Campinas, SP: BCCL-Unicamp, 2019.

DIAS, S.; VILELA, M. (Org.). **Experiências de arvorecer**. Campinas, São Paulo: BCCL, Unicamp, 2021.

DIAS, S.; WIEDEMANN. Bruno Latour – Filósofo e antropólogo Série EntreVidas. **ClimaCom [Online]**, Campinas, ago. 2015.

GRUBER, Jussara Gomes. **O livro das árvores**. 4ª ed. Benjamin Constant – AM: Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingües : São Paulo : Global, 2000.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Trad. Pê Moreira. Rev. Fernando Silva e Silva. 1a. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **ClimaCom – Vulnerabilidade [Online]**, Campinas, ano 3, n. 5, 2016.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, 33(1), 2010.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B.. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1a. Ed. São Paulo, 2015.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour e a mudança climática. **El País**, 2019.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Trad. Maryalua Meyer; Rev. André Magnelli; Orelha Stelio Marras. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu Editora/ Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LAWRENCE, D. H. **Apocalipse seguido de O homem que morreu**. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEITÃO FILHO, Hermógenes de Freitas. Considerações sobre a florística de florestas tropicais e sub-tropicais do Brasil. **IPEF**, n.35, p.41-46, abr. 1987.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. Vol1. 7ª ed. São Paulo: Instituto Plantarum de Estudos da Flora, 2016.

PEREIRA, Ana Paula, POLI, Bruno Novaes, MASSAROLO, Jorge Luís, RAMOS, Maria Madalena Felinto Pinho, VILELA, Mariana Vilela, SIMIONATO, Maurício, SIMONI, Néliane Catarina, VILLANOVA, Pâmella De Caprio e DIAS, Susana Oliveira. Árvores companheiras. **ClimaCom – Epidemiologias [online]**, Campinas, ano 7, n. 19. dezembro. 2020.

SOURIAU, Étienne. **El sentido artístico de los animales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2022.

SOURIAU, Étienne. **Los diferentes modos de existencia/ Étienne Souriau: prefácio de Bruno Latour; Isabelle Stengers**. Trad. Sebastian Puente. 1a . ed.. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2017.

STENGERS, Isabelle. History through the middle: between macro and mesopolitics. Interview with Isabelle Stengers. Interviewer: Brian Massumi e Erin Manning. Trad. Brian Massumi. **Inflexions**, n. 3, 25 de nov. 2008.

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno**. Edição Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos – Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

IMAGENS

Imagens 1 e 2: Desenhos de **O livro das árvores** (GRUBER, 2000).

Imagens 3 e 4: Imagens do livro **Floresta de luz: laboratório de botânica especulativa** (DIAS; WIEDEMANN, 2017).

Imagem 5: Imagens do livro **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil** (LORENZI, 2016).

Imagem 6: Desenhos de **O livro das árvores** (GRUBER, 2000).

COMO CITAR


DIAS, Susana Oliveira; BRITO, Maria dos Remédios de. “Fazer o papel falar”, ou de como cultivar florestas em tempos de catástrofes. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 91-108.



EXPERIMENTAR O
MENOR DOS MUNDOS

DO DESERTO AO MAR: OU NEM TODOS OS
PLANOS QUE SÃO VISTOS DE CIMA INDICAM QUE
VOCÊ ESTÁ OBRIGATORIAMENTE DO ALTO

Amanda Amaral



O presente ensaio trata-se de um diário de percurso a partir de imagens e escrituras — conceito estruturado por Roland Barthes, que, provoca a escrita como uma leitura de si: assim que suscitada, não permanece neutra, pois é entendida como um ato de inscrição. Essas são produzidas desde o ano de 2018 até o presente momento, procuram dizer do caminho percorrido até chegar no mar. É através do relato afetivo de uma cidade a outra, que o itinerário se transfigura e o contato com arquivos concebidos previamente dá a ver a possibilidade de uma narrativa outra, aqui personificada na ruína, conforme a investigação desponta pelo ato da repetição, o conjunto de memórias também se transfigura em uma outra arqueologia.



um par de mãos deveria ser por si, suficiente. um par de mãos comporta, em sua maioria, dez dedos e especificamente, em minhas mãos: unhas e dedos longos. por sua vez, as unhas, estão sempre pintadas ao menos por duas cores em alternância que não obedecem a uma constância clara. início pelas mãos pois são elas que carregam câmera. lápis. pincel. escrita. e tudo que de certa forma segura meu corpo. falo pela boca, mas minhas mãos traduzem outros gestos e corporificam imagens em palavras ou palavras em imagens. a começar, portanto, pelo plano em que as vejo: sempre de cima. daqui do alto, enquanto as observo penso que talvez sejam elas o verdadeiro fragmento que consolida este corpo. as minhas mãos transpiram, não param quietas e são por fim um retrato de mim mesma. mãos que fragmentam emoções e expurgam qualquer sentimento antes de toda palavra chegar à boca. são elas que sentem quando queima o corpo ou perdem a sensibilidade do toque e registram toda angústia de uma estrutura que vibra. inauguro com as mãos as palavras que já foram imagens para propor o arruinamento enquanto forma de narrar. vasculho imagens anteriormente fotografadas como quem perscruta o detalhamento para reaver tudo que outrora fora percebido e recordo que a "perpétua atenção flutuante é mesmo aquela que está logo abaixo de nosso nariz" (Huberman 2017). por isso, ainda que minha cabeça se abaixe, a visualidade das mãos permanece a mesma sob ou sobre o mar. isto posto, a escrita está dividida em quatro atos. a partir de agora, o acaso a

o mito dos argonautas¹⁷ conta que, é através de um mecanismo violento que se alcança à plena realização. disseram-me, que amar e guerrear compartilham a mesma família: a das paixões. e digo eu, que compartilham ainda uma outra coisa, a possibilidade da escolha. o que mora nesse espaço de deliberação? tenho pra mim, que toda palavra é ação. pois bem, que sejamos transparentes em nossas decisões. que pratiquemos a parrésia. para aqueles que desconhecem seu significado, como eu, a poucas horas, afinal, esta é uma nova palavra de significado bastante conhecido em meu vocabulário. parrésia significa enfim a afirmação corajosa, a liberdade oratória.

Jasão

p
r
e
t
e
r
e

medeia.

entre os abandonos repelidos, imediatos, e tantos mais, pensar nos argonautas provoca-me extenso cansaço.

em nosso caso, parar de atravessar a rua e insistir na palavra. mesmo que, essas sejam ações, operá-las evocam um amontoado de palavras, que ao sair da boca, já se configuram como um bruto procedimento. deixar de teimar em suportes técnicos que não carregam-me a tempos. abandoná-los para assim, configurar e acalantar os buracos dessa estrutura que vejo. não interromper. descontinuar. pausar ou qualquer outro sinônimo que transmuta à configuração da perda: o corpo continua jorrando água e por mais que almeje, ao final das paixões, das guerras e dos entre-meios, a idealização da

¹⁷ A mitologia dos Argonautas narra a aventura de Jasão e seus marinheiros, denominados de argonautas por conta de Argos, aquele que construiu a embarcação que os levou até o reino de Cólquidas para resgatar o velocino de ouro. Entre contingências diversas, o mito reflete sobre guerra, paixão e deliberações que são feitas em situações extremas. Existem diversas obras literárias que dão conta da narrativa, uma delas é de Malinowski.

beleza já não cabe. resta muito o que gritar ao mesmo em que aceitar : todos os argonautas possuem um buraco em seu peito. ainda me encontro muito longe do mar. o deserto desaparece pouco a pouco. os pequenos fragmentos de areia são em verdade, a constituição de tijolos que acercam a cidade em que estou. a saudade é uma palavra que existe somente na língua portuguesa. e essa, tem por sua primeira significação: a desolação. desolação é a ausência do silêncio do mar.

III. luc deve ser sorte em alguma outra língua

passei a sentir saudades recorrentes de ouvir o barulho das ondas quebrando nas pedras. permaneci um tempo longe do mar e a saudade chegou quando mudei de cidade. tenho pensado muito numa música do gil que diz pra gente viver outra cidade, ao mesmo tempo que parece que ele está mesmo dizendo pra que você me veja em outra cidade. conseqüentemente, pensei nos caminhos que me trouxeram até aqui. não é o aqui de agora, me refiro ao aqui de ontem. passei um longo tempo distante do mar e quando o peito doeu, quis vê-lo. de súbito decidi porque faz tempo que não ajo dessa forma. às vezes a gente anda tão corrida, sai atropelando coisas e esquece que é aí nesse lugar, que podemos ser atropelados também. decidi parar de correr logo no meio de uma semana em que muitas coisas me encontraram assim de frente. aceitei o conselho que dei pra outro e, tenho pensado bastante nas pausas. o lugar da pausa no meio. o entre. e o depois. o antes não me interessa muito agora. parei de me agarrar a ele. o que queria dizer não tem nada de especial, ou tem: gosto do gosto do mar e nesse dia azul, encontrei uma ruína como de praxe. dei as mãos, pulei do alto de um pier para ir nadando até a costa e lívia, que vai viver outra cidade, estava de vermelho.

godard est mort. abri os olhos: acordei antes do despertador, coisa que aliás pouco acontece. abri os olhos, desfiz o laço das pernas de outro corpo e o joguei para o lado. o celular acendeu e uma mensagem: *godard est mort.* li. tive de ler novamente. encostei as mãos no ombro daquele que dormia a meu lado.

“godard está morto”

“o que?”

“isso. godard está morto”.

no brasil, a correção ortográfica não reconhece seu nome. e nem as tantas variações dele: goddard; godar; gôdat. em qualquer uma delas, aparece sempre a sugestão para Godardo. pouca importa.

levantei, pensei em passar um café, afinal, jean merecia. um café para jean. desisti porque estava sozinha. mudei de cômodo: sentei e me limitei a um café morno. o homem a meu lado no aposento próximo, que tão pouco possui o hábito dessa bebida escura e espessa, também veio me fazer companhia. embora sem nenhum café. pensei finalmente nas páginas que não escrevi. no exercício diário. nas grandes voltas de bicicleta. no formulário de beto. por fim, lucas disse:

“fiquei pensando se você tinha um gato com esse nome mas aí lembrei do cineasta e achei linda a sua mensagem”. quantas pessoas poderiam estar assistindo algum filme no exato momento em que aconteceu? ri com a estapafúrdia contagem.

não havia escrito nada. desisti como desisti de muitas outras e no entanto, soube depois que *godard est mort*. quis dar adeus à linguagem para talvez dizer sobre essa língua. no francês, *godard est mort* é goddard é morto. não está. é.

godard morreu na Bélgica e não na França. e toda vez que penso nas películas filmadas em super oito, sinto o gosto azul: estou mais perto do mar.

IV. solaris

os dias tem sido solares, quer dizer, o sol está mas não adentra, não atravessa, não afaga, como quem decerto vêm lembrar que nem tudo que brilha, queima. E você bem me conhece, eu gosto quando queima e me atravessa à pele. Não tem sido, estes dias não. Por aqui algo ainda permanece incômodo, descabido, fora do lugar me pergunto qual o gosto do distanciamento.

invento um mar.

encontrei seu João, aquele dos discos que comentei com Lucas certa vez. seu João tem aquela mágica clichê de homens velhos que conduzem as palavras com maestria e mudam o curso do dia conforme as frases vão saindo desconjuntadas de sua boca.

sete.



entre eles o minas e o geraes, enquanto os lavava o êxtase atravessou a água fria e diferentemente do sol, que não queima, o deslumbramento provocou-me: fé? cega, torta e incapaz de enxergar quando a faca amolada corta o sangue. este queima, borbulha, arde e me atravessa, me arrebatava enquanto permaneço enviesada. finalmente sabemos: as mãos são por si só figuras insuficientes quando se está do alto de um trem durante dezessete horas para enfim voltar para casa.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN. Walter. Escavar e escrever. In: BENJAMIN. Walter. **Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas**. São Paulo. Editora 34. 2013.
- **As passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DE CERTEAU. Michel. **A invenção do cotidiano I. Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- **Cascas**. São Paulo. Editora 34. 2011.
- MALINOWSKI. Bronislaw. **Os argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo: Editora Ubu, 2018.
- PRECIADO. Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

IMAGENS

Imagem 1: Amanda Amaral, **De la mèr(e) au désert**, Fotografia, dimensões variáveis, 2022. Foto: Acervo da autora/artista.


Imagem 2: Amanda Amaral, **Sem título**, Fotografia, dimensões variáveis, 2020. Foto: Acervo da autora/artista.

COMO CITAR

AMARAL, Amanda. Do deserto ao mar: ou nem todos os planos que são vistos de cima indicam que você está obrigatoriamente do alto. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 110-118.

ESCRITA E O DEVIR-CRIANÇA: O QUE AS
CRIANÇAS TÊM A NOS ENSINAR?

Dhemersson Warly Santos Costa



Escrevemos todos os dias, o tempo todo, sem que tenhamos total consciência disso. Escrevemos, mesmo que não saibamos o que significa escrever. Escrevemos quase que mecanicamente, como máquinas, como ciborgues, contando caracteres, recolhendo palavras curtas, enunciando o discurso direto. A semântica a serviço da objetividade, da clareza de ideias, a sintaxe escavando a brevidade dos períodos. Escrevemos para o mundo, em redes sociais, em textos para revistas, em capítulos de livros, em blogs, mas também escrevemos para nós mesmos e sobre um “nós” (este que nunca é uma coletividade, mas um grande e enfadoso “Eu”), uma escrita que se apresenta como intimidade, uma escrita que, de tão perigosa, nós a escondemos em diários, em cadernos de ideias, em blocos de notas, em palavras secretas. Escrevemos para comunicar, dizer algo sobre qualquer coisa, mas também escrevemos para não dizer “nada”. Escrevemos para registrar a dor, o medo, a angústia, o desgosto, o desejo de morte, mas também escrevemos para amenizar o sofrimento, para não permanecer angustiado, para ter coragem, para desejar o amor, para viver, mesmo que com o mínimo necessário: a palavra. Escrevemos com tinta, com grafite, com teclados, com sangue, escrevemos também com culpa, com vergonha, escrevemos esgotados, desanimados, amargurados, fracos, constrangidos, com todas as neuroses possíveis. Há quem escreva como um neurótico, perdido no caos do próprio divã, fazendo da escrita uma invaginação, um sulco que se volta para si mesmo, as palavras que não querem dizer outra coisa senão uma interioridade. O neurótico insiste nas palavras de ordem,

aquelas que só atravessam o seu correspondente, o homogêneo, o seu significante, só há conversações entre os universais. O neurótico repete “eu sou”, “isto sou eu”, e insiste em repetir até que se possa tomar consciência de si, o que nos faz pensar que passa por aí todo um ideal de escrita como panaceia. Há, porém, quem escreva como uma criança (não por imitação, mas por contágios), despreziosa, sem rosto, talvez para estar à altura da própria vida, para escapar dos poderes hegemônicos e dos encontros tristes, para fazer o desejo fluir, reinstaurar modos de persistir, resistir àquilo que não conseguimos controlar e, ao mesmo tempo, continuar a afirmar a vida diante da catástrofe identitária que se anuncia. Escrever como experimento vital, por entre paisagens, um modo de desejar o menor dos mundos, uma abertura para um escrever brincante, dançante, tal como a criança, que escreve com a floresta, com os rios, com os animais, com o corpo por inteiro, de tal modo que não se consegue distinguir, havendo aí um corpo em composição, criança-floresta, uma criança-rio, uma criança-lobo.

Decerto que há muitas formas de escrever, assim como há muitos aliados. Se falamos do neurótico ou da criança é por uma afasia da linguagem, opor um ao outro seria uma grande besteira, dizer “esta é uma boa escrita, aquela não” retornaria a um sistema de moral e juízo, e isso não desejamos fazer. Interessa-nos, particularmente, um devir-criança da escrita, o que as crianças têm a nos ensinar sobre o escrever, pois há aí, na imagem da criança, todo um enfrentamento com a ideia de organismo, sendo o devir-criança uma política da existência, a ruína do cogito cartesiano e seu sujeito arbórescente.

O devir-criança do escritor promove uma rachadura, uma atmosfera que não cabe mais dizer “eu sou”, este é o rosto vencedor, só resta escrever entre paisagens, travessias e passagens. Sobrevoando, como a bruxa, por essas questões, o presente ensaio, de natureza teórica e experimental, pretende promover digressões sobre a escrita e seu devir-criança, tomando como inspiração os pensadores da diferença, Gilles Deleuze e Félix Guattari, em três escritos fundamentais: *Kafka: por uma literatura menor* (2021), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2019) e *Crítica e Clínica* (2011).

O presente ensaio trata-se de um diário de percurso a partir de imagens e escrituras — conceito estruturado por Roland Barthes, que, provoca a escrita como uma leitura de si: assim que suscitada, não permanece neutra, pois é entendida como um ato de inscrição. Essas são produzidas desde o ano de 2018 até o presente momento, procuram dizer do caminho percorrido até chegar no mar. É através do relato afetivo de uma cidade a outra, que o itinerário se transfigura e o contato com arquivos concebidos previamente

dá a ver a possibilidade de uma narrativa outra, aqui personificada na ruína, conforme a investigação desponta pelo ato da repetição, o conjunto de memórias também se transfigura em uma outra arqueologia.

II

Não há dúvidas que existe uma espécie de literatura, que Deleuze e Guattari (2021) chamam de literatura maior, preocupada com os universais, centrada em si mesma, que só se comunica entre os pares, que reduz todo ser vivente ao próprio umbigo, que nada produz, apenas representa as histórias, os acontecimentos, os anseios, os medos, os desejos, as frustrações, enfim, a neurose. Também parece evidente que este modo de escrever seja incentivado, para não dizer induzido, pelo aparelho de Estado e faça parte do cotidiano das instituições como modo de controle dos corpos e produção do rosto.

Nas escolas, por exemplo, a escrita faz parte do ritual pedagógico, mas o que passa por essa maquinaria educativa é a conformação da escrita a partir da técnica e dos estilos universais, maquinando um corpo obediente que escreve conforme uma série de regras gramaticais e lexicais. A potência da criação é minguada, tornando a escrita, ora um mero instrumento de reprodução daquilo que está no quadro ou no livro, ora como uma estratégia de disciplina para manter a ordem e o silêncio. O que passa por essa maquinaria é o cultivo de uma escrita fria, triste, desvinculada da vida, enrijecida por uma prática dogmática que interrompe os fluxos inventivos. Ora, o que mais convém ao aparelho de Estado, uma escrita técnica e objetiva que apenas representa o que está dado e dão vazão aos valores e princípios de uma suposta “maioria” ou uma escrita inventiva que coloca o pensamento em movimento e desestabiliza as instituições, transgredindo todo o sistema de juízo e moral que passa pelo corpo, sexualidade, arte, política, religião, enfim, a vida?

Não é atoa que os regimes totalitários, conservadores e autoritários investem em políticas de censura da escrita, como durante o regime nazista em que livros eram queimados em praça pública, sendo este mais um episódio que a história não nos deixa esquecer. No livro *Fahrenheit 451* (2012¹⁸), Ray Bradbury apresenta - de modo ficcional, mas sem deixar de dialogar com os acontecimentos da segunda guerra mundial - um mundo distópico em que os livros são proibidos, toda literatura deve ser queimada por bombeiros, aqueles que, em tese, teriam o ofício de apagar incêndios. Portar um livro, a leitura em si, é um crime que deve ser punido com a vida.

¹⁸ Originalmente publicado em 1953.

Nesse mundo, a escrita literária é um modo de transgressão, é uma experiência revolucionária que implica ao leitor o risco de morte e vida.

A máquina de poder, então, tende a movimentar a escrita por certas configurações inflexíveis em prol da primazia da técnica e da razão, mas também se entende que a rigidez da escrita não é perene, onde há poder também há resistência, singularidades atravessam esse território rasgando a malha institucional por onde escapam processos inventivos em que a escrita é seduzida por forças heterogêneas.

Assim, a escrita pode ser desmontada, suas engrenagens se desfazem e se desorganizam. Cortes e fluxos a atravessam e com isso uma escrita vital vaza, sendo possível produzir uma escrita desejante como experimentação da vida a qual remete a uma postura de resistência ou mesmo um grito. Essa escrita, porém, dada sua "periculosidade" aos sistemas de poder, não floresce sem o confronto, é preciso um choque, uma violência, sair do lugar, movimentar o corpo, fazer o pensamento rodopiar, estabelecer pontes, encontrar alianças.... na floresta, nos mares, no céu, no espaço sideral, aí, nesses encontros mais que humanos, a escrita é torcida, retorcida, dobrada e desdobrada, não havendo mais como permanecer no comodismo, no mundo da razão instrumental, o que flui é uma escrita inacabada, aberta às variações, que não se reduz a narrar um estado de coisas, mas agenciar uma escrita como processo, como passagem, como movimento contínuo, pois aquele que escreve o faz em estado de devir.

III

Escrever é um caso de devir, diz Deleuze (2011), então, pode-se questionar: o que é devir? O termo, que originalmente vem do francês *devenir*, 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". O devir é o apagamento da forma, do "ser", da imagem 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. 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 o agenciamento coletivo, é a intensidade de forças que se abrem 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,

as travessias e a passagem, sendo, portanto, avesso à imagem da finalidade, do resultado, da progressão ou evolução.

IV

Escreve-se, então, contagiado por devires: devir-animal, devir-mulher, devir-vegetal, devir-imperceptível, devir-nuvem, devir-mineral, devir-criança.... a escrita é inseparável dos devires (DELEUZE, 2011), eles se encadeiam uns aos outros, acoplando-se e desacoplando-se, mas também se proliferam, coexistem em todos os universos, forjando com o próprio sangue uma escrita inacabada, informal, a matéria como campo de forças e intensidades, em vias de ser e acontecer, extrapolando as fronteiras do vivível e o vivido, pois escrever não é “impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida”, mas sendo um caso de experimentação a escrita se abre às passagens, aos fluxos desejantes, aos agenciamentos múltiplos, ao corpo atravessado por ondas. Há muitos devires atravessando o corpo do escritor, escolhemos, por hora, um: o devir - criança.

V

O devir- criança, dizem Deleuze e Guattari (2012), é a produção, a invenção e a fabulação de outros modos possíveis de habitar o mundo, de desmanchar as fronteiras que encerram a imagem do homem adulto. Em um devir-criança não se escreve para viver na e pela escrita, mas para morrer, como diria Duras (2007), pois a escrita começa, ou se faz movente, com a morte do sujeito. O escritor não escreve desapartado do mundo, não escreve com as imagens transcendentais, é neste mundo que ele faz suas travessias, é com os problemas terrenos que o corpo produz sua escrita, seu modo de existir.

Sendo assim, o escritor está imerso neste mundo, de corpo inteiro, de corpo aberto, sendo atravessado por todas as ecologias, por máquinas de subjetivação, de produção do rosto. O escritor é ricocheteado por agenciamentos maquínicos deslizando por formações culturais, simbólicas, linguísticas, institucionais e sociais, implicando e sendo implicado na produção de subjetividades, de um corpo docilizado, de um modelo de pensamento até que se diga “Eu sou”.... cientista, empresário, burocrata, cidadão de bem, criança comportada, professor criativo, patriota, mulher conservadora, brasileira.... quantos rostos forem necessários.

O escritor não deixa de ser confrontado com uma poderosa máquina abstrata de produção de subjetividades: a rostidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012), este dispositivo estilístico que delimita e delinea os traços de um rosto, mas que também é político, selecionando e excluindo de modo binário, definindo o que

é aceitável e tolerável, esse ou aquele saber, isso serve, isso não funciona. O sorriso, o sexo, a cor de pele devem ser imediatamente decodificados e conformados em uma rostidade central. Assim a paisagem normal, a face normal (que) contamina o mundo todo... O corte significativo é potencial em toda parte: pretende impor em toda parte seu conjunto de significações dominantes. Há um rosto de mãe, um de juiz, um de professor, um de educador, um de aluno, isso porque o rosto está imbricado em um modo significativo de se expressar, segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 32) “uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos”, e só se chega nesse rosto instaurando vozes de comando, disciplinando os corpos, pregando a lei, a norma e a conduta até que se tenha escavado o mais profundo buraco da subjetividade, não restando mais diferença ou singularidade, apenas os universais.

Se não há separação entre corpo e escrita, como propõe Brito e Costa (2020), também não há como dissociar a máquina de rostidade do ato de escrever. Os traços do rosto surgem em meio às palavras, dão conta de uma política perversa de rostificação de sujeitos em série, sendo o corpo aquele que produz e produzido no ato de escrever. Há muitas literaturas nesse sentido, aquelas que convocam a forma homem, as imagens identitárias. Até as mais experimentais das escrituras, que mobilizam diferentes personagens, nos mais variados enredos, parecem convergir para um único problema: afirmação do homem branco, heterossexual, europeu, atravessando não somente os romances e as novelas, mas também as escritas narrativas e autobiográficas.

Não é uma questão de demonizar este ou aquele gênero, mas o uso particular que se faz da escrita, que problemas uma obra traz para o pensamento, que signos elas emitem, que povo ela inventa. Virginia Woolf, por exemplo, em seu romance *Orlando*¹⁹ (1978), que se propõe como biográfico, escreve sobre esse homem, Orlando, que depois de uma noite qualquer, acorda mulher. Woolf, ao longo de toda a biografia, como uma vidente do seu tempo, embaralha os limites de masculino e feminino, levantando questões sobre gênero e sexualidade, com isso faz passar pela escrita não as suas próprias neuroses, mas todo um povo menor, Woolf não escreve para si, não narra suas próprias experiências, Woolf é dissolvida na escrita, não há interioridade, mas toda uma coletividade, um bando, uma multiplicidade percorre seu corpo, o que vaza é uma escrita onda, escrita acontecimento, aquela que faz a língua variar, como uma gagueira, a menor das línguas, uma língua estrangeira em seu próprio território.

¹⁹ Originalmente publicado em 1923.

Pode-se dizer que em Woolf, assim como em tantos outros escritores, a escrita entra em variações, em zonas de contágio com o devir- criança, pois todo o jogo de poderes, a conformação do homem universal, a máquina de rostidade é posta em suspensão diante dos signos que povoam a criança.

Se o homem é essa armadura, dura, fria, civilizada, racional, obediente, pragmática, neurótica... a criança, como paisagem, como devir, promove rachaduras, propõe todo um modo dissonante de viver. A criança abriga a imagem da criação porque seu corpo ainda está em estágio de rostificação, ela não conhece as regras do jogo, as normas, os limites. A criança questiona, tateando o mundo com seus estranhamentos, que não se confunde com a tolice, com a bestialidade, mas com um modo de habitar o mundo, havendo aí toda uma política da existência (KOAN, 2017). Para a criança o mundo é um desconhecido, não há natureza das palavras, não há reconhecimento de coisas, não há animais que não possam ser inventados, por isso ela explora o meio, faz suas travessias, toca e é tocada quando algo estranho lhe convoca o olhar, a atenção. A criança é um viajante em seu próprio caderno, ele faz suas travessias experimentando, coletando tudo aquilo que a afeta. Das suas coletas surgem as inventividades: uma parede se torna um caderno de desenho, o jardim da escola é uma floresta habitada por monstruosidades, um lápis e uma folha são aberturas para o mundo. A criança desdobra o mundo, explora o mundo, implica-se em travessias, seguindo uma espécie de mapa dos afetos, abrindo e saindo pelo meio, qualquer espaço vazio é um trajeto possível de ser explorado. A criança com seus pequenos gestos abre o mundo para o campo da invenção. Nietzsche já nos ensinava em seu Zarathustra que o corpo da criança era produção de movimentos inventivos, a criação como modo radical de existir.

Há crianças - como Miguilim que vive uma vida miserável, submetido à pobreza extrema e a acontecimentos viscerais, como a morte terrível da sua cadela baleia (ROSA, 2019)- que são submetidas a condições de crueldade, de miséria, de violência material e emocional, aos poderes instituintes, como escrevem Guattari e Rolnik (2008, p. 48) “É desde a infância que se estabelece a máquina de produção da subjetividade capitalista, desde o momento em que a criança ingressa no mundo das línguas dominantes, com todos os modelos, tanto imaginários quanto técnicos que ela deve registrar”, mas ainda assim a criança faz devir, isso porque passa pela criança um modo particular de lidar com o horror, com a culpa, com a crueldade, com o assombro da experiência identitária, ela desliza por esses blocos molares, jogando com os dados do destino, com o rosto que lhe cabe.

Por isso o devir-criança promove uma dissolução do sujeito, sua morte, fazendo fluir uma escrita muito mais impessoal, aberta, em estado de movência, isso porque a criança tem um corpo desarticulado, desindividualizado, desorganizado, um corpo reinventado num arranjo coletivo de enunciação que desafia radicalmente as políticas dominantes de um corpo com funções e atributos definidos. A criança é potência de devir, porque sua imagem promove um estado de descrença das identidades atribuídas ou fixas, dos dispositivos molares.

O devir-criança desmancha os grandes grupos molares: homem-adulto-branco-heterossexual (DELEUZE; GUATTARI, 2012), os agenciamentos maquínicos que atravessam o corpo do escritor. Se há uma escrita pragmática, objetivista, informativa, não é por oposição a um devir-criança da escrita, mas por experiências diferentes de velocidade. Há no escrever sobre si mesmo, sobre as neuroses, uma segmentaridade dura, uma lentidão, uma mansidão, um estado perene de objeto, por isso, que tal escrita passa universalização, pela uniformidade, uma forma de generalização da vida. Uma escrita atravessada pelo devir-criança. Por outro lado, passa sempre pelas linhas minoritárias, um bando à espreita, um grupo excluído socialmente, um povo menor, um povo por vir, pois escrever “não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas”, escreve-se para fazer passar.

Escrever atravessado pelo devir-criança não significa riscar paredes, não quer dizer que se deva rabiscar o papel com traços soltos, linhas disformes, palavras que nunca se completam, isso não é devir, é imitação. Escrever com as crianças é escrever sem um rosto, sem uma armadura, sem “a vergonha de ser um homem”. Um devir-criança da escrita é habitar esse território criativo, fazer ressoar zonas de vizinhanças, intensidades, criar histórias, cenários, mundos, singularidades. Se devir não é imitação ou progressão, o devir-criança não é um retorno à infância, trata-se de um movimento criador diante dos encontros improváveis entre mundos heterogêneos. Em devir, uma criança molecular se produz, uma criança convive conosco, ela escreve e desterritorializa o adulto, desmanchando formas e produzindo novidades diante que está posto, o dado, quem sabe desfazer o rosto, dissolver aquilo que se é, aquilo que nos faz dizer eu sou, sair de si mesmo em direção a um outro, não para se completar, fincar uma identidade, mas para compor com, experimentando.

Em um devir-criança, então, não se escreve mais com as neuroses, não é uma questão de narrar ou descrever aquilo que passou, o que aconteceu, o sintoma do escritor. Escreve-se como um vidente, de modo que a escrita não

se volte para o escritor, a história de vida do “autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (BLANCHOT, 2005, p. 139). Escrever enquanto passagem de uma multidão, os problemas de um povo por vir, se há uma memória nunca diz respeito a um eu, mas um nós, um povo à espreita. Tudo isso nos faz pensar em um devir-criança como abertura para uma escrita vida, não como uma forma de conseguir viver, não por falta de vida ou para fugir dela, mas uma maneira de viver, uma política de um viver revolucionário, escrever para criar o mundo possível, para inventar a si mesmo, para colocar, sob suspeita, tudo aquilo que se tem como norma, fazendo passar pela escrita os corpos, os gêneros, as sexualidades, as ecologias, os animais, o humano e o não humano, toda a miséria do mundo, o mal estar do perecível humano, a fome, a pobreza, a violência, tudo aquilo que atravessa o corpo vivente.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2012.

----- **Kafka. Por Uma Literatura Menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DURAS, Marguerite. **O amante**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

KOHAN, Walter. **Devir-criança da filosofia-Infância da educação**. Autêntica, 2017.

MACHADO, Roberto. **Deleuze: A Arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Editora Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COMO CITAR

COSTA, Dhemersson Warly Santos. Escrita e o devir-criança: o que as crianças têm a nos ensinar? In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 119-129.

TRAVESSIA COMO TRABALHO INSTAURADOR DE
MODOS DE EXISTÊNCIA

Lindomberto Ferreira Alves



#I

Em julho de 2021, a artista multimídia Rubiane Maia²⁰ (Caratinga/MG, 1979) teve aprovado o *Projeto DIVISA* no Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – Eixo 2: Projeto de Formação, Pesquisa, Intercâmbio, Registro e Memória, da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo – SECULT/ES. Projeto o qual tive a honra de ser convidado, em fevereiro de 2021, para integrar a equipe de colaboradores, exercendo a tarefa nada fácil de realizar o acompanhamento curatorial dos processos de instauração da instalação *online DIVISA*, derivada da “jornada [de Rubiane, juntamente com seu companheiro Manuel Vason e seu filho Tian Maia Vason] ao longo da região da divisa entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo”²¹.

Que desafio! Sim, um desafio e tanto. Porque uma coisa é admirar, acompanhar de longe, como espectador, uma artista cujos trabalhos te mobiliza tantos afetos. Outra é você perscrutar os trabalhos dela a certa distância do seu tempo de produção. E outra coisa completamente diferente – e aí reside o desafio – é estreitar os laços de modo a pensar–escrever o trabalho em ato, via o desenvolvimento de uma relação sensível atravessada pelos fluxos internos próprios ao seu tempo de criação. Um desafio não só

²⁰ Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestra em Psicologia Institucional (2011), Rubiane Maia é um dos nomes centrais da geração de performers brasileiros e estrangeiros à qual pertence, bem como um dos importantes nomes da produção contemporânea em Artes Visuais no Espírito Santo, surgidos no começo do século XXI. Radicada em Vitória/ES desde os quatro anos de idade, atualmente, a artista vive entre Vitória e Folkestone (Reino Unido), percorrendo o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, do vídeo, da fotografia e do cinema. No repertório poético de Rubiane Maia aparecem temas como território existencial, modos de vida e militância sensível, que aproximam, articulam e tensionam questões relativas ao espaço, ao tempo, à paisagem, ao gênero, à raça, à linguagem, à ancestralidade e ao autocuidado. Para visualizar os registros memoriais e imagéticos do conjunto da obra de Rubiane Maia, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

²¹ Excerto do texto do *Projeto DIVISA* submetido ao Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – SECULT/ES.

prático operacional, mas sobretudo um desafio ético. Afinal de contas, como eu, homem branco cisgênero gay, poderia me posicionar, eticamente, no acompanhamento curatorial dos trabalhos de uma “mulher-negra-artista-mãe-pesquisadora das complexidades que formam aquilo que, por falta de uma palavra melhor, chamamos identidade”²²? Como fazer emergir uma posição crítica-curatorial cuja prudência ética me permitisse contribuir e colaborar com a investigação da “relação entre memória-corpo-território-imagem”, via problematização de “questões ligadas a própria subjetividade e biografia da artista”²³?

Questões complexas para as quais, confesso, não tinha respostas. No melhor das hipóteses intuía dois possíveis gestos, os quais decidi seguir. O primeiro diz respeito à premissa de que a única posição ética que me caberia neste lugar de acompanhamento curatorial seria a posição de escuta. Sobretudo porque, nesse contexto em especial, essa escuta haver-se-ia com aquilo que a pensadora brasileira Rosane Borges vem definindo como uma tomada de decisão política que informa de que lado da história estamos: “se do lado da emancipação ou do lado do sacrifício da condição humana. Não há narrativa contra hegemônica possível sem, antecipadamente, não tomarmos a escuta como uma categoria política”²⁴.

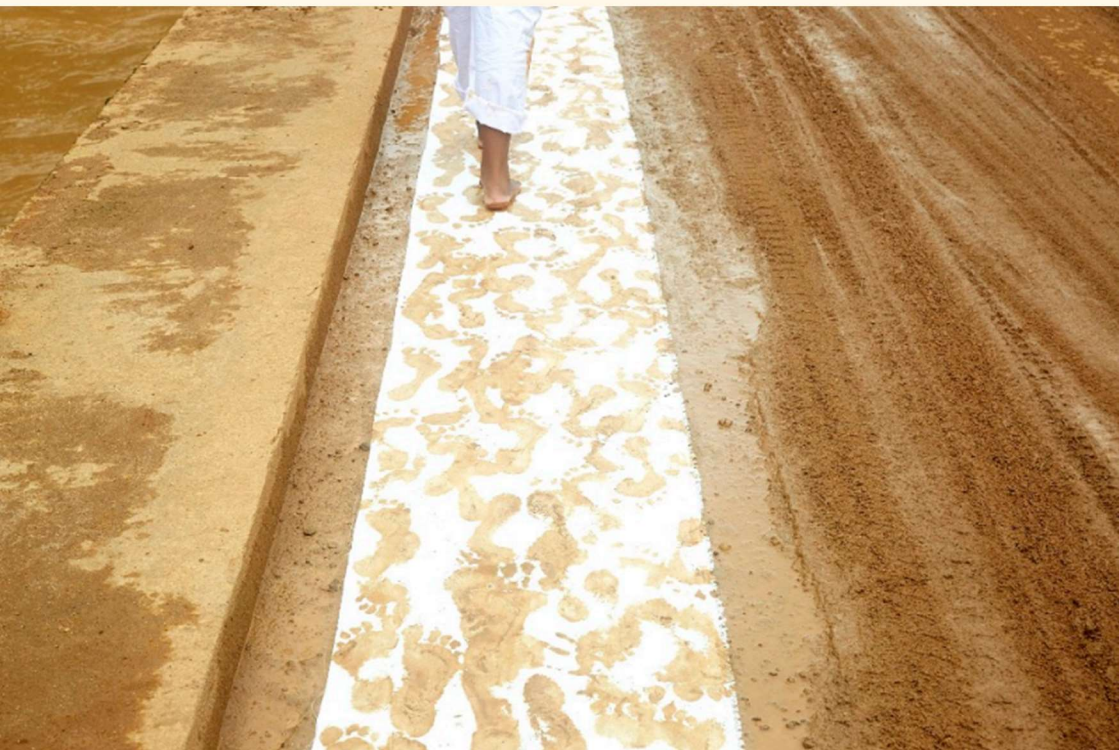
Já o segundo gesto, por sua vez, diz respeito ao entendimento de que qualquer possibilidade efetiva de contribuição às investigações e às questões mobilizadas ao longo da execução desse projeto só estaria alinhada a essa posição política se, junto a ela, outra posição fosse tensionada: a de mediador. Uma posição que, ao longo de pouco mais de cinco horas de escutatória²⁵ por videoconferência, estava profundamente e tão somente interessada em ir puxando alguns dos fios do emaranhado de processos gestados por Rubiane, Manuel e Tian ao longo de vinte dias de imersão pela divisa, e a partir desse gesto, mediar o encontro de Rubiane com os interstícios desses processos. Encontro que não tinha nenhum outro objetivo a não ser que Rubiane pudesse valer-se dele como laboratório experimental para construção da narrativa multimídia que institui e constitui a instalação *online DIVISA*, produto resultante do projeto em questão.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Trecho da fala de Rosane Borges, proferida em 11 de dezembro de 2020, quando de sua participação na mesa “O olhar e a escuta como ato político em narrativas contra hegemônicas”, no âmbito do 1º Encontro de Artes e Narrativas Contra Hegemônicas das/nas Amazônias – evento promovido pelo Laboratório de Experimentação em Filosofia, Arte e Política na Amazônia | PPGArtes & ICA/UFGA. O registro da fala de Rosane Borges na íntegra está disponível em: <<https://youtu.be/0D00W8gZsjo>>.

²⁵ (ALVES, 1999).



Da co-implicação entre esses dois gestos é que esse desafio operacional e ético foi sendo enfrentado. Do mesmo modo que é da interdependência entre esses gestos que emergem as linhas que se seguem. Nelas, você é convidada/e/o a imergir em algumas breves considerações, ainda balbuciantes, que emergem de uma primeira rodada de aproximação com as múltiplas camadas que conformam os interstícios do *Projeto DIVISA*. E, enquanto tal, fala muito mais de uma primeira versão, um esboço preliminar de palavras-pensamentos que, ao excederem o domínio da visualidade, sem dela se despojar totalmente, permitam com que você se sinta atraída/e/o à adentrar na riqueza e na profundidade acerca do que foi e como foi, para Rubiane essa experiência de "(re)estabelecer uma relação de contato e fusão com esta faixa territorial de fronteira-limite, com o objetivo de desvelar e ressignificar as numerosas camadas da sua história individual e social, que pariam neste 'entre-terras'"²⁶.

²⁶ Excerto do texto do *Projeto DIVISA* submetido ao Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – SECULT/ES.

#II

Início fazendo uma ressalva: tudo que disser aqui decerto ficará muito aquém do que Rubiane Maia, em parceria com Manuel Vason e Tian Maia Vason, realizaram no âmbito do desenvolvimento do *Projeto DIVISA*. E que isso não soe como falsa modéstia minha não! Primeiro porque, é um dado de realidade, basta você acessar o *website* do projeto <www.projetodivisa.com>, cuja visita é indispensável, diga-se de passagem! E segundo porque, ela vem agenciando faz tempo a travessia para além de um procedimento metodológico deflagrador de processos artísticos; mas, fundamentalmente, como um trabalho instaurador de modos de existência. O que, a meu ver, parece se constituir como uma das múltiplas linhas de força deste projeto, mas também dos demais trabalhos artísticos produzidos por Rubiane Maia, ao longo de sua trajetória artística.

Não é de hoje que os processos de imersão aliados às travessias percorrem suas pesquisas e instaurações artísticas. Processos junto aos quais Rubiane rastreia e instaura *vidas-obras* – ou Vidarbo²⁷, como propôs a saudosa Sandra Mara Corazza (1952- 2021) –, mas de modo muito cuidadoso e cauteloso para também não sair fixando saberes-fazer que potencialmente provoquem e/ou promovam uma apreensão rasa acerca da dissolução da vida na obra e da obra na vida. Processos muito mais complexos em relação ao *status quo* em que a lógica espetacularizada da arte vem operando junto à realidade.

Há mais de 17 anos de carreira que o desejo de fazer em Rubiane Maia amalgama-se ao desejo de aventurar-se e de arriscar-se pelos fluxos que as travessias agenciam. Corpo em trânsito. Mas é preciso dizer: não há nada de glamouroso nesse processo. Talvez, quem veja de fora a imagem da artista que viaja pelo Brasil e pelo mundo, identifique esse movimento como algo cercado de *glamour*. Desconhecem, entretanto, as precariedades e as vulnerabilidades que percorrem essas travessias. Colocar seu corpo no mundo passa antes e, necessariamente, por enfrentar processos árduos de trabalho e de luta cotidiana de Maia contra tudo aquilo que ameaça sua existência, a saber: os traumas e tantas outras marcas invisíveis de violência, entranhadas no seu corpo e que seguem crescendo, latejando e, por vezes, se solidificando, até alcançar níveis de insuportabilidade.

²⁷ Para Sandra Mara Corazza (2014), trata-se do entendimento de que vida e obra se sobrepõem no mesmo plano de produção. Diria respeito, portanto, a uma via de produção 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.

De algum modo, parece ser nessa relação intensiva com os embates que suas constantes travessias vão suscitando que Maia vai compondo um “corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (DOMINGUES, 2010, p. 17), que não só atribuiu visibilidade ao intolerável – passando, inclusive, a “ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo” (Ibidem, p. 72). Mas, também, com o qual ela passa a curar e a transmutar as feridas e as cicatrizes, silenciadas e/ou esquecidas, deixadas por esse sistema mundo moderno-colonial-capitalista-patriarcal-hetero-branco-cis-normativo-ocidentalcêntrico. À medida que faz uso desse seu ‘corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades’ como uma espécie de dispositivo poético-clínico de lembrança, de cura, de ritualização, de constituição e de transmutação daquilo que é, ela vai redefinindo sutilmente o foco de sua atenção para aquilo que realmente importa, a vida, a sua vida; bem como para o fato de que ela, a vida, a sua vida, tanto pode vingar quanto pode minguar, a qualquer momento, às incansáveis ofensivas de desencante²⁸ das relações que podemos constituir com as nossas existências.

Disso resulta o entendimento de que toda travessia faz suas exigências que, por sua vez, solicitam um constante “exercício de gradações de prudência” (DOMINGUES, 2010, p. 18). Uma delas, junto a Rubiane, me parece, seria a necessidade de se desarticular do que se acostumou a ser, a saber e a poder, de modo que possa, como nos lembra Rosane Preciosa (2010, p. 52) “aparecer diante de si mesmo estranho, áspero, alquebrado, ambulante, um balaio de muitos”. E, à medida que Maia escuta e incorpora esse exercício como uma espécie de compromisso ético, estético e político sobre si e sobre o mundo – que a leva a se instalar na própria diferença – ela explora o “fator intensivo do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 52), que irrompe em sua pele passagens à constelação de diagramas das relações de força que não cessam de engendrar novas figuras da subjetividade, à espera de serem germinadas. Afinal de contas, cada nova travessia tinha sempre muito a ofertar, especialmente no que diz respeito a atualização dos sentidos das palavras identidade, comunidade e parceria. Pois, no fundo, as travessias carregam, para ela, um outro tipo de conteúdo: a atualização dos afetos. Quantos bons

²⁸ Desencanto, para Luiz Antonio Simas & Luiz Rufino (2020, p. 6), seria, justamente, “a perda de vitalidade, que reifica as raízes mais profundas do colonialismo.” Eles continuam: “Nessa terra se instalou um modo adoecido, um amplo repertório de formas de desencanto, que hoje nos fazem acreditar que esse simulacro que nos é destinado é um modo ‘normal’ de vida” (Ibidem, p. 10). Nesses termos, o desencantamento (mortandade), “diz sobre as formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, desmantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera. Entender o desencante como uma política de produção de escassez e de mortandade implica pensar no sofrimento destinado ao que concebemos como o humano, no deslocamento e na hierarquização dessa classificação entre os outros seres.” (Ibidem, p. 11).

encontros! Encontros mobilizados pelo desejo de partilha, por construções coletivas e sensíveis junto as quais ela “experimenta uma surpreendente consistência: ‘variando-se de vários’” (PRECIOSA, 2010, p. 69).

Experiência intensiva de aprendizagem. Inserção e contato direto com uma rede ativa de artistas que, assim como ela, encontraram na travessia uma via extremamente instigante e profícua para o compartilhamento do que Leila Domingues (2017, p. 183) chama de *ethopoética*, ou seja, o compartilhamento da “criação, [d]a constituição, [d]a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”. Lócus de aprendizagem que permitiu que ela usufrísse a travessia como élan vital e pulsante, e que tanto retroalimentou o seu desenvolvimento artístico quanto ampliou, nas palavras da própria artista, “suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração do seu próprio território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)”²⁹. Lócus no qual Maia explorou e explora as possibilidades de expansão das potências do corpo, alinhada ao que poderíamos chamar de uma dimensão clínica da arte³⁰. O que implicaria dizer que, ao fazer uso disso que Gilles Deleuze chamou de ‘fator intensivo do corpo’ como vórtex catalizador dos trabalhos gestados nessas travessias, Rubiane Maia parece tensionar suas práticas artísticas em favor do acionamento da experiência estética como âmbito no qual, não só, se agencia um trabalho ético sobre si³¹, mas, também, no qual a própria prática artística converge para tal proposta ética. Assim, ela prolifera políticas de desejos orientadas por um vetor ético, ativo e criador, que toma a vida como experimento da obra e a obra como espaço-tempo que ativa uma certa “micropolítica da delicadeza” (SILVA, 2011, p. 113), com o objetivo de propor

²⁹ Este pequeno trecho é parte do “Statement”, espécie de carta de intenções do projeto poético de Rubiane Maia, disponível no seu site.

³⁰ Não se trata da clínica concebida segundo o modelo hegemônico, nascido na modernidade, de base biologicista e que, desde então, orienta o campo de atuação dos profissionais ligados ao cuidado em saúde. Contrária a essa perspectiva, inquirida e colocada em xeque por Michel Foucault (1977), a dimensão clínica a que nos referimos, aqui, não acionam o conhecimento de si em busca de uma pretensa verdade sobre a natureza humana, mas como via capaz de acionar outras práticas de cuidado, capazes de operar pelos afetos, pelas multiplicidades, pela criação e pela liberdade. Algo próximo ao que Lygia Clark, por exemplo, ao longo de sua trajetória, procurou evocar em suas proposições a partir do híbrido arte/clínica.

³¹ Trata-se, para Leila Domingues (2017, p. 193), de um “compromisso com a vida, onde o si, refere-se à ‘constituição de si’, a modos de subjetivação que se tecem em meio aos materiais de expressão que nos perpassam e nos configuram. Processo que não se sustenta sobre ensinamentos e nem em aderência ao poder/saber do capital/sucesso. Trata-se de um exercício ético que se faz engajado, permeado, atravessado necessariamente pela disparidade do vivido, por experimentações de diferenças não identitárias. O pensar/agir precisará nos tornar outra coisa, diferente do que somos, expressando nosso encontro e nossa entrega aos embates com os quais nos defrontamos ao longo do processo de um trabalho”.

questões sobre os usos dos corpos na arte e no cotidiano que possibilitem que a vida “seja vivida através de um corpo intensamente afetado” (Idem), e junto ao qual seria possível explorar o diferir como “experimentação da potência estética de um exercício ético” (DOMINGUES, 2010, p. 135).

Nesse sentido, com Rubiane Maia, fico pensando na travessia como uma espécie de procedimento vital, empenhado na expansão da existência nos campos subjetivo e social, via promoção de “escolhas ético-estético-políticas que tenham como critério a vida” (Ibidem, p. 133). Parece ser algo mais ou menos assim: ela é atravessada por um amálgama de forças sensíveis que a convocam ao trabalho. Comprometida, portanto, consigo e com o tempo próprio às travessias que empreende, ela busca dar passagem aos rumores desse tempo tanto para si quanto para as outras pessoas. Sinto que ela vai sintonizando esses rumores do jeito que pode, e, por insistência – atenta ao que vai lhe acontecendo – vai refinando essa escuta no corpo, e se aventura por caminhos sem garantias, já que pode sair de mãos vazias. Fina sintonia com tudo aquilo que rumoreja dessa “zona de registro da perambulação de uma subjetividade se constituindo no meio das misturas que vai ativando em sua trajetória torta, sem ponto final visível de desembarque, prosseguindo, sem paradeiro, seu descontínuo destino” (PRECIOSA, 2010, p. 18). Não sabe de antemão no que vai dar essas travessias, mas as experimenta mesmo assim; cumpre essa imperiosa necessidade de pôr-se em movimento, numa tentativa de talvez, por meio dele, arrastar todo o mundo e suas representações.

Certamente não é nada fácil para ninguém devir corpo de passagem para as forças do mundo que o enredam nessas travessias, tampouco para ela. Forças paradoxais, enigmáticas, e que lhe causam vertigem, que a lembram, a todo instante, que não há respostas automáticas a dar. Mas o que noto, junto a Rubiane Maia, é que, tensionada por essas forças, ela parece buscar decifrar os signos que lhe perturbam, de maneira a ir inventando e compondo modos não de evadir-se de suas angústias, tampouco de se comprazer com elas, mas de forjar modos próprios que permitam rastrear e instaurar *vidas-obras* com essas forças que ameaçam lhe decompor, operando-as como possíveis laboratórios de instaurações éticas, estéticas e políticas, ou, como ela mesma diz, “laboratório[s] ético[s], estético[s], poético[s] e político[s] do sensível, da heterogeneidade, do outramento” (SILVA, 2011, p. 8). Sente, então, que é preciso dar a ver outros equivalentes sensíveis da realidade – através dos quais possa edificar vias de afirmações inventivas que permitam que a vida siga seu fluxo por caminhos mais potentes. Equivalentes que lhe devolvam o ar que ameaça lhe faltar. Não apenas o seu ar, mas o ar de todas/es/os que incorporam a diferença como potência de re-existência.



#III

Se isso que confabulei até aqui tem algum sentido, seria possível compreender porque nesses mais de 17 anos de travessias agenciadas por Rubiane Maia se trata menos de *criar* do que de *instaurar*. Explico. Já faz um tempo, me deparei com um texto do professor Celso Favaretto no qual ele discorre sobre a invenção como instauração. Nesse texto, logo nas primeiras linhas, Favaretto pontua algo que chamou imediatamente a minha atenção. Diz ele:

“Instaurar não é criar nem produzir; instaurar é processo mobilizador de uma operação que inscreve um mundo. A instauração inscreve uma ‘formalidade’ em que seres, existências e processos adquirem ao mesmo tempo estrutura, extensão e consistência”.
(FAVARETTO, 2018, p. 129).

Descobri, em sequência, que essa formulação seguia a exposição de David Lapoujade, no livro *As existências mínimas* (2017), em torno do problema ‘como tornar mais real aquilo que existe?’, que, por sua vez, percorre a produção do filósofo Étienne Souriau – em especial a obra *Os diferentes modos de existência* (1943). Sem adentrar em profundidade na reflexão extremamente instigante sobre a ideia de instauração estabelecida por Souriau, importa frisar que, para este filósofo, “de um ponto de vista, o homem não cria nada. A própria natureza não cria nada. A floração do botão não cria a rosa. Todas as suas condições materiais e causais já estavam ali. Só a forma é nova” (SOURIAU, 1939, p. 73-74 *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 81). Assim, o ato de instaurar seria, para ele, segundo Lapoujade (2017, p. 89) “fazer existir, mas fazer existir de certa maneira – a cada vez (re)inventada”. Ou seja, instaurar um determinado modo de existência se justifica pelo “gesto imanente que aumenta sua realidade” (Ibidem, p. 90). Ou seja, “a instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela” (Ibidem, p. 88).

E, se Étienne Souriau prefere, como lembra David Lapoujade, os termos instituir ou instaurar, “é na medida em que certas existências reivindicam o direito à outra maneira de ser que as torna reais” (Idem). E tornar-se real, reitera, “é tornar-se legítimo, é ser uma existência corroborada, consolidada, sustentada no próprio ser” (Ibidem, p. 91). Afinal de contas, como sublinha Lapoujade, sabemos – e sabemos muito bem – “que a melhor maneira de solapar uma existência é fazer de conta que ela não tem nenhuma realidade. Nem mesmo se dar o trabalho de negar, apenas ignorar” (Idem). Atribuir um estatuto de fantasmagoria a determinadas existências tem sido a forma mais perversa e eficaz de destituir-lhes a sua realidade. Ainda a esse respeito:

“Duvidar de uma existência não é apenas suspender provisoriamente realidade de um ser, é questionar a legitimidade dessa existência. Duvidar é questionar a direito. Duvidamos menos da existência de uma coisa do que do seu direito de existir. Por isso a dúvida é ao mesmo tempo ineficaz e devastadora. Ineficaz porque não impede as coisas de existirem, devastadora porque as priva de realidade (isto é, do seu direito de existir). Em Souriau, a dúvida [...] reduz certas existências ao estado de fantasma, privando-as da realidade. Consequentemente, ela é aquilo contra o qual toda existência tem que lutar para se colocar”.

(LAPOUJADE, 2017, p. 92).

Nesses termos, fazer existir, via instauração, complementa ele, “é sempre fazer existir contra uma ignorância ou um desprezo” (Idem, p. 91). Só assim seria possível, deixarmos “o mundo dos psiquismos humanos para entrar em comunicação com mundos não humanos ou infra-humanos” (Ibidem, p. 68), de maneira a tornarmos-nos advogados ou porta-existências de existências larvares – o que significaria entrarmos “no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-las existir de uma outra maneira” (Ibidem, p. 90). Indo além, efetivar com esse gesto, e de uma vez por todas, a renúncia a ficção moderna de protagonismo irrestrito de um suposto “sujeito criativo” em relação a “sua criação”. Desse ponto de vista, poderíamos falar, inclusive, em uma ética da instauração, tal qual esboçada pelo antropólogo e escritor Renato Jacques. Diz ele:

“Há uma exigência, digamos, postural da pessoa que se engaja a trabalhar como vetor de instauração. Uma ética da correlação, da escuta, da atenção, da correspondência, uma ética que não pressupõe sujeito da ação, mas sujeito à ação. É a obra a-ser-feita quem sujeita a pessoa que se põe a instaurá-la”.

(JACQUES, 2019, p. 341).

Se resgato essas ponderações é porque, de algum jeito enxerguei – desde as primeiras conversas com Rubiane Maia no curso do “acompanhamento curatorial” do *Projeto DIVISA* – essa ética que passa pelo vetor da instauração. Tudo que é instituído ao longo dos 20 dias de travessia pela divisa entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais, de norte a sul, parece passar, pelo menos para mim, por um trabalho ético de instauração da obra a-ser-feita (o *Projeto DIVISA*) que, por sua vez, é indissociável de um trabalho ético de instauração da vida a-ser-vivida, e que é própria desta travessia. Tudo parece

emergir da delicadeza dos encontros que ali vão se dando com tudo que é vivo – seja humano, não-humano, infra-humano ou extra-humano –, e que forcem Maia não só a advogar em favor de determinados modos de existência deles derivados, mas também a torná-los de alguma forma tangíveis, mais reais.

Sob esta ótica, podemos, inclusive, retomar a assertiva de Yoko Ono³², de que a tarefa do artista não é criar. Isso porque, sendo o artista, “por estatuto, um operador de gestos” (BARTHES, 1990, p. 146), sua tarefa seria, parafraseando Gilles Deleuze & Félix Guattari (1992), instaurar sempre novas variedades no mundo. Assim, se por um lado, os gestos operados por Maia ao longo da divisa levam seu corpo a testemunhar certos aspectos de existências que “estão ali, mas permanecem em estado embrionário ou ‘implexo’” (LAPOUJADE, 2017, p. 82); por outro, as variedades resultantes desse testemunho estariam implicadas em estender uma arquitetura para essas existências que desenharia “nesse mundo muitas outras riquezas que não estavam ali inicialmente” (SOURIAU, 1939, p. 389 *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 82). Nesse sentido, uma ética que passa pelo vetor da instauração seria, antes de qualquer coisa, instituir direito, legitimidade a esses novos modos de existência. Ou melhor, seria “fazer valer esse direito, promovê-lo. É legitimar uma maneira de ocupar um espaço-tempo” (LAPOUJADE, 2017, p. 90). Legitimidade essa que, não custa nada lembrar, “não repousa sobre um fundamento exterior ou superior, é cada existência que a conquista por um acréscimo da sua realidade” (Idem).

Ao empreender, pela divisa, sua cartografia crítica de sentidos do que chamamos identidade, via promoção de imersões em experiências estéticas dissensuais que perscrutem atualizações latentes nos seus espaços-tempos do viver e de suas redes de agenciamentos, Rubiane torna-se “testemunha ideal e interior que a obra [o *Projeto DIVISA*] institui para se constituir em relação a ela; e com a qual será preciso que toda alma, em contato com a obra, identifique-se mais ou menos” (SOURIAU, 1939, p. 252 *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 93). O resultado disso é que, ao instaurar passagens aos virtuais emulados por essas existências em estados embrionários, ela as faz proliferar, e lança-as, para, quem sabe, alguém, talvez, as recepcione. Convites para que outras pessoas se tornem, em um momento ou outro, testemunhas da importância dessas existências, mesmo que fugidias. Isso porque, se “fazer ver é convocar uma testemunha”, é preciso “toda uma ‘arte’ para fazer ver aquilo que vimos” (LAPOUJADE, 2017, p. 93).

³² Fala extraída do texto “Experimentar o experimental” (1974), de Hélio Oiticica, publicado na Revista Navilouca (Rio de Janeiro), organizada por Torquato Neto e Waly Salomão.



Ao longo dos nossos encontros, tinha algo que me chamava atenção: o modo como ela narra as feitura e as rasuras do *Projeto DIVISA*. A inteligência não vinha antes. Passei, então, a encarar Rubiane Maia e, também, Manuel Vason e Tian Maia Vason, não como autores, tampouco como coautores, mas como espécies de testemunhas do *Projeto DIVISA*. Isso porque, ao atender ao chamamento para rastrear e fazer existir, tornar mais reais, os modos de existência junto aos quais colocam sob o espectro da visualidade as *vidas-obras* que dali emergem, eles amorosamente iam doando sentidos, provisórios, afrouxados, mas tramados numa gestualidade vigorosa, porque não se trata de desvendar um mistério que está lá na divisa, mas de fazer vibrar ainda mais esse mistério, sustentando a potência dos efeitos que o trabalho de instauração tem de se desdobrar em modos de vida fecundos e transformadores.

É que para Rubiane Maia, de modo especial, o trabalho de instauração não diz de um simples método disparador em Artes a seu dispor. Mas, sim, e antes de qualquer coisa, o terreno sobre o qual proliferam acontecimentos singulares, os quais ela procura honrá-los, traçando, com ela também, caminhos singulares com sua escuta e incorporação agudas. E os honra, justamente, porque eles sempre a convocam a existir à sua maneira, ao passo que permite descobrir “uma maneira especial, singular, nova e original de existir” (SOURIAU, 1939, p. 367 *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 89). Junto ao trabalho de instauração é como se ela pudesse vislumbrar, testemunhar, um modo de existência “que ainda vê talhar-se suas formas” (DOMINGUES, 2010, p. 64), ou, como nos lembra Rosane Preciosa (2010, p. 36), uma nova forma de vida “em permanente conexão com as paisagens do fora, capaz de ser habitada por uma população estranha a si mesma, um ativador consciente de misturas tais que vai atraindo para si novas montagens de existência”.

Sob essa perspectiva, não me pareceria ariscado afirmar que certos trabalhos de instaurações artísticas, que literalmente irrompem modos de vida, nos interessam muito hoje. Sobretudo, pela urgência do momento presente tão perturbador para todas/es/os nós, na medida em que interferem “de maneira crítica e contundente sobre o funcionamento dos códigos do vivido” (SILVA, 2011, p. 98), e buscam enfrentar com a devida acuidade duas questões, a meu ver, cruciais: “o que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?” (DOMINGUES, 2010, p. 19); “como responder com vida a um sistema de desencanto?” (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 15). Refiro-me a instaurações, tais quais as instituídas no contexto do *Projeto DIVISA*, que de alguma forma, ativam outros modos de viver, pensar, relacionar, menos pasmos e conformados, que nos forcem na direção de uma existência mais livre, mais potente, mais indisciplinada, mais insurgente.

Ações derivadas de “gestualidades mínimas, sem estridências” (SKLIAR, 2015), mas que deixam certamente rastros de sensibilidade para quem se dispuser a acompanhá-las, ou melhor, a testemunhá-las.

Sim, é preciso disposição à imersão e tempo de permanência junto a elas não só para testemunhar, mas para estabelecer intimidade com as sutilezas que derivam desses rastros de sensibilidade que o *Projeto DIVISA* instaura. Porque parece existir, nas suas entrelinhas, um convite tácito: “quero roubar um pouco do seu tempo”³³. Neles, o corpo que emerge desse vetor ético da instauração é impressionante! E como se ele nos falasse: ‘escutem, parem com tanta consciência, parem com tanta racionalização’; ‘você precisam escutar um pouco, sentir um pouco’. Indo além, o que os corpos de Rubiane Maia, Manuel Vason e Tian Maia Vason parecem nos dizer nesse obstinado e sutil rastreio-instauração de *vidas-obras* possíveis, seria: “ou a matéria começa a viver e sentir, ou então tudo perde a sua ‘alma’ e nada mais vive” (LAPOUJADE, 2017, p. 69). Me reporto, nesse sentido específico, ao que David Lapoujade (2017) diz:

“Atribuir uma alma pode ser a operação mais pueril, mais sentimental, e também a mais delicada, mas que se torna uma operação propriamente instauradora quando se trata de levar para uma existência maior o chamado de uma arquitetura à qual nos dedicamos. Atribuir uma alma é aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão, da emoção de ver mais ou com mais intensidade, de ver, em certas realidades, a presença de uma alma”.

(LAPOUJADE, 2017, p. 69).

A esse respeito, destaco um pequeno trecho da fala de Rubiane Maia, extraída de uma de nossas conversas ao longo do “acompanhamento curatorial” do *Projeto DIVISA*. Disse ela na ocasião:

“A DIVISA é um projeto que envolve um contato direto com a materialidade, mas, ao mesmo tempo,

³³ Conforme destaca Rubiane Maia (2020), em entrevista, na lógica do entretenimento, não há tempo a perder. No caso das ações performativas da artista, tudo se complexifica na medida em que suas performances evocam um outro tipo de temporalidade e, conseqüentemente, um outro tipo de experiência comum do sensível – diversa ao *modus operandi* de existência da arte que entretém. Em suas performances, não é o espetacular que é mobilizado. Do mesmo modo que, se você as olhar com pressa, dificilmente conseguirá acessar as múltiplas camadas – quase imperceptíveis – que dão tons às questões por elas colocadas. Rubiane Maia sabe que se tratam de performances que não capturam qualquer pessoa – especialmente as de longa duração.

considerando sempre que essa materialidade é uma energia vibrante, pulsante e viva. É uma matéria que responde ao contato. Porque do mesmo jeito que a matéria responde ao meu ato, o meu corpo responde à matéria. E eu acredito que isso acaba tendo a ver com essa construção de um repertório que são esses registros ínfimos de contato e intimidade que vão se acumulando no nosso corpo".
(ALVES; MAIA, 2022, p. 69).

Decisivo e bonito pensar nessa dimensão corpo-sensorial, compondo com as matérias encontros feitos de reciprocidades. Crítica radical ao espetacular que solicita uma tomada de posição ética em relação ao que Georges Perec (2010) chama de "ruído de fundo" - espécie de "resto" que compõe o mundo da vida, mas ao qual dificilmente nos atemos ou operamos qualquer escuta. Uma bússola e também um bálsamo para nós diante de tempos tão absurdos. E cada pessoa que navegar pela instalação *online DIVISA* poderá acompanhar Rubiane Maia, Manuel Vason e Tian Maia Vason empenhados nesse processo mobilizador de operações que reivindicam a invenção de "novos modos, outros possíveis, intensas relações espaciotemporais, [...] que em sua constituição embaralha[m] os códigos, aciona[m] ritmos e experimentações, que provoca[m] certas aberturas e misturas entre corpos" (SILVA, 2011, p. 8). Aberturas e misturas cujos movimentos do desejo levam a inscrição de mundos no mundo. Mundos nos quais, como reivindica Emanuelle Coccia (2018, p. 37), "ação e contemplação não se distinguem mais", e também mundos nos quais "a matéria e a sensibilidade se amalgamam perfeitamente". Operações-frestas capazes de instaurar outros modos de existência e convivência fundamentais para todas/es/os/us, bem como de gerar ressonâncias em quem se deixar afetar.

Caminho, aqui, para o encerramento destas anotações dizendo que o *Projeto DIVISA* não é especial porque ele é realizado sob o prisma da criação artística. Ao contrário. Ele se torna especial à medida que instaura enredamentos que justamente destituem esse pretensu caráter de excepcionalidade conferido à criação artística. Disso resulta o entendimento de que o trabalho da instauração, ao contrário da criação, jamais se restringirá a artistas, uma vez que o trabalho de instauração não emana somente de um, nem está centralizada unicamente num humano. Antes, sempre dirá respeito a toda uma agência polifônica de corpos humanos, não humanos, infra-humanos e extra-humanos que legitimam um modo singular de ocupar um determinado espaço-tempo. O *Projeto DIVISA* é especial, para mim, acima de tudo, precisamente por se conformar como esse convite à instauração da potência de vida a ser desdobrada em vida. Afinal de contas, parafraseando Rubiane

Maia, apenas entender os mecanismos que se passam ao abdicarmos da autonomia de instauração deste mundo e desta vida já não basta, se é que um dia bastou (SILVA, 2011).

Assim, o Projeto DIVISA é especial por conjugar, com requintes de delicadeza, memória, corpo, território, imagem, criança, colaboração, brincadeira, modos de vida e produção de subjetividades em um *continuum* que, antes de ser artístico é, ao mesmo tempo, existencial e clínico. *Continuum* que suscita a problematização sobre o modo como encantamos³⁴ nossas vidas, despertando nelas, um vigor e um élan vital que possa reorientar nossas ações no mundo, despachando o que nos paralisa, míngua, limita, apequena, assujeita. *Continuum* que convoca ao apossar-se das sensações “para criar sentidos e por meio desta experiência transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades” (DOMINGUES, 2010, p. 19). *Continuum* que, ao reconfigurar a divisa em um laboratório vivo e em constante processo de transformação, faz proliferar experiências poéticas que alinhavam práticas experimentais de cuidado e processos de instaurações artísticas, evidenciando como uma retroalimenta o outro com seus intermitentes fulgores.

Continuum que nos convida a embarcar nessa travessia, a fim de encontrar no infraordinário algumas saídas que as luzes do espetacular insistem em ofuscar. Implicação radical com um espaço de trânsito rumo a algum tipo de transformação emancipatória, autônoma e crítica, que celebra a sofisticação de saberes e modos de vida que o afirmam como “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (ROACH, 1995, p. 46-47, *apud* MARTINS, 2002, p. 89). Saberes e modos que literalmente dão uma rasteira nos estados subjetivos instituídos que limitam nossas existências, transmutando-as em favor da instauração e da legitimação de outros sentidos à vida, de “outros odores, rumores, palavras, imagens, cores, texturas, gestos, danças, cheiros, olhares...” (SILVA, 2011, p. 8).

³⁴ Para Adilbênia Freire Machado (2014, p. 205), “o encantamento [...] tem propósito. Propósito este que prima pela ética, pelo desejo do Outro, partindo do desejo do eu mesmo, onde esse eu me reconhece em contato com o outro e os meus diversos eus. Esse encantamento não nos impede de questionar “nossas” [...] ações políticas, sociais, não impede o questionamento acerca das minhas ações éticas e do meu cuidado pelo outro... é questionador das minhas / nossas ações. É um conceito de práxis... ao contrário, o encantamento nos impele aos questionamentos sobre nossas ações”. Eduardo David de Oliveira (2005, p. 212), nos dirá, ainda, que o encantamento “é a possibilidade da criação, antes mesmo de qualquer criatividade. É potência fecunda para a fecundidade da vida. O encantamento é um substantivo das experiências singulares. [...] É um decifrar códigos inexistentes. É mergulhar profundamente nos paradoxos da existência”.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Lindomberto Ferreira & MAIA, Rubiane. (Orgs.). **DIVISA: Notas em Rotas de Travessias** [Ebook]. Vitória: SECULT/ES, 2022.

ALVES, Rubem. Escutatória. In: ALVES, Rubem. **O amor que acende a lua**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

BARTHES, Roland. CY TWOMBLY ou NON MULTA SED MULTUM. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III**. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 143-160.

COCCIA, Emanuelle. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CORAZZA, Sandra Mara. **Memorial de vidarbo: escrituragem biografemática**. 2014. 506 f. 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.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Leila. **À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana. et al. (Orgs.). **Produção de subjetividade e institucionalismo: experimentações políticas e estéticas**. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.

FAVARETTO, Celso. Hélio Oiticica: invenção como instauração. In: **Revista Limiar**, Guarulhos, v. 5, n. 10, p. 128-137, 2018.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

JACQUES, Renato. O trabalho de instauração sob a esfinge da obra a-ser-feita na floresta dos virtuais: uma introdução à filosofia de Étienne Souriau. In: **Revista Gis**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 337-353, out. 2019.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MACHADO, ADILBÊNIA FREIRE. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. In: **Revista Navilouca**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Tradução Rodrigo Silva Ielpo. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 178-180, jan.-jun. 2010.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

----- [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 09 de abr. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SKLIAR, Carlos. Incluir as diferenças? Sobre um problema mal formulado e uma realidade insuportável. In: **Revista Internacional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 13- 28, fev.-mai. 2015.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

IMAGENS


Imagens 1, 2 e 3: Rubiane Maia, **Divisa**, Instalação online, dimensões variáveis, 2022. Fotos: Acervo da artista Rubiane Maia.

COMO CITAR

ALVES, Lindomberto Ferreira Alves. Travessia como trabalho instaurador de modos de existência. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 130-148.

ANAÏS NIN EM EXPERIÊNCIA: ESCRITA, CORPO E
SEXUALIDADE

Maria dos Remédios de Brito



O que se pretende ponderar aqui é uma leitura do exercício da escrita e como a mesma atravessa o corpo e a sexualidade³⁵ em Anaïs Nin, em sua obra intitulado *A casa do incesto: diários não-expurgados (1932-1934)*, um texto que percorre em sua construção a forma de diário. A leitura interpretativa será influenciada por uma abordagem contemporânea da Filosofia da Diferença de Deleuze e de Guattari. Nenhum desses autores fez conexões com essa

³⁵ O termo sexualidade será usado no transcorrer do texto como uma espécie de exercício corporal e desejante que está para além do campo familiar. A sexualidade atravessa campos mais amplos, ela está em toda parte, como dizem Deleuze e Guattari: “na verdade a sexualidade está em toda parte: na maneira como um burocrata acaricia os seus dossiês, como um juiz distribui justiça, como um homem de negócios faz circular o dinheiro, como a burguesia enraba o proletariado. E não há necessidade de recorrer a metáforas, tal como a libido não recorre a metamorfoses” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 382). A sexualidade é um campo, um conjunto de desejos que não aflora em um lugar específico, mas é uma potência de corte e fluxos. Há sempre um conjunto de fluxos de vida, de cultura, de sociedade que o corpo atravessa, que ele intercepta e é interceptado, que recebe e emite. Há sempre um campo biológico, social, histórico, que o corpo está mergulhado. Tudo isso oferece cortes e fluxos libidinais. Assim, por mais fundado que seja o desejo, a libido, a sexualidade, por mais que ocorram bloqueios funcionais que comprometam o desejo como impasses familiares, máquinas repressivas que condensem uma energia livre, a sexualidade está sempre sendo atravessada por mundos e suas variações. O desejo sempre percorre uma propriedade libidinal que se abre e fecha para mundos e vastos mundos. A medida da sexualidade não será o homem e a mulher, pois ela sempre investe em grandes conjuntos, assim, a sexualidade não é uma especificação nos sexos. O falo não é um sexo, a vagina não é um sexo, mas compõe toda a sexualidade e seus investimentos. Dessa forma, dizem Deleuze e Guattari: “a sexualidade é o investimento inconsciente de grandes conjuntos molares, é porque, sob sua outra face, ela é idêntica ao jogo dos elementos moleculares que constituem (...)”. A sexualidade é estritamente a mesma coisa que as máquinas desejantes enquanto presentes e atuantes nas máquinas sociais, no seu campo, na sua formação, no seu funcionamento” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 388). Então, esses autores fazem uma espécie de quebra da representação antropomórfica dos sexos (sexo masculino/sexo feminino, ou um sexo, como queria Freud em suas interpretações). Há para Deleuze e Guattari “uma transexualidade microscópica em toda parte, que faz com que a mulher contenha tantos homens quanto o homem, e o homem mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relação de produção de desejos que subvertem a ordem estatística dos sexos” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 390). Para além do antropomorfismo, da imposição social e cada um, seus sexos, o texto procura mostrar que a sexualidade exercida por Anaïs desbloqueia esses campos fechados para, então, percorrer outras passagens.

escritora em seus textos para desenvolver estudos, porém, suas ideias podem ser instrutivas para pensar o exercício corpóreo escritural dessa escritora contemporânea, que faz uso do diário como um registro íntimo, cotidiano, como uma escrita viva, como experiência de si mesma, uma escrita que se apresenta com efeito intensivo, como força de um fluxo do agora. A leitura do diário de Nin não passa “por o que isso quer dizer”, mas o que pode funcionar, como a leitura de um livro pode arrastar para encontros improváveis e com ela dizer alguma coisa.

Anaís Nin faz uma viagem entre corpos e desejos mobilizada pelas forças para *tornar-se o que se é*. É todo um corpo que exige de si mesma um trabalho, um envolvimento, um lançar-se para o mundo, como uma espécie de travessia, uma experimentação, pois ela sabe que o corpo é um lugar que habita a vida, e seus movimentos variados são sempre um desconhecido, um incompleto, que carregam movimentos de plasticidades. Nin não tem nenhuma exigência para se descobrir, pois bem sabe que não há nada por trás, nada escondido que merece ser posto em cena, em evidência.

É um *tornar-se o que se é*, ao modo de Nietzsche: “Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é” (Nietzsche, 1995, p. 48). Para tanto, é necessário manter uma certa consciência navegando em superfície, uma consciência fora dos grandes imperativos, tal como faz Nin, quando põe em deslocamento seu corpo e sua sexualidade como experimentação sem culpa. Por isso, é possível observar em seus diários que ela não usa sequer uma palavra “grande”. Aliás, o diário é uma forma de escrita marginal, escrita pelas bordas, uma escrita menor³⁶; para pensar com Deleuze e Guattari, é uma escrita não exigente da grande língua. Ela mostra que um corpo nunca se ajusta a todas as normas quando o mesmo faz enfrentamentos consigo mesmo, arrastando o desejo não para uma falta, nem para negação ou ressentimento, pois, segundo Deleuze: “o desejo está sempre agenciando, maquinando, num plano de imanência ou de composição, que deve ser construído ao mesmo tempo que o desejo agencia a máquina (...) não é a carência e nem a provação que cria o desejo” (1996, p. 31). Nin faz do seu corpo uma máquina de escritura, a intenção não é buscar linhas de entendimento, mas por meio da escrita atravessar suas experiências vitais produzir uma linha de fuga, uma linha de criação. E só se cria essa linha em ato, pois ela não preexiste.

³⁶ O termo menor é inspirado nos autores Deleuze e Guattari que desenvolvem uma leitura da literatura de Kafka como sendo uma literatura menor, uma literatura que não fala das grandes línguas, mas que contesta a língua régia, uma língua maior. Uma literatura menor é uma política para a construção de outras linguagens dentro da sua própria língua, tal como fez Kafka, segundo os autores. Conferir o texto de Deleuze e Guattari, Kafka: por uma literatura menor.

Não interessa a Nin pensar em metas, em fins, em sentidos. Ela não deseja nenhuma tarefa dominante. Sua empreitada é somente por uma escrita que preserve o cultivo de si, pois, por mais que Nin tenha, por muitos anos, um envolvimento com a psicanálise, com o trabalho terapêutico, não foi para buscar um fundamento arqueológico ou personológico sobre si, mas desfazer os fundos, pois as máscaras povoam o sujeito. Ela não é uma autora do fundamento, da consciência, mesmo escrevendo suas memórias, a escrita não foi para ela um retorno de um eu escondido, ou para maquinar questões edipianas, o triângulo amoroso, pai, mãe e filho, ao contrário, ela deseja borrar a consciência verdadeira, o eu fundado, o sujeito consciente e fiel a si mesmo. Nin sabia muito bem que a potência do falsário agita a memória, a linguagem e a escrita. E não é uma questão de ficção e realidade, mas do processo fabulatório pelo qual a linguagem, a escrita não escapam, mesmo quando uma escrita seja de uma lembrança de infância, ou mesmo de um sonho.

Lacan (2008), no livro *O mito individual do neurótico*, diz que na discursividade não há como produzir a verdade em si sobre si mesmo, pois na fala o sujeito produz um mito, visto que não há verdade falada, quem saber imaginada ou fantasiada; penso que isso ocorra quando se escreve, não há verdade que não passe por uma criação, muito mais do que fantasia. Manuel de Barros (2018) é mestre no assunto quando fala de suas memórias inventadas. Assim, Nin poderia ser vista como alguém que deseja manchar as verdades... incompatibilizar, nada para conciliar, mas misturar. O trabalho dos seus diários, por meio de pequenas frases, rompe algumas hierarquias dominantes. As frases e os parágrafos são pequenos e explosivos para as mentalidades conservadoras. E não creio efetivamente que Nin usa a escrita como um mero registro cotidiano de seus acontecimentos; para além disso, o diário era um meio de criação, mesmo quando pudesse passar pela sua vida. Era dessa forma que Nin transava com a linguagem, com as palavras e com a escrita. Aí ela atravessava mundos e experimentava o ato criador.

II

O seu corpo oferece um modo de contestação ou mesmo de resistência a um tipo de pensamento que preza pelo julgamento e pelo padrão de normalidade, fincado na linearidade e na fixidade do sexo e da estrutura sexual. Esse padrão de pensamento que se estendeu para outros setores da vida social é o pensamento da representação. Questionar a ontologia que está por trás da noção de representação, de semelhança, de generalidade e de identidade é algo fundamental para se escapar das ideias moralizantes e julgadoras que esse pensamento tende a impor.

Deleuze, crítico do pensamento da representação, é simpático à afirmativa de que, por exemplo, o sujeito não está implicado em uma unidade fechada e acabada; ao contrário, para ele, o que se chama de “sujeito” ou “identidade” vem sofrendo deslocamentos interpretativos, “sujeitos” descentrados ou mesmo fragmentados, e para ser fiel ao seu pensamento, a consciência do sujeito moderno ruiu. Seria o sujeito uma terminologia de nossas crenças, tal como questiona Nietzsche? Para Nietzsche o “sujeito é ficção” (2008, p. 261).

“Sujeito: interpretado por nós de modo que o eu, como sujeito, possa valer, como causa de todo fazer (*Tun*), como agente (*Täter*). Os postulados lógicos-metafísicos, a crença em substância, acidente, atributo etc. tem o seu poder de convencimento no hábito de considerar todo o nosso fazer como consequência da nossa vontade: - de modo que o eu, como substância, não entra na multiplicidade da mudança.”

(NIETZSCHE, 2008, p. 262)

Tudo isso é para dizer que não há categorias absolutas, um fundo unificado, posto que tudo o que há são aparências de unificação, suposição de um sujeito. O sujeito, para Nietzsche, é uma multiplicidade, um jogo de lutas e forças.

Ainda bem que na literatura tal questão é vista ou ponderada sem tantos problemas, pois a mesma não pretende encontrar a verdade, a literatura desmobiliza a própria ideia de verdade. Ao contrário da filosofia, a literatura quer fabular³⁷ povos, fabular outros modos de vida, para pensar como Deleuze. Ao seu modo, Nin não escreve seus diários para se encontrar como um sujeito, ela queria desmobilizar a si mesma, produzir uma linha de fuga, de criação, arrastando não só o seu corpo, mas a sua sexualidade para o deserto. Nin não tinha como preocupação, em seus diários, a pergunta: o que é escrever? Ela descobre uma língua variante, em estado vivo, portanto, irredutível a uma forma estrutural como desenvolvimento; parece que sua escrita vem como expressividade quando as palavras pululam sentidos.

É possível observar que em seu diário a palavra aparece em um tom sexual quando incorpora vida, experiência, escrita, força, intensividade. Não há

³⁷ Sobre a ideia de fabular, Deleuze pontua essa questão de maneira exemplar em seu livro *Crítica e Clínica*. Diz ele: “Compete à função fabuladora inventar um povo” (Deleuze, 1997, p. 14). Esse povo que Deleuze fala pela criação literária, é um povo menor, eternamente menor, é um povo que faz um devir-revolucionário. Um povo inacabado que resiste é um povo bastardo, que não deseja um estado, mas uma deriva.

como não dizer que a palavra, ou a escrita, não venha com um sentido ou incorpore uma sexualidade, seja em seus jogos, suas misturas, suas conjugações. Como diz Deleuze, “escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.” (2000, p. 17). Com seu diário, criou suas velocidades, suas lentidões ou desterritorializou a si mesma, de forma que de suas experiências vitais coletou e extraiu suas partículas que lhes deu a capacidade de compor ou conjugar sua escrita. Assim, não seria uma relação psicológica, mas uma forma de fazer nascer uma máquina de escritura, os agenciamentos partem de si, mas também dos seus encontros com o Henry Miller, Otto Rank, Hugo Guiller ou seu pai.

Os textos de Nin podem ser entendidos como essa desmontagem dos órgãos, não mais um “sujeito” fincado em uma significação dominante, pois não é uma questão de personalidade. Seus diários são uma espécie de tentativa para descolorir a razão ponderada, fincada em princípios universais. Quem sabe a escrita de Nin entrasse no que se chama de uma bioescritura, uma escrita de si que difere a si mesma, pega a sua vida em flagrante delito, como um susto para daí ter o que dizer, o que escrever, o que produzir, o que criar, nada de remeter a uma verdade. Então, os seus diários não os entendo como uma franqueza de si, de uma personalidade, mas um modo de fazer literatura, um modo de inventar a si mesma.

Viveu como mulher, e no seu exercício produtivo, inventava-se como máquina desejan³⁸, que, ao exercitar seus desejos, movimentava uma

³⁸ Na obra intitulada “O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia”, Deleuze e Guattari desenvolvem uma reflexão sobre o desejo, negando, sobretudo, o desejo como falta, que passa de Platão à Psicanálise Freudiana. Eles afirmam: “Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção (...). Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo (...) Não é o desejo que se apoia nas necessidades; ao contrário, são as necessidades que derivam do desejo: elas são contraproduzidas no real que o desejo produz. A falta é um contrafeito do desejo, depositada, arrumada, vacuolizada no real natural e social. O desejo está sempre próximo das condições de existência objetiva, une-se a elas, segue-as, não lhes sobrevive, desloca-se com elas, razão pela qual ele é, tão facilmente, desejo de morrer, ao passo que a necessidade dá a medida do distanciamento de um sujeito que perdeu o desejo ao perder a síntese dessas condições. A necessidade como prática do vazio tem unicamente este sentido: ir procurar, capturar, parasitar

normatividade, inclusive, do que seria ser mulher, ser uma boa mulher, uma boa mãe, uma boa esposa, do mesmo modo que redefinia o exercício da vivência do amor, não mais o amor feminino, postulado em categorias, formas definidas, objetos específicos, como se fosse algo essencializado e petrificado em programas. O amor feminino é também uma construção, uma invenção da maquinaria social que não cessa de produzir subjetividades, para falar como Deleuze e Guattari (2010).

Por isso, os corpos podem se deslocar, construir suas linhas de fuga, pois essa maquinaria não pode totalizar e nem unificar, e mesmo quando se impõe sobre os corpos e se assenta sobre eles, não cola a sua totalidade, pois há comunicações transversais e plurívocas, possibilitando que cavem suas rachaduras, suas bordas discordantes, faça seus movimentos, tal como Nin exercitava o seu corpo. Por que esse corpo, que é atravessado por uma maquinaria produtiva e social, continua a troar, a zumbir sobre as instâncias repressivas? Ele pode, mesmo dentro da maquinaria social, inflamar um campo de abertura, quando não se deixa apenas ser governado, mas se autogovernar? Ou será que ele já nasceu pronto?

Se há uma ideia de feminino no texto de Nin, é um feminino que não está amarrado à estrutura ideal, ou essencializada, do que é ser mulher. Mulher também se constrói diante de suas mediações e configurações sociais e culturais. Ao modo de Simone de Beauvoir (1970), não se nasce mulher, torna-se mulher. E para fazer uso de uma literatura atual, no que se refere à ideia de gênero, por exemplo, diz Butler o “é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos, no interior de um quadro regulatório altamente rígido, que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância” (Cult, novembro, 2013, ano 16, n. 185, p.32)

Nin desnaturalizou ideias quando destacava que viver é uma arte de construir e inventar mundos, pois como diz: “como é apenas a artista em mim, a energia dominante, que se expande (...) Quem poderia imaginar a largura e a altura de minhas ambições (...)” (Nin, 2008, p. 13). Aquele que se percebe imerso na criação entende que nada na vida pode ficar fora desse longo exercício, pois “cometer suicídio é fácil. Viver sem um deus é mais difícil” (Nin, 2008, p. 19). Sim, é difícil, pois todos os possíveis solos imagináveis dependem do nosso próprio trabalho de criação, de produção, que não está

as sínteses passivas ali onde elas não se encontram (...). O desejo torna-se então esse medo abjeto da falta (...) o desejo só tem “necessidades” de poucas coisas, não dessas coisas que lhes são deixadas, mas das próprias coisas que lhes são incessantemente tiradas, e que não constituem uma falta no coração do sujeito, mas sobretudo a objetividade do homem, o ser objetivo do homem para quem desejar é produzir, produzir na realidade” (Deleuze; Guattari, 2010, p.43-44).

fora dos componentes da máquina social. Viver sem um Deus, é criar mundos possíveis.

Todo um trajeto de autocriação, de autobiografia, contudo, não é fiel a uma verdade do sujeito, pois quando se narra certos acontecimentos solicitados pela memória, a narrativa é sempre de um modo particular, é sempre uma espécie de bloco que vem à tona, um bloco borrado, daquilo que se chama de real. Afinal, diz Nietzsche (1992), a respeito do intelecto, que ele é nosso órgão mais enganador por excelência.

Nin sabia disso e usava sua força de criação por meio da escrita para explorar esse mundo desconhecido que é o seu próprio corpo, pois quando escreve, quando atualiza a escrita, ela já toma virtualidade. Não se narra uma "História", se narra pontos, fragmentos, percorridos por entre imagens, sentidos, lembranças, que comportam um "real" sempre descolado, desmobilizados, movimentados por certas combinações selvagens que habitam os indivíduos.

Nin fazia devir minoritário com seus órgãos, inclusive, com suas lembranças, seus sentimentos, suas experiências, sua sexualidade, tentando uma espécie de estilo, uma experimentação de si. Por isso, para ela não importava a verdade e nem mesmo a mentira, pois sabia que o mundo, com seus dramas, suas tragédias, não está composto pela fronteira do verdadeiro e do falso, nem mesmo diante da ilusão e da aparência. A questão é muito mais ampla do que o discurso que dele o corpo faz uso, pois será que a vida merece mesmo ser julgada e ainda julgada com padrões edificantes?

Se o mundo é essa *intimidade* que precisa ser vivida, experimentado no corpo por uma singularidade, já que os modelos não têm sabor, então Nin entra nesse mundo. Que intimidade inventa para si? Que viagem ela se permite para percorrer o labirinto da vida e exercitar a escritura da sua própria vida? Ela não sabe ao certo quem é, não se entende como uma unidade, nem mesmo o que é ser mulher; contudo, tais perguntas a coloca na ordem de uma construção monstruosa, como uma espécie de corpo aberto, o que não deixa de perturbar, inclusive, a si mesma.

Nin, não hesita em exercitar sua singularidade pelo desejo, pelo exercício da sua sexualidade, sexualidade sem culpa, mesmo quando as máquinas sociais, que têm os homens como peças, que os integra e os interioriza em um modelo, que codificam os fluxos do desejo, talvez por medo ou terror, estão imersas em sua pequena desterritorialização singular.

Nin mostra a sua experiência sexual não como algo fincado a padrões de generalidades, ou identidade. Ela mostra seu corpo e sua sexualidade sem julgamento, contrariando, assim, todo um modo de pensamento estabelecido pela tradição. Assim, ela usa sua sexualidade para agenciar produtivamente desvios e desterritorializações dos órgãos, reinventando seu corpo e seus modos de conceber a si mesma. Não usa a sua sexualidade para encontrar uma representação, mas, para desfazê-la. Extravagante, não receia o corpo do outro, as geografias corporais diversas, para “de-formar” um modo de subjetividade fixada, enclausurada em seus limites rígidos, pois a sexualidade é essa pulsão selvagem, incerta, louca, por isso, tão governada e normatizada. Afinal, o desejo não tem pessoas ou mesmo coisas, mas ele percorre vibrações, fluxos, qualquer natureza que possa introduzir cortes, entradas, saídas, manejo, capturas... O desejo é nômade (Deleuze; Guattari, 2010). Esse é o menor pretexto para atirar-se à tragédia que mobiliza outras forças para o seu tornar-se a si mesma, pois sua intensidade sexual transfigura o corpo, modos de ser e de viver padronizados pela heteronormatividade cultural.

Nin fez devires por meio de sua sexualidade, potencializou um impessoal, uma mulher que exercendo sua sexualidade diversa, destronou o sexo lei, o sexo norma, pois para ela a sexualidade nunca poderia ser um campo particular, uma vez que ela estava ligada a outro, a um conjunto de campos, de vibrações maiores: um corpo, um livro, uma ideia, um ambiente, um toque em algo... O que Nin nega é a vivência de uma sexualidade bloqueada e assentada em células estreitas, como a família, o marido. Nin entendia a sexualidade como fluxos que atravessam um conjunto de pessoas, de vida e de sociedade. Mesmo as pessoas as quais ela depositava sua confiança e seu amor, era somente uma conexão de outros fluxos, pois não seria mesmo com o mundo que sempre se faz amor?

O corpo da mulher foi submetido a uma longa história de violência e negação do desejo, como bem salienta Onfrey (2011) em sua obra “A teoria do corpo amoroso: por uma erótica solar”. Assim, só se pode escapar das modelagens, das molduras morais, quando não se abandona a si mesma e seus processos. O corpo da mulher para ponderar as clausuras impostas a ele deve e pode construir modos de resistências para fissurar determinadas marcas.

Imagino que Nin tentou fazer essas pequenas resistências ao experimentar sua sexualidade, que nada mais é do que uma espécie do grande conjunto do desejo. Não é uma questão de essencialidade, ou mesmo de uma naturalização, mas é um modo, é como se vivencia, se fabrica e se produz a experiência de vida com seu próprio corpo, que demanda sua própria

temporalidade e suas relações. É um esforço conquistado a duras penas pela mulher, pois ainda que a sexualidade não seja da mulher ou do homem, ela é um conjunto de produções. Nin, como mulher, tentou produzir para si meios, composições de existência que fossem solicitadas por si mesma.

III

Diz Nin em um trecho de seu diário,

“June é minha aventura e minha paixão, mas Henry é meu amor (...) olho para Henry com um olhar cheio de brilho e para June com exaltação (...) Allendy é o amor de amanhã. O amanhã pode estar a anos de distância. Não quero examinar nenhum espaço e nenhuma distância. Apenas vivo a vida.”
(NIN, 2008, p. 21).

Nin não só mergulha em suas revelações amorosas, suas paixões, seus encontros, seus amores, suas intensidades, ela mergulha em confissões cruéis e amorosas, desnuda-se, movimentada-se, faz traçados, percorre mundos desconhecidos, mostra a crueldade, a paixão, a beleza, o interesse, o egoísmo, a maldade, a bondade, o inferno, mostra como um corpo pode ser lido como sujo pelas normas padronizadas e como ele pode ser perturbador! Pois “foi a minha falta de fé (...), apenas minha dúvida, que criou a necessidade de demonstrações anormais, a necessidade do obsceno” (Nin, 2008, p. 58). Essa singularidade mostra a complexidade de fazer a experiência de si mesma, sem medos dos julgamentos e das incertezas.

Mulher casada com o banqueiro Hugo Guiller, que recusa o padrão, a lei do interdito... não aceita “a boa vida” de um casamento fincado em suas regras, lança-se ao desconhecido, corre riscos, vivendo suas paixões, sua sexualidade. Ela é atravessada pelas intensidades de outros corpos e vive sem os pudores objetivos, entrando, de certo modo, na contramão da moral dominante. Anda por lugares vagabundos, com bêbados e prostitutas, vai aos bordéis, solicita o sexo com prostitutas, anda em bares sujos, mas também nos requintados cafés de Paris, nos bons restaurantes, tem aventuras com homens de “classe”, mas também com mulheres vagabundas, trapaceiras, homens sem pudores, gosta dos poetas, dos artistas, dos escritores.

Mostra-se também como uma mulher passiva, que deseja ser dominada, como diz: “quero viver no escuro e na plenitude de minha feminilidade” (Nin, 2008, p. 61). Procura alguém que a domine, que deite sobre seu corpo, que lhe faça as vontades dos seus prazeres, deseja ser caçada, penetrada, possuída

(2008, p. 61). Além disso, deseja ser intelectual, escritora, independente, mas também não tem nenhum receio de se doar sexualmente para o amado, não tem nenhum problema de ser governada na cama. É como se fosse experimentando possibilidades, vivendo sua escritura corpórea.

No diário, não receia em afirmar sua necessidade por outras aventuras sexuais, destaca sua atração por homens, por mulheres, mostrando que tudo isso faz parte da presença de um corpo que está vivo, que sente desejos plurais ou que entende que o desejo faz conexões para além de um sexo estatístico e antropomórfico. Que identidade é essa? Nenhuma, pois Nin não tem essa preocupação, passa pelo seu corpo suas variações, como em qualquer corpo que é vivo, que não seja rotulado pela culpa e pela castração.

Na relação com Hugo, há uma preocupação, procura deixá-lo contente, aprecia seus comentários, prepara sua cama, escolhe seu prato preferido, afirma que precisa deixar o marido se sentir amado, respeitado, apreciado, conserva um certo pudor moral. Uma espécie de acordo que fez consigo mesma, uma forma de manter uma relação com um convívio salutar, busca a sedução. Inventa uma maneira de partilhar a vida com o homem que divide todas as noites a sua cama. Esta é uma maneira que é ou não convencional para alguns, mas o que é mesmo ser correto ou errado quando é possível inventar na vida particular seus próprios contratos? O que a vida particular tem para dizer ao mundo público? Ou por quais motivos se tem que viver sempre do mesmo modo? Sempre na mesma linha social?

Diz ela que ama Hugo, June, Allendy e Henry, além de outros. O corpo que atravessa esses corpos busca, de cada um, seus pontos singulares e esses pontos são conectados com seus próprios pontos singulares e com sua afetividade, com sua raiva, do mesmo modo que mantém aproximação e distância por cada corpo que passa pelo seu.

Experimentação, porque a experiência passa por si e sai de si, pois é o que lhe oferece uma sabedoria do seu não saber sobre si mesma e se porventura pensar que já o que é, o que resta a fazer?

“Parece que finalmente conquistei meu próprio corpo. Mas minha felicidade foi assustadora na noite passada. Quando eu e Hugo fomos para casa, eu me deitei no edredom e comecei a falar em meu diário-criando fantasias-contando histórias, como eu tomaria meu rumo no mundo apenas para realizar os sonhos de todos – me senti possuída por poderes mágicos, por uma influência mágica.”
(NIN, 2008, p. 100).

Não é possível suportar a vida se não existisse a capacidade de inventá-la todos os dias. A vivacidade se tornaria cinza, sem potência criativa. Nin questiona sua atuação no mundo, suas relações, não entra na vida do outro e não deixa sua vida passar despercebida. É possível notar todo um trato consigo, um trabalho de interpretação, de cuidado. Um trabalho de interpretação e experimentação de suas relações, como é possível verificar na citação abaixo.

“O ciúme de Eduardo era enorme; ele teria matado todos os homens ao meu redor. Hugo também me prende. Allendy destruiria Henry, porque Henry é o único homem capaz de me roubar dele (...). Allendy também acha que escolhi Henry (sua antítese) como uma crítica à sua vida de sublimações. Henry tem mais do que ciúmes de Allendy, porque os feitos de Allendy ferem seu orgulho (...). Hoje finalmente compreendi esses homens intelectuais, pacientes, controlados, saturninos e frios que amei com tanta paixão e persistência. Entendo seu modo de amar. Com eles alcanço um relacionamento afetuoso e fraterno, e com os outros um amor passional. Tout va bien. Fiz as pazes com a vida, com a relatividade do amor.”
(NIN, 2008, p. 101).

Uma vida entrincheirada pelos afetos, pelos corpos, pelas vidas, uma rebelião, uma destruição, explosões, incêndios, terremotos a atravessam. Um receio contido, uma selvageria a ponto de surgir a qualquer momento, um sorriso e um choro, sempre à espreita de um corpo incerto, turbulento, uma insatisfação monstruosa, um tormento, que expressa a vivência de um corpo, sua sexualidade e suas produções em estado vivo, experimental.

“Essa imperfeição, esse enigma, essa oscilação em minha vida é o que me impele rumo à maior das amarguras, à rebeldia extraordinária, à raiva obscura. Raiva de mim mesma por me sentir tão atraída, tão cativada, tão enfeitiçada por homens sem poder físico sobre mim.”
(NIN, 2008, p. 102).

Ela é atraída pelo desejo e pela vida, cativada pelos homens, pelos amores que a transformaram, que a jogaram em luta com o corpo, com a sexualidade, com a escrita, e, que, além disso, a solicitaram forças, movimentos dentro dos seus próprios limites, o que a fez desabrochar zonas desconhecidas e incontroláveis em si mesma. Foram corpos com suas interações que fizeram com que Nin não se recuasse ao trabalho de viver como mulher... Incontroláveis são os modos que Nin buscou para viver sua singularidade em

meio a tudo que é posto como norma! A autora, ao fazer o convite para si mesma e para o uso dos seus desejos, também emite para o seu leitor uma espécie de convite para que o mesmo invente sua própria vida, o seu próprio corpo e sua própria sexualidade como uma forma de resistir! Resistir a qualquer tipo de forma petrificada, pois resistir, eis a potência do percurso para o desejo e durante o percurso resta sempre se desfazer, se conectar, se desconectar, espaço molar, molecular, se territorializar, se desterritorializar, somente assim seria possível uma conquista razoável de si. O que Nin poderia dizer? Que cada um corpo crie para si suas próprias paisagens, suas cartografias, suas próprias experiências, seu próprio sexo, sua sexualidade, pois como diz Fernando Pessoa, estamos sempre partindo, a partida, as viagens não são para fomentar uma perda, mas a dura tentativa de um encontro com o corpo e seus desejos, sem certezas, sem promessas... Encontros... pois, o que pode mesmo um corpo?

Desejo partir,
Desejo não ser
Mais eu a seguir
Ao que estiver a ter.
Desejo a distância,
Desejo afagar
A inútil fragrância
De já aqui não estar
(...)
Como alguém distraído na viagem,
Segui por dois caminhos par a par.
Fui com o mundo, parte da paisagem;
Comigo fui, sem ver nem recordar.
Chegado aqui, onde hoje estou, conheço
Que sou diverso no que informe estou.
No meu próprio caminho me atravesso.
Não conheço quem fui no que hoje sou
(Pessoa, 2009, p. 77). m.”
(PESSOA, 2009, p. 77).

Um mergulho... uma experimentação de si. Experimente! Esse parece ser o convite desafiador que Nin solicita para si em seu diário, e, ao desafiar a si mesma, desafia seus leitores... Que cada um invente uma história do seu corpo e de sua sexualidade, mas também que cada um invente uma forma de escrever mundos, escrever vidas, escrever a si mesmo, como uma espécie de uma estilística, mas que passe, sobretudo, por aquilo que cada um posa suportar, será sempre um risco a experimentação, pois ela nunca vem antes, mas em ato. Mas, a vida só tem suas aventuras assim, não é mesmo?

BIBLIOGRAFIA

BARROS, M. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BUTLER, J. **CULT | Revista – Dossiê Judith Butler**, novembro, 2013, ano 16, n. 185.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

----- **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora, 34, 2010.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

----- **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'água edições, 1996.

LACAN, J. **O mito individual do neurótico ou poesia e verdade na neurose**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NIN, A. **Incesto, diários não-expurgados (1932-1934)**. Porto Alegre, Rs. L&PM, 2008.

----- **Fogo, diários não-expurgados (1934-1937)**. Porto Alegre, Rs. L&PM, 2011.

NIETSCHE, F. **Ecco Homo: Como alguém se torna o que é**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

----- **A vontade de Poder**. Rio de Janeiro: Contrapontos, 2008.

----- **Para além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ONFREY, M. **Théorie du corps amoureux: Pour une érothique solaire**. Librairie générale Française: Livre de Poche, 2001.

PESSOA, F. **Poesia-1931-1935 e não datada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.


BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo, Difusão Europeia de livro, 1970.

COMO CITAR

BRITO, Maria dos Remédios de. Anaís Nin em experiência: escrita, corpo e sexualidade. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 149-162.

TESTEMUNHO PRIMEIRO: UM VULTO, UM
ABRAÇO, ALGUNS TEMORES

Phoebe Coiote Degobi



Uma dedicatória, uma carta e uma espiral de reflexões sobre possibilidades de gestos travestis em relação ao tempo messiânico, bem como sobre outra forma de leitura dos gestos para além de articulações de liberdade e do medo. Somos nós mesmas, somos agora, ontem e amanhã.

Em regime de exercício diário, me coloco a refletir sobre como os meus gestos respondem ao tempo presente: como remediar as consequências de uma tração do meu corpo sobre o chão do instante-já?

A reflexão abaixo, aberta por Santo Agostinho no livro XI de ‘Confissões’ engatilha esta escrita-inscrição com uma passagem onde ele se detém, com ímpeto, sobre o tempo (e a eternidade), ruminando em si uma visão espiralada: aqui, agora, depois é a eternidade.

“Mas, por meio de nenhuma dessas medidas, obtemos uma medida certa do tempo. Pois pode ser que um verso mais curto, recitado mais vagarosamente, tome mais tempo que um verso longo recitado sem pressa. E assim se sucede quanto a versos, pés e sílabas. Assim, parece-me que o tempo nada mais é além de prorrogação; de que, não o sei. Seria da própria mente? Suplico-Te, meu Deus, o que meço, quando digo indefinidamente que um tempo é mais longo que o outro? Sei que meço algo e não meço o tempo futuro, pois ainda não existe; nem o tempo presente, pois não se prorroga a sua duração; nem o tempo passado, pois não existe mais. O que eu meço, então? Será o tempo que passa, e não o tempo passado?”

(AGOSTINHO, 2019, p. 231).

O que de mais precioso Agostinho nos entrega com suas reflexões são os vislumbres de sua peleja com o tempo e a memória. Aqui, neste lugar de meditação do palácio da memória, há um temor pelo tempo, que compartilho com Agostinho. Endereço-o uma confissão de minha solidariedade, envio-lhe um vulto travesti através do vórtice temporal, sussurro as palavras “eu também”.

Abro uma investigação para tatear nosso lugar comum em uma miríade temporal, onde lanço todas as coisas para o alto ao inserir a minha travestilidade como variante deste jogo. A permanência da memória e sua escritura agora precisam dar conta deste corpo de dubitável alma, vida, cuidado e continuidade; e quando não há uma gota sequer de certeza sobre a minha existência, sou eu o gêiser e me faço emergir no mundo. Se não sou travesti, não estou presente em totalidade.

As estratégias de resguardo e continuidade da minha memória inscrevem-se topofilicamente em campos, depressões, fronteiras, vale e nascentes através daquilo que entendo como gestos de um corpo-arquivo. Um corpo que, assim como o coração do Deus de Agostinho, “palpita entre o movimento das coisas passadas e das vindouras, sempre instável” e assim, consegue acionar sua sobrevivência ao (forçosamente) inverter a convicção de um condicionamento de que a vida travesti é apenas tormento.

bell hooks (2021) afirma que “em um mundo angustiado pela destruição desenfreada, o medo prevalece” e afirmo, em primeira pessoa, a veracidade do medo e a maneira como a expectativa de vida na casa dos 35 anos modela todas as minhas expectativas, posturas e gestos. Todas as feridas jorram abundantemente até que minha própria língua sirva de corda para um torniquete, me custando mais uma parte de mim para me manter eu mesma. Não há facilitação externa no processo de cura que, hipoteticamente, tornaria possível perfurar o medo ou que permitiria uma indolor persistência, continuidade e a inscrição necessária dos meus gestos no mundo, e tudo isso porque não há ninguém que cuide da minha sombra ou que ouça meus ecos.

hooks (2021) também afirma:

“Não importa o que tenha acontecido em nosso passado: quando abrimos nosso coração para o amor, podemos viver como se tivéssemos nascido de novo, sem esquecer o passado, mas vendo-o de uma forma nova, deixando que ele viva dentro de nós de uma nova maneira. Seguimos adiante com a percepção renovada de que o que já passou não pode mais nos machucar. Ou ainda: se em nosso passado fomos amados, sabemos que não importa a presença ocasional do sofrimento em nossa vida, pois sempre voltaremos para a calma e a felicidade recordadas. A rememoração atenta nos permite reunir outra vez os pedaços e os cacos de nosso coração. É assim que a cura começa.”
(hooks, 2021, online).

E em paralelo, Agostinho (2019):

“Digamos que eu esteja prestes a recitar um Salmo que conheço. Antes que eu inicie, minha expectativa é estendida por ele todo, mas, quando começo, tudo o que se torna passado é gravado em minha memória. Assim, essa minha ação é dividida entre minha memória, quanto ao que já recitei, e minha expectativa, quanto ao que

estou prestes a recitar. Mas a observação está presente comigo, para que o futuro seja transmitido a fim de se tornar passado. Quanto mais próximo chego do fim, menor se torna minha expectativa e maior o uso de minha memória, até que toda a expectativa seja exaurida e, quando toda ação for terminada, passe a fazer parte apenas da memória.”

(AGOSTINHO, 2019, p.233-234).

O que se faz ver com mais clareza ao justapor essas duas citações é que quando hooks nos diz que a rememoração atenta é um dos gestos de cuidado e cura, faz completo sentido entender que a inerente porosidade do corpo-arquivo travesti, um arquivo vivo, é um repositório do qual emergem ações de escuta, cuidado e amor, pois estes nos são negados, mas que por um desejo de continuidade, ajustamos nossas perspectivas em relação ao passado e à dor. A dor não é a coisa mais importante de nossas vidas, e assim podemos começar a entender que os gestos desse corpo-arquivo travesti se manifestam não apenas por sua percepção renovada, mas porque ao buscar em sua memória, toda a expectativa da dor precisa ser atropelada por uma tática de cuidado, as palavras precisam se refazer, o corpo se reconfigurar, a linha de fuga que me leva ao outro precisa ser reconstruída para que eu possa ser quem sou. A autodestruição é um presente que não irei e não iremos entregar.

Acendemos um abajur: meus gestos são um vislumbre do meu corpo-arquivo.

A partir de qualquer gesto, o corpo cria e alimenta em si um inventário, este arquivo de carne, trauma e hormônios incompatíveis nunca será qualquer coisa que não faça ruínas de si no mundo, e que só existe porque se deixa cortar a todo instante.

O corpo-arquivo entrega, sem se revelar, que é raiz comum de um tempo entre tempos, uma abertura de caminhos para encontros e continuidades no tempo presente, passado e futuro; é um contracorpo e também um contratempo ante à binaridade e ao dualismo universalizante de experiências: é um corpo aberto, poroso e transversal.

Esse vislumbre permite pensá-lo também um corpo-vortex, uma força da natureza que impõe a redistribuição de sua memória na coletividade a cada movimento, a cada rasura espacial, porque entende que o acesso a rememoração é um gesto involuntário da memória para se manter memória, e que este é o gesto que faz o tempo ser. O arquivo está vivo porque o arquivo é um corpo, e este corpo tritura, esmaga, cria, transforma, faz nascer, não

apenas sugando tudo ao seu redor, mas dando de si tanto quanto acessa no outro, assim, essa compreensão conflituosa com o tempo é urdida a partir de uma busca ativa, uma tentativa de abraçar a memória como princípio coletivizante fundador de suas relações com o mundo. Esta construção de sentido se faz simultânea ao gesto que marca a presença e a partilha. Desta maneira, insere-se aqui a ideia de que o corpo, como variante num dado espaço, responde ao tempo, tanto quanto o tempo responde ao corpo, por que em ambos, a memória é mediadora: escapa fácil pelos dedos e quando cai no chão, o faz rachar um pouco mais, o torna instável ou até mesmo intangível e, portanto, impossível de pousar; a mediação se faz na impossibilidade do corpo e do tempo, apresentando aqui um paradoxo da existência, uma inefabilidade com a qual se existe junto.

Não sei dizer se é possível, mas o sou

É afirmando minha travestilidade no tempo messiânico, que dou conta (em partes) de pensar como meu corpo-arquivo é acionado em gestos de inscrição no mundo. Segundo Agamben (2017):

“Messiânico não é o fim dos tempos, mas a relação de cada instante, de cada kairós, com o fim dos tempos e com a eternidade. Assim, aquilo que interessa a Paulo não é o último dia, o instante no qual o tempo termina, mas sim o tempo que se contrai e que começa a acabar.”
(AGAMBEN, 2017, online).

Ou seja, a travestilidade, como a entendo, avança do rompimento para um começo e, com isso, está sempre por vir, sempre acontecendo, permitindo o abraço entre o presente, futuro e o arquivo/memória, à mesma maneira como Agostinho descreveu na citação mais acima, o gesto de recitar o Salmo. Mas, nesse contexto, as expectativas não necessariamente diminuem a cada momento que o agora se configura como memória, mas subverte a ontologia com fabulações que permitem a este corpo se reinventar simultaneamente à sua inscrição e continuidade no mundo, revelando sua relação com o tempo messiânico:

“É um tempo que pulsa dentro do tempo cronológico, que o trabalha e o transforma a partir de dentro. É, de um lado, o tempo que o tempo emprega para terminar; de outro, o tempo que nos resta, o tempo do qual precisamos para fazer o tempo terminar, para atingir a meta, para nos libertarmos da nossa representação ordinária do tempo.”
(AGAMBEN, 2017, online).

A historicidade do corpo trans segundo a cisgeneridade nos oferece a cronologia como tempo possível, mas este tempo não é nada além do tempo em que nós cessamos de persistir, pois se trata de um tempo da duração, o tempo apocalíptico. O tempo da travestilidade se assemelha ao tempo do Messias, conforme Agamben (2017) nos ilustra:

“[...] o tempo do Messias, ao contrário, enquanto tempo operativo (kairós) no qual compreendemos pela primeira vez o tempo (o chronos), é o tempo que nós mesmos somos. É claro que esse tempo não é um outro tempo, que teria o seu lugar em algum outro lugar improvável e venturo. É, pelo contrário, o único tempo real, o único tempo que temos, e fazer experiência desse tempo implica em uma transformação integral de nós mesmos e do nosso modo de viver.”
(AGAMBEN, 2017, online).

Se no tempo da travestilidade nós somos, o que isso significa para os nossos gestos? Flusser (2014, p. 16-17) nos indica que “gesto é movimento no qual se articula uma liberdade”, mas o que seria esse vislumbre de liberdade de um corpo marginalizado?

O autor ainda nos diz que “o gesto não permite, necessariamente, ao seu observador decifrar a liberdade que se exprime nele. Isto porque o gesticular dispõe da capacidade para a mentira”. Dito isto, nesse contexto ofereço outra leitura, o gesto é uma construção de liberdade no tempo em que somos nós mesmas.

O gesto travesti é uma rasura da liberdade e da autonomia, que persiste e existe não *apesar* do lugar da subalternidade e do condicionamento social, mas que se inscreve ao viver estes e ao perfurá-los, sou morta e continuo viva em escrituras.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Cristianismo como religião: a vocação messiânica. In: **Instituto Humanitas Unisinos**. 2017.

AGOSTINHO, Santo. Livro XI. In: AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Principis. 2019. p. 214 - 235

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2020.


FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

COMO CITAR

DEGOBI, Phoebe Coiote. Testemunho primeiro: um vulto, um abraço, alguns temores. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 163-170.

TESTEMUNHAR

Rubiane Maia



Em 2019, eu recebi o seguinte convite: testemunhar duas performances apresentadas ao vivo na cidade de *Folkestone*, Reino Unido. E a partir do meu olhar de testemunha, responder a ambas ações com um texto livre de minha autoria, que posteriormente se tornaria parte do arquivo documental das ações performativas.

Sendo assim, o primeiro texto se refere ao trabalho da artista Selina Bonelli, intitulado "*Abbotts Cliff Performance I/IV June 2019*", que compõe o projeto "*(Re)Collecting Fears*", na língua portuguesa "*(Re)Coletando medos*", nas qual a artista realiza uma série de performances em sites específicos, relacionando-se com alguns antigos "Espelhos Sonoros" construídos como um sistema de alerta a ataques durante a primeira Guerra Mundial. O segundo texto se refere ao trabalho autobiográfico da artista de *Bangladesh* Kajoli, *Sem Título*, apresentado durante o "*Festival Savage*" proposto pela organização '*Performance Space*'.



Não importa onde, tudo ao nosso redor é azul

Para Selina Bonelli,

Não é fácil escrever sobre o medo. O medo de qualquer começo. O medo da rigidez das palavras que não se encaixam numa frase ou na página em branco. Não é fácil escrever com medo. O medo que torce a garganta até sufocar, que embaralha os pensamentos, que bloqueia a voz e a palavra. O medo que paralisa o corpo. Não é fácil coletar medos. Meus, seus, dos outros, de alguns povos, do mundo. É difícil revelar quais são os nossos medos. Ocultos, sombrios, inexplicáveis, irracionais. Eu fiquei por meses adiando esse momento, deixando para depois o confronto que explicita a minha própria relação conflituosa com a palavra. Tudo aquilo que eu não sei explicar, escrever ou falar, a prova da insuficiência da linguagem. Afinal, a comunicação (ou, a falta dela), pode se tornar uma poderosa fomentadora de batalhas.

Naquela manhã de sol e vento, quando Selina nos pediu uma palavra, eu por impulso falei, sincronicidade. Depois, fiquei pensando que eu deveria ter falado, pé. Eu acordei sentindo os meus pés reclamarem. Pés cansados que eu levaria à contragosto para uma longa caminhada. Certamente, não se tratava de um medo fantasma. Dentro de uma lógica cotidiana, nada ameaçava a minha vida, mas eu poderia simplesmente não conseguir. E isso, me amedrontava. Meus pés manifestavam o medo de todas as coisas que antecedem o porvir. O medo do caminho que se desconhece. O medo de cair, errar ou perder o fôlego. O medo dos medos. O medo daqueles que tem medo. O medo da dor, da luta e do rancor. O medo do amor. O medo que machuca a carne. Uma espera, um adeus. O medo das coisas que não voltam. Do irrecuperável. Do irreversível. O medo do tempo que passa veloz. Do fantasma que nos persegue na escuridão. O bicho-papão que ameaça sair do armário. Um passo em falso, a queda. O medo do tombo. Um penhasco onde a água de um mar revolto sacode as pedras. O medo daquilo que os olhos não podem alcançar. O choque. O medo de dizer sim, ou, de preferir não. O medo das decisões. Engasgar de medo. Tossir, abrir o pulmão e a garganta. O medo das portas abertas e fechadas. Choro. Eu tive pânico de gritar todos os medos inomináveis. E caminhar descalço. Cortar o tornozelo ou perfurar o calcanhar. Eu tive medo de acidentalmente furar o meu pé pela segunda vez. Medo de trincar os dentes até a gengiva sangrar. O medo do sangue que eu não poderia estancar. O medo da morte, da finitude.

Caminhamos por três horas. Céu azul, nuvens, o som do mar, a grama, o canto dos pássaros, o cheiro e o gosto das flores. Selina nos guiou criando experiências sutis de ampliação da nossa percepção à medida que o vento se

tornava mais forte. Nós caminhamos até o alto das falésias. Nosso destino final, chegar a um dos inúmeros 'Espelhos Sonoros' desta região, um dispositivo militar anterior ao radar, construído durante as guerras para alertar sobre a aproximação de aeronaves inimigas através de sua capacidade de concentrar e refletir ondas sonoras distantes. Para Selina, um símbolo dos medos que atravessaram gerações, mas que agora se tornou um pedaço gigante de concreto integrado à paisagem. Uma orelha artificial, que por um período representou um propulsor vivo de ansiedade coletiva diante da iminência de um bombardeio aéreo. Sim, uma guerra sempre deixa marcas que não podem ser facilmente apagadas. Nesta caminhada em que Selina falava coisas que para mim eram quase incompreensíveis, eu descobri que um 'Espelho Sonoro' é uma espécie de cicatriz.

O medo está incluído dentro do grupo de emoções básicas ou primárias na experiência de diferentes formas de vida. Está intimamente ligada ao instinto e a sobrevivência. Porém, o medo na condição humana se agrupa a questões mais complexas como a linguagem; contextos sociais, econômicos, históricos; culturas e crenças. Se no nível físico, um corpo amedrontado sente o aumento do batimento cardíaco, a aceleração da respiração, contração muscular, dilatação das pupilas, ansiedade, e maior fluxo sanguíneos na direção das extremidades. Uma sensação insistente de estar alerta, de espreira. No nível social e coletivo, medos constroem fronteiras que nos separam uns dos outros. Medos nos fazem ver inimigos, quando o que existe é apenas diferença. Medos se multiplicam quando avançam no tempo, e se cristalizam numa memória coletiva e inconsciente. Frequências que emanam do passado, que se misturam com o presente. Na subida, eu olhei para os lados e me interessei pelas plantas e pedras, pensando: como seria ter medo se eu fosse outra coisa diferente de um ser humano? Continuamos o caminho, passo a passo até o local em que éramos esperados. Antes, a pedido de Selina deitamos na grama com o ouvido colado no chão para escutar a voz da terra, uma a terra que roncava. No topo, de frente para o 'Grande espelho' fui tomada por uma sensação de peso e sono, como se o chão quisesse tragar o meu corpo. Um desejo intenso de escapar para longe. Inevitavelmente, eu resisti ao plano de fuga e optei pela permanência. Finquei os pés no chão. Aos poucos, a inquietação transformou-se numa espécie de propulsor de questionamentos. Como nós, na nossa pequenez, poderíamos nos atrever a coletar a infinitude de medos que estão acumulados na memória do 'Grande Espelho'? Talvez fosse uma performance sobre a impossibilidade ou sobre o fracasso. Mas lentamente, eu compreendi que Selina estava nos ensinando algo sobre o cuidado: cuidar dos medos. Cuidar dos medos que estão além de nós. O cuidado com as cicatrizes que não podem ser esquecidas.



De cima das falésias, nós podemos ver o horizonte. Especialmente naquele dia, se nos esforçássemos mais, poderíamos até imaginar os sons de uma guerra. Uma guerra que para mim, que venho de outro continente é extremamente abstrata ou cinematográfica. Não que eu venha de um lugar pacífico, pelo contrário, eu venho de um país que constantemente me ameaça. De um lugar, onde a luta nunca acabou. Onde o rastro de conflitos

nem chegam a ser cicatrizados de tanto sangue que é derramado todos os dias. De frente para o ‘Espelho Sonoro’, Selina brinca com o vento e manipula pequenos novelos de linha dourada. Estica os longos fios e deixa que o vento e o sol componham a sua própria coreografia com movimento e brilho. Diante da beleza desse gesto é difícil perceber qualquer vibração que não seja uma mistura de poesia e delicadeza. Enquanto a macropolítica do medo nos incita à paralisia, Selina nos mostra a importância de desatar os nós com a nossa limitação e vulnerabilidade. Definitivamente, medo não significa ausência de coragem.

De repente, para a nossa surpresa, Selina escala o ‘Grande Espelho Sonoro’, talvez ela estivesse sendo guiada pelos seus próprios fantasmas. Deitada sobre o topo, ela se arrasta lentamente até o centro onde há uma fratura. Particularmente esse espelho possui uma rachadura longa exatamente no meio. Uma espécie de corte, vestígio, estigma. A confirmação de uma ferida aberta. A dor relegada ao esquecimento. Talvez, a revelação do fracasso daquele grande empreendimento que guardava a promessa de ser um escudo protetor para uma população amedrontada. Sem que percebêssemos, Selina inicia um longo e lento processo, despejando nesta abertura central diferentes líquidos. Um a um. Ação que dura várias horas. Para nós que estamos observando do chão, um gesto prolongado de dilatação do tempo. Selina cuida daquele grande corte desprezado, e ao mesmo tempo zela pelos medos que o tempo não poderia apagar. Eu me deito sobre a terra para observá-la. Em alguns momentos, fecho os olhos para descansar. Quando olho novamente, lá está ela, imóvel, vertendo um líquido azul sobre o corte. O azul escorre pela fratura na direção do solo, borra a abertura, e se expande para os lados. Então, percebo que o ‘Grande Espelho’ também está nos observando, porque a tinta que escorre pela fenda transforma-o num olho. Um olho que vê tudo. Será que ele também viu os nossos medos escondidos? Eu sei que carregou em mim, todos os medos que pertenceram as que vieram antes de mim.

Eu voltei pra casa exausta, sentindo uma energia estranha. Uma irritação sem causa definida. Um desejo de aconchego, de calor, de afeto, de silêncio. A ideia de um texto para essa performance parecia distante e desafiadora. Cuidei dos meus pés doloridos, descansei. Aceitei que o tempo me ajudasse a acomodar a intensidade das emoções no corpo. Algo precisava se aquietar. Portanto, foi o adiamento de escrever que me fez reencontrar o sentido para a palavra escolhida: sincronicidade. Palavra que eu usei intuitivamente no início dessa jornada. Hoje eu sinto que isto representou a oportunidade de uma reconciliação com as minhas próprias fraturas, com a minha vulnerabilidade exposta, e com os medos que eu nem ousou revelar.



A Entidade das Águas

Para Kajoli,

Hoje provavelmente é o último dia quente do ano. Sol intenso numa semana de outono, e consequentemente ruas, parques e praias com muitas pessoas. Um presente inesperado. Todos falam mais alto, e há uma vibração de entusiasmo ocupando os espaços da cidade. Após o almoço, eu coloquei o meu filho na cama, e ele adormeceu com um pouco de resistência. Então, saí de casa às pressas com receio do meu atraso. Com um filho pequeno, o tempo escapa para além da minha constante tentativa de controle. Eu caminho rápido, encontro alguns amigos, mas sigo a direção indicada no programa. De frente para uma praia completamente lotada está Kajoli, observando atenta o tumulto de crianças e famílias. Ela, bem maquiada, usando um traje deslumbrante – um vestido tradicional de casamento de Bangladesh nas cores vermelho e dourado. Tudo ao seu redor é tão destoante, que é impossível não notá-la. Me aproximo, e falo qualquer coisa. Ela me diz que é a primeira vez que vê aquela praia tão cheia. Parece ligeiramente confusa e surpresa, pois já não sabe se o lugar designado para a sua performance é a melhor escolha para a sua ação. Eu sinto que ela não se dá conta de que a performance já começou.

Quando eu conheci Kajoli em 2016, ela possuía cabelos muito longos. Cada um de seus fios continham inúmeras histórias. Histórias que ela revelava aos poucos a cada encontro. No ano passado, ela renunciou ao cabelo durante uma outra performance. Com isso, as memórias acumuladas naqueles longos fios, décadas após décadas, foram arremessadas para longe. Seguramente, Kajoli é uma pessoa que gosta de contar histórias, apesar de ter sido marcada por silenciamentos brutais. De fato, ela conhece bem a dor do peso e da renúncia. Eu posso imaginar que o cabelo de Kajoli devia ser insuportavelmente pesado. Tão pesado quanto as narrativas patriarcais que insistem em derrubá-la no chão. Talvez a necessidade de manter a cabeça erguida, tenha lhe trazido a decisão do corte. Os seus cabelos continuam crescendo, mas até hoje ela permanece cortando. Eventualmente, brinca de usar perucas e adornos. Parece se divertir com a possibilidade de ter vários rostos. Agora, eu consigo ver melhor a beleza de seus olhos.

Cuidadosamente, Kajoli caminha sobre as pedras e escolhe ficar bem perto do mar. Ela, o lindo vestido e uma âncora. De costas para o horizonte, ela nos observa. Não sorri. O vento insiste em desarranjá-la, mas calmamente ela se alinha com aquele lugar até que um campo de força surge ao seu redor. De pé, ela segura uma pesada âncora de ferro enferrujada por anos de uso. Há tensão, o objeto certamente pesa mais de dez quilos. O peso, novamente o peso. Dessa vez sobre os seus braços. Kajoli não é uma mulher grande ou

corpulenta, mas do alto dos seus 1.52 metro, ela segura a âncora com confiança e firmeza, mantendo o seu corpo quase imóvel. Sem falar, ela está nos contando um fragmento da sua história: mulher, nascida em Bangladesh, um país asiático entrecortado por rios e mar. Decerto, faz total sentido a sua predileção por estar perto da água. Kajoli nasceu numa comunidade extremamente conservadora, onde o poder de escolha e decisão é majoritariamente masculino. Mulheres obedecem. E se não, sofrem retaliações com todos os tipos de abuso e violência, seja moral, psicológica, e até mesmo física. Dos ataques com ácido ao feminicídio. Por barreiras políticas, culturais e religiosas, pouco se discute sobre esse cenário desolador. Como muitas outras mulheres, Kajoli foi humilhada e sofreu diversos tipos de violência, mas corajosamente não obedeceu a regra do silêncio. Neste momento, a âncora pesa sobre os seus braços, contudo ela resiste de pé. Quando precisa descansar, apenas a apoia sobre uma pedra, respira profundamente, para em seguida erguê-la novamente diante do peito. Seu fôlego exprime o fardo do acúmulo de todas as coisas que lhe foram impostas. Ou, daquilo que lhe foi rigorosamente negado: sua dignidade.

Dignidade. Integridade. Consciência de si mesmo. Brio. O valor de que se reveste tudo aquilo que não tem preço. Que não pode ser comprado ou substituído. Qualidade inerente aos seres humanos. Desse modo, totalmente inseparável da autonomia. A perda da dignidade é a perda do si mesmo. Do próprio brilho. Da liberdade. Então, pesa. É extremamente pesado. Uma carga. Uma bagagem. Um fardo. Possui volume. Ocupa todo o espaço. É como a gravidade que puxa para o chão. Representa solidez. Consistência. O que é maciço. Que exige tremendo esforço. Que constrange, envergonha. E exaure. É árduo. Difícil. Laborioso. Obriga a caminhar vagarosamente. Às vezes, paralisa. Outras vezes, mata. Provoca tensão, dor. Encarcera. É carregado. Cheio. Opressivo. Uma sobrecarga. Ofende. Magoa. Destroi qualquer vestígio de auto amor. É obsceno. Grosseiro. Indelicado. Violento. De extrema violência. Difícil de digerir. Provoca mal estar por ser indigesto. Venenoso. É denso, tão denso. E vasto. A perda da integridade acarreta emoções devastadas. Induz uma culpa que isola. Desfaz os sonhos. Amputa. Pesa, pesa demasiado. É um tipo de mutilação. O peso de todas as coisas que ancoram sem permitir navegar... Observando-a adornada com seu vestido de casamento e sem seus longos cabelos, eu sinto o peso das suas escolhas e da sua desobediência. A ruptura. Ela não se calou, a sua imagem é uma denúncia.

Eu me sento de frente para Kajoli. Algumas crianças se aproximam, algumas famílias interrompem o passeio para vê-la. Estamos todos aqui, ao seu redor. E todos nós a observamos.





É um contexto tão curioso e estranho: ela quase estática em seu esplendor, e o caos inevitável de uma tarde de calor numa praia extremamente movimentada. Um contraste que acidentalmente, torna ainda mais visível o profundo simbolismo de sua ação solitária e contemplativa. Com o passar do tempo, é possível perceber o seu esforço em segurar a âncora. Ela se move, troca os braços de posição, apoia a peça no chão por alguns segundos. E a ergue. Para mim, que sou brasileira, é inevitável reconhecer na figura de Kajoli, uma espécie de entidade que me lembra alguns dos Orixás do Candomblé. A palavra Candomblé significa dança ou dança com atabaques, e os cultos são dirigidos a forças da natureza personificados na forma de figuras ancestrais Africanas divinizadas, chamadas Orixás, que significa 'luz que se revela'. Cada Orixá é um ponto de energia na natureza, possuindo um sistema simbólico particular com cores, roupas, objetos, comidas, músicas, dança, oferendas, espaços físicos e até horários. Existem inúmeros Orixás, mas no Brasil, duas das entidades mais populares são Iemanjá, a Senhora das Águas Salgadas, dos Mares e Oceanos e Oxum, a Senhora das Águas Doces, dos Rios, das Cachoeiras e Lagos. Ambas entidades femininas que incorporam a virtude das águas. Seu poder é puramente Matriarcal. É através de sua força que um barco navega em mar calmo ou atravessa uma tempestade. Uma cidade inteira se desfaz com uma Tsunami. É através da sua fúria que emergem as chuvas torrenciais, e conseqüentemente a subida dos rios e as inundações. Ou também, é através do seu equilíbrio, da sua generosidade que surge o copo d'água para saciar a sede quando a garganta está seca. Em nós, elas são as lágrimas, o suor, a saliva e a urina. Testemunhando Kajoli, eu vejo uma mistura dessas forças selvagens: Iemanjá e Oxum, juntas. Todas elas capazes de erguer a âncora do próprio destino em meio as situações mais turbulentas.

Kajoli, permanece nos observando por mais de uma hora. Eu me afasto, e vou embora antes do término de sua ação. Deste modo, escolho que para mim não existirá um final. Eu prefiro fantasiar que a entidade Kajoli, continuará para sempre naquele mesmo lugar, de pé com a cabeça erguida, sustentando a sua âncora e resistindo a todas as intempéries.

IMAGENS

Imagem 1 e 2: Selina Bonelli, **Abbotts Cliff Performance I/IV**, June 2019. Photos: Terence Birch

Imagem 3, 4 e 5: Kajoli Ilojak, **Salvage Festival**, 2019. Photos: Manuel Vason.

COMO CITAR


MAIA, Rubiane. Testemunhar. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 171-184.



INCORPORAR O
MENOR DOS MUNDOS

SONHOS, MEMÓRIAS E FABULAÇÕES EM
FRAGMENTOS DE PROCESSO "O DOCE CAOS QUE
PARTILHO À MESA"

Breno Filo Creão de Sousa Garcia



Este é um processo em que o artista vivencia a possibilidade de converter a matéria dos sonhos em uma experiência de criação, agenciado durante a disciplina *Seminário Avançado I - Arte e Filosofia: rizoma-escrita* (2022), do Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. São fragmentos de um diário fabulado, ou seja, que não apresenta descrições, mas sonhos transformados em ficção, com prosas, poesias e imagens. A ideia em processo é atualizar, ou mesmo subverter - com a escrita e o traço - processos inconscientes largamente discutidos por teóricos como Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Gilles Deleuze, Nise da Silveira, Winnicott, Félix Guattari e transformados em experiência estética por artistas como Arthur Bispo do Rosário, Remédios Varo e Jean Dubuffet. No exercício a seguir, testemunhamos rastros de um sonho que carrega o vestígio de uma guerra.

Nota introdutória: jogos de forças, funcionamento da máquina, agenciamentos coletivos e máquinas minoritárias

“O Doce Caos que Partilho à Mesa” é um projeto de pesquisa que tem corpo através da composição de uma rede de afetos e produções artísticas. Tal empreendimento possui múltiplas vias de encontro e conexão: uma delas é o trânsito permanente que eu, Breno Filo, artista-educador-pesquisador e coordenador do projeto, realizo de maneira síncrona, híbrida ou remota entre ateliês e laboratórios de criação artística com ênfase nas linguagens da escrita e do desenho; a outra é como as produções realizadas durante os ateliês, em suas múltiplas linguagens, são potentes elementos de conexão, agenciamento coletivo e formam materialidade substancial desta mesma rede.

O primeiro semestre de 2022 é demarcado como um momento delicado de retorno ao trabalho presencial na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, aonde atuo. Além disso, me deparei com a descoberta e necessidade de redução de energias para o tratamento de uma doença auto-imune causada pela Covid-19 e agravada pelo *stress*. Meu corpo produziu cor com as vozes do luto, do trauma e da cultura da produtividade, amplamente identificados pela comunidade acadêmica. Além disso, era e ainda é difícil não me afetar com os ruídos distantes de tanta coisa: desde conflitos bélicos em outros países à truculência vivenciada pelos povos originários na Amazônia. Tudo isso com o processo eleitoral para a presidência do Brasil às portas. Vestígios diurnos que começaram estremecer meu sono. Nossos sonhos.

Portanto, nesta maquinaria, vivencio experiências oníricas e, aos modos de Manoel de Barros, as reinvento. Os fragmentos que lanço ao mundo não são mais os sonhos como experiência da memória, da individualidade, da intimidade ou do passado, como uma profecia gélida, solitária, familiar ou apocalíptica. Elas se tornam ficção. São escritas e imagens que apresentam corpos desejantes. Pele, músculos e órgãos que formam personagens inquietos, pois não encontram saídas para os labirintos que se encontram. Mas, esperançosos, não demonstram sinais de apatia ou desinteresse. Mesmo que sejam labirintos alicerçados em suas condições socioeconômicas, raciais, étnicas, estruturais, sexuais e/ou de gênero.

Eles estão ali para fornecer palavras e imagens capazes de invocar o nosso medo, o nosso trauma, o nosso luto, as nossas quedas, as nossas lágrimas e os nossos levantes. É processo que objetiva reações contra as forças que nos conduzem à impotência, sejam elas do Estado ou das corporações que regem

o mercado, nossas forças de trabalho, ou mesmo nossos processos de atenção.

Tal processo de reinvenção é realizado e/ou compartilhado em múltiplos ateliês, aonde tenho a oportunidade de me fazer presente, em uma espécie de atitude performativa. Além dessa produção de presença, existe uma produção de escuta, pautada no estímulo da partilha de histórias de vida e da conversão dessas mesmas histórias em uma cartografia, seja ela visual, escrita e/ou de qualquer outra maneira.

A narrativa textual e visual a seguir, nos transporta para uma série de paisagens fragmentárias. Nos sugere um corpo que produz esforços diferentes para se equilibrar, entre a bicicleta, a corda bamba e o corredor explodido de um prédio recém bombardeado. Ela constitui *um fragmento de um estranho diário, do qual não se registra o que se viveu, mas o que acredito que precisamos pensar juntos, a partir do que testemunhei, ou inventei.*

Sonho 04 | Trapezista, ou o Embaraço da Queda

Realizei uma trajetória curiosa por uma cidade. Um centro urbano qualquer, costurado por linhas de vento, com meu corpo sobre uma bicicleta.

Era tudo impregnado pelo cheiro cinza do asfalto molhado e das múltiplas fontes de fumaça. Entre vielas, ruas e uma grande avenida, transitei. Havia também muita gente. Sonhadores com diferentes qualidades de passos.

Após uma sinuosa descida, ladeira abaixo, adentrei em uma feira. Ela era situada próxima de uma orla de rio.

Transitei por entre barracas, quiosques e lojas, sem levar nada.

A intenção era ter um dia leve. Isso incluía evitar os pesos do consumo por impulsos.

Passei o dia coletando apenas aromas que resistissem ao grafite enfumaçado: entre canteiros de plantas, proximidades de jardins, moluscos em bancos de areia, caranguejos enlameados, penteadeiras de putas, fraldas sujas de nenéns, frascos de leite de colônia, cerol de pipas, livros recém impressos...

Tive a impressão de que vivi um dia completo, em pouco mais de cinco minutos. Imerso, deslizei pela cidade enquanto o sol esteve no céu. Sem

rumo ou ideias. Me fiz de vento. Alcei voos e pousei, sem desprender sequer um milímetro do chão.

Por um breve momento, vivi sem titubeios.

[...]

Com o corpo embebido em suores e de volta ao hotel: portaria, chaves, elevador, tapete e porta de entrada. Descanso.

O lugar era de passagem e de ninguém.

Aconchegante e vazio.

Adentro em um recinto que se assemelhava a uma sala, tão espaçosa quanto escura. Com apenas uma janela, bem pequena. Através dela era possível ver um pouco do topo de outros prédios. Me aproximei um pouco mais, e avistei luzes em deslocamento.

Pareciam estrelas cadentes, e se aproximaram mais. Cometas quando chegaram ainda mais próximo. Verdadeiras bolas de fogo quando, de tão perto e tão assombroso, que o único reflexo foi, de maneira medíocre, me esconder debaixo da cama no outro cômodo.

Os estrondos logo confirmaram a periculosidade dos luminosos objetos. Em quantidade avassaladora. De uma forma incessante, por várias horas.

Seriam bombas? Mísseis? Provavelmente.

Independente do que fossem, atingiam o prédio e suas proximidades.

Eu repeti um mantra, continuamente:

_ Não chegue aqui, por favor. Não chegue...

Quando a onda estarrecedora cessou, eu não ouvia mais nada. Via pouquíssimo. Um véu de poeira encobria tudo.

Eu vibrava, nauseado de medo.

Meu corpo se recusou a fazer qualquer coisa. Havia uma quase saudade de quando, ao invés de torpedos, eu lidava com ausências. Com projéteis

discriminatórios. Cápsulas embebidas de vergonha. Cápsulas autodepreciativas. Trabalho em ondas torturantes. Ah, a chatice, a pressão, as cobranças e a produtividade que recheava até o pão das manhãs frias. A disforia. A baixa imunidade. As frustrações. Os calos. Cicatrizes. Bloqueios. Términos. Lutos. Besteiras. Silêncios...

Por alguns segundos, senti um certo amor por tudo que foi perdido.

Nada disso fez algum sentido.

Mas pausei. Cessei. Respirei.

Segundos a fio de navalha.

Até que a vontade de ir embora imperou:

_O prédio pode cair...

Quarto. Corredor. Sala. Através da janela, muita fumaça.
Ao atravessar a porta do "ap", uma infeliz surpresa.

Não havia nada além do corredor.

Só destroços.

O cenário era de destruição.

Por um instante, voltei para o apartamento. Pensei:

_ Tenho que achar uma rota, mas a que me agarrar? Escadas?

Tomei coragem e atravessei a porta novamente.

O cenário continuava vertiginosamente destruído.

Mas havia outro sobrevivente.

Era um rapaz de terno.

Trôpego, ele caiu e rolou pelo corredor.

Com uma mão, segurei a porta, com a outra, alcancei o colarinho da camisa dele:

_ Tu não vais cair, vamos inventar um jeito de sair daqui!



BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.
- . **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: DELEUZE, Gilles et al. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.
- . **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – V. 4**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- . **Espinosa, filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- . O método da dramatização. In: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 129-154.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010
- . **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. 2º ed. Rio de Janeiro: Imago; 1987.
- . **Esboço de psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago; 1975.
- . **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Imago; 1976.
- JUNG, C. G. **Ab-reação, análise dos sonhos, transferência**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- . **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000b.
- . **Sonhos memórias reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- . et al. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- KAFKA, Franz. **Diários**. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.
- LIMA, Elisabeth Araújo. **Arte, clínica e loucura: território em mutação**. São Paulo: FAPESP, 2009.
- WINNICOTT, D. W. O brincar e a cultura. In: D. W. Winnicott. **Explorações psicanalíticas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994 (Trabalho original publicado em 1989). p. 160-162.
- MELLO, L. (Org.) **Encontros**. Nise da Silveira São Paulo: Azougue Editorial, 2009.

IMAGENS

Imagem 1: Breno Filo, **Sonho 4 | Trapezista, ou O Embaraço da Queda**, Técnica mista de grafite, aquarela e nanquim, 2022. Fonte: Acervo do artista/autor.

COMO CITAR

GARCIA, Breno Filo Creão de Sousa. Sonhos, memórias e fabulações em fragmentos de processo “O Doce Caos Que Partilho À Mesa”. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 186-195.

EM MUTAÇÃO

Digestivo (Lucas Barros)

Sonho imperfeito: versões de mim³⁹

Durante um sonho pude me ver dormindo, deitado de bruços na minha cama de solteiro, com apenas minha cabeça sob o travesseiro e um edredom verde que acobertava o colchão da minha cama. Por um momento me pareceu que ainda estava acordado e sóbrio, mas depois de alguns instantes percebi dois corpos deitados em ambos os lados. E para minha surpresa eram corpos semelhantes ao meu, cópias idênticas a minha aparência. No lado esquerdo da cama para onde meu rosto estava virado, passei a conversar um pouco com esse corpo, mas não lembro do que se tratava. Porém, lembro que minha atenção estava focada apenas neste lado da cama. Enquanto o outro corpo, se manteve quieto na mesma posição que eu. Em poucos minutos de conversa com o corpo esquerdo, me assustei com uma faca perfurava meu estômago no lado direito. Logo viro meu rosto e vejo o corpo direito tentando me matar friamente. E nesse instante não consegui me mover e nem pedi por socorro, apenas virei e aceitei minha morte daquele lado.

Procedimentos criativos de um corpo em fluxo

Corpo mutante é um trabalho baseado em teorias e práticas da minha pesquisa de dissertação do curso em Artes da UFPA, em que experiecio a mutação e a transformação como transmissoras nas artes, para tratar do corpo mutante e as transformações de um processo, a partir de um organismo transformador e mutável.

³⁹ Relato produzido durante a disciplina *Seminário Avançado I – Arte e Filosofia: rizoma-escrita* (2022), do Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

O organismo é como um parasita que necessita de um hospedeiro. É como um mofo proliferando a carcaça. É como se fosse a decomposição da matéria orgânica. Dito isso, passo a refletir como ocorre o processo de mutação do corpo durante o contato com os organismos. Talvez, esse momento do processo surja como a mumificação de um corpo, ao qual, os órgãos são retirados e substituídos por ataduras. Tornando o corpo em um monumento de nobreza, representando um momento único, simbolizando também a metamorfose da mutação e transformação do corpo. Ou melhor, o momento de travessia entre a vida e a morte.

Esses organismos são experimentações que tenho realizado nos últimos tempos, com roupas antigas e fibras siliconadas. Tais organismos me permitem unificar as formas de artes e permear suas linguagens artísticas. Como também, experimentar o corpo e o espaço como portadores para transmiti-lo. Que por sua vez, são organismos misteriosos e desconhecidos, tanto pelo seu aspecto estrutural, quanto pelas possibilidades em seu processo de criação. Percebo as vastas possibilidades artísticas e incontáveis subjetividades que se pode haver nele. Também percebo uma mutação anômala a partir do organismo, no sentido de ser incapaz de controlá-lo. Porém, sinto-me controlado por ele.

Corpo Mutante questiona seu próprio sentido enquanto corpo e existência. Como também, questiona suas práticas artísticas, articulando estudos experimentais e performáticos que relacionam conceitos como: desconstrução, mutação, transformação, reprodução e experimentação.

E quando falo sobre um “corpo mutante”, não quero retratar nada além da sua própria essência e subjetividade. Quero apenas provocar sentidos incoerentes, narrativas distorcidas e reflexões distintas, para que se crie uma narrativa ou uma nova versão de si, que possa dialogar com a diversidade de um processo mutável e transformador. Aquele que transforma o corpo em organismo e, organismo em corpo. Que nos permita refletir sobre a marginalização do corpo, o fazer artístico e, se possível, se identificar com a metamorfose de um “corpo mutante”.

O processo de estruturação de *Corpo Mutante* é construído a partir de relações e partilhas entre pessoas. *Corpo Mutante* não é construído sozinho, mas sempre realizado, elaborado coletivamente. Além do processo de estruturação coletiva do corpo, também se constrói conexões entre corpos e confiança entre si. Algo tão valioso quanto a estruturação do *Corpo Mutante*. Em que se estabelece a união e coletividade em um processo anômalo. Oportunizando criar uma obra acessível para qualquer corpo e espaço. Como

também, uma obra interativa e cooperativa, que visa construir relações e trocas.

O ato de colar o organismo sobre um corpo, também pode simbolizar a mutação de quem as coloca. Pois o organismo diz respeito aos fragmentos do corpo, no sentido de serem pedaços de suas fragilidades. A subjetividade de um corpo mutante é baseada na essência do próprio corpo de quem sofre a mutação. Porque não se trata apenas de cobrir o corpo e desfazer a anatomia humana. Trata-se de seguir os valores e princípios destinados ao corpo de quem os sustenta e de quem os coloca. Trata-se do respeito que há entre os corpos.

A fusão entre corpo e organismo simboliza a metamorfose do ser. Sejam elas no corpo, no processo ou no olhar. Porém, trata-se de transformações e mutações que existem em mim, em ti e em nós. Trata-se organismos únicos, os quais são vários. Trata-se de um corpo, que não fala de si nem de ti. Trata-se de um corpo múltiplo que diz respeito a nós.

Para que possamos conhecer e visualizar melhor *Corpo Mutante*, trago algumas demonstrações de corpos desenvolvidos durante essa pesquisa. E junto a isso, algumas imagens e textos para complementar o sentido de cada corpo apresentado.

A primeira obra se chama "*Fragilizada*" (2022), um trabalho realizado em coletivo, para retratar a fragilidade de um corpo fragmento e dominado pelas suas dores. Uma reflexão sobre como a dor também pode ser transformadora. Já a segunda obra, se chama "*Corpo Aberto*" (2021), que retrata um corpo que está em constante transformação. Um corpo que carrega consigo o propósito de existir e que luta pela sua existência.

A terceira obra, por sua vez, se chama, "*Calçado Bolor*" (2022). Um experimento realizado a partir de uma madeira encontrada, ao qual a transformei em calçados, capazes de desafiar a estabilidade de um corpo, tanto pelos princípios corporais quanto mentais, pois é preciso sustentá-lo e equilibra-se, caso contrário você pode cair.

A quarta e última obra, intitulada provisoriamente de "*Casulo*" (2022), expõe apenas requisitos do organismo após serem retirados de um corpo. Uma pequena demonstração em forma de desconstrução. Algo que procura demonstrar, também, sua potência enquanto uma matéria contaminadora, pois mesmo não havendo um corpo, ela se instala, se habitua e prolifera sobre qualquer espaço.

#1 _ Fragilizada

Neste momento encontro-me fragilizada por processos que machucam meu corpo e mente, trazendo uma sensibilidade maior para meu trabalho e que refletem sobre minhas criações. Quando o limite do meu corpo é ultrapassado, consigo senti-lo pulsar em agonia, despertando uma forte necessidade de me expressar. Entendo a dor como um grande momento de transformação, não apenas do corpo, mas também do meu processo criativo. Quando falo de transformação, quero retratar a metamorfose que a dor me proporciona. É como se meu corpo sofresse uma mutação, que modifica tudo aquilo que estava normalizado, tornando-se um caos dentro do meu peito. É como se a matéria-branca-espumosa me utilizasse como veículo de expressão e durante a caminhada eu acabasse encontrando com a minha verdadeira essência? Gatilhos emocionais e explosões criativas, são palavras que talvez possam descrever melhor esta mutação. A dor me torna frágil. Me faz sentir as vibrações corporais, durante um tempo indeterminado. Me desestabiliza e provoca confusão. O que me faz perceber a dor como um dos únicos momentos de pureza que há em mim, me tornando mais sensível, incerta, dispersa, expressiva e proposital. É o momento que consigo tocar minhas vísceras e entranhas, e estabelecer uma conexão com meu "eu" interno. Talvez a dor seja o "momento oportuno" para se conceber arte – não tenho certeza. Apenas sei que meus processos partem de sensações e experiências dolorosas, me permitindo expressar meu estado emocional e a condição física do meu corpo. Fragilizada é o momento mais forte que tem em mim, em que o cuidado, a empatia e o respeito são redobrados no meu corpo. É também o momento em que estabeleço limites corporais e passo a priorizar relevâncias para minha vida. Estar fragilizada nunca foi sobre ser fraca. É sempre sobre ser justa e sincera comigo mesma. Estou frágil, sensível e dedicada, porém amando o processo!





#2 _ Corpo Aberto

A estrutura é uma corporalidade sem órgãos, um arcabouço vazio das necessidades de um corpo humano, mas que carrega em si, sentidos de um corpo vivo que mantém seus valores e sua finalidade de existência. Estes dizem respeito a trajetórias e vivências, que trazem narrativas de vida e refletem o significado do "sentimento humano", relacionado a traumas, dores e amores. Entretanto, são sentimentos que machucam e causam feridas, as quais levam tempo para serem curadas e, mesmo assim, podem deixar sequelas - muitas vezes incuráveis, podendo ser, inclusive, fatais. A estrutura estabelece uma conexão com o corpo e a mente, explorando inflamações que habitam sob as vísceras de um organismo traumatizado, causando um rompimento dos pontos de um corte carnal, provocando uma hemorragia que jorra e transborda pela superfície da pele humana. A estrutura é como um parasita, que necessita de um hospedeiro para sobreviver. Durante o contato com o corpo, logo manifesta-se uma criatura que é mantida em suas entranhas. Tudo que era mantido preso e oculto, passa a ser externalizado como parte dos membros do hospedeiro, fundindo-se com a estrutura e transformando-se em um único ser, que dialoga entre si, com o propósito de sobreviver e existir.





#3 _ Calçado Bolor

Uma madeira antiga, abandonada entre os destroços de uma marcenaria. Não se previa a transformação por trás de seus valores. Entre os muitos descartes, percebi um grande potencial nesta madeira. Porém, não fazia ideia do que poderia se tornar. Então a guardei no porão junto a outros objetos esquecidos. E esperei pelo surgimento de uma ideia que pudesse contribuir para uma percepção diferente que fosse capaz de provocar sentidos para além dos valores atribuído. Um mês depois, me vem a ideia de criar um calçado plataforma que dialogasse e complementasse o corpo em performance. Mas que também provasse a materialização de uma ideiação de um corpo em fluxo, que só foi possível de fazê-lo existir e materializá-lo a partir de um processo em mutação, que ocorreu de maneira fluida e natural, como um parto, um nascimento. Após a trama desse pensamento, decidi materializá-la, e tornando-a em calçados de madeira. Mas, para além da funcionalidade "calçar", ele também lhe foi atribuído a possibilidade de se tornar um objeto expositivo e performático, através de seus valores poéticos e suas transformações em processos.





#3 _ Casulo

Organismo sem o corpo ou corpo sem organismo? Vejo um organismo sem um corpo, mas também vejo um corpo sem organismo. Não tenho certeza. Um abismo que me cega. E a única coisa que enxergo a minha frente são formas brancas e espumosas. Um branco no preto e o preto no branco. Vejo a decomposição. Vejo formas. Vejo proliferação. Vejo espumas. Vejo mutação. Vejo mofo. O que será que é isso? Estou tentando entender, mas como explicar aquilo que não tem fim. Estou atenta na sua composição, ando em passos leves e curtos para não a despertar e, se possível, notá-la de perto. É muito belo e assustador o que me encontra. O que me fez morrer duas vezes, me provou uma vez a existência da vida na minha própria morte.





IMAGENS

Imagens 1 e 2: Digestivo, **Fragilizada** (2022), Fotoperformance. Direção de arte: Digestivo | Fotografia: Duda Santana | Edição: Yan Higa | Modelo: Tiana Ferreira.

Imagens 3 e 4: Digestivo, **Corpo Aberto** (2021), Fotoperformance. Direção de arte: Digestivo | Fotografia: Digestivo | Edição: Yan Higa | Modelo: Samantha Calandrini.

Imagens 5 e 6: Digestivo, **Calçado Bolor** (2022), Objeto, Dimensões variáveis. Produção: Olson Diniz | Fotografia: Digestivo.


Imagens 7 e 8: Digestivo, **Casulo** (2022), Objeto, Dimensões variáveis. Fotografia: Digestivo.

COMO CITAR

DIGESTIVO. Em mutação. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 196-212.

A EVOLUÇÃO DOS CORPOS: A EVOLUÇÃO NO CAMINHO DOS CORPOS

Gustavo Reis Gonçalves



O texto aqui apresentado é uma reflexão do laboratório experimental que foi desenvolvido durante a disciplina *Seminário Avançado I - Arte e Filosofia: rizoma-escrita* (2022), do Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Laboratório este que culminou em uma produção pessoal a ser compartilhada entre os membros da disciplina em curso, ato este que gerou discussões pertinentes e novos modos de ver o processo de criação, iremos mostrar uma ilustração criada que evoluiu a uma outra ao final do processo, de modo que a entender como os corpos evoluem através de suas relações. Este trabalho tem como principal objetivo a reflexão do modo como processo é importante para a evolução dos corpos enquanto suas relações humanas. O trabalho irá contar com algumas contribuições para nos ajudar nas discussões que serão apresentadas como Deleuze e Guattari. Por fim, as discussões devem nos fazer refletir sobre a importância dos processos criativos em nossas produções e como estes, ao perpassarem por nossas relações, evoluem não apenas o nosso modo de criar, mas o modo como nos relacionamos com o nosso ser e as pessoas ao nosso redor, dando assim corpo as nossas inquietações e dando a possibilidade de geração de novos corpos em processos de diversos âmbitos. Podendo assim permitir a na evolução do ser humano como um ser que se inquieta.

Introdução

O desenvolver dos corpos é um caminho para o entendimento de como as relações influenciam nas produções artísticas, a evolução que será apresentada aqui é um exemplo de como as relações e a troca durante o processo foi importante na evolução e desenvolvimento de novos corpos fraturados. A proposta de transpassar o corpo com as questões que se relacionam ao outro são uma experimentação do ser, não apenas daquele que propõe, mas daqueles que se entregam ao processo e a proposta de produção de si.

A oficina aqui apresentada foi desenvolvida no âmbito da disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará, que se intitulou “Seminários avançados I - arte, filosofia: Rizoma-Escrita”. A proposta escolhida para ser apresentada e refletida no presente trabalho é o primeiro, que teve como proposta as seguintes perguntas norteadoras: “Que corporeidades os modos de vidas vigentes em curso vêm convocando? Que formas-subjetividades são eleitas como prioritárias? Que práticas discursivas sobre o corpo essas formas ecoam?”.

Elas nortearam a composição de corpos em imagem, como uma maneira de produção de força, com pensamento nos corpos minoritários. Poderiam ser produzidas colagens, confecção de algo a mão, desenho ou gravura. O que foi escolhido para a produção foi a ilustração digital, que é o domínio do corpo que produziu esta ilustração e aqui vos escreve com intuito de refletir as questões dos caminhos dos corpos.

Através de uma pesquisa bibliográfica em escritos de Deleuze e Guattari, Judith Butler e Paul B. Preciado. A reflexão de como a evolução é importante nos caminhos dos corpos, e não somente para a produção de um novo corpo unitário, mas a produção de novos corpos diversos que interagem entre si. Deste modo, queremos apresentar a reflexão de como os corpos interagem, a produção que surge dessa interação gera a evolução do ser. Uma evolução que irá produzir novos corpos e conseqüentemente novas inquietações que rumam de mãos dadas com a evolução, a evolução então serve como um caminho para o modo como os corpos caminham.

A evolução dos corpos: como processo de produção através da interação

A evolução de nossos corpos perpassa por diversas questões que se ligam a multiplicidade de nossos corpos. Que, infelizmente, são captadas por um meio de regras, ignorando assim essa multifaces de uma produção corpórea. Essas regras, iremos chamar de agenciamentos, com base nos estudos de

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Estes estudos irão nos ajudar a compreender a multiplicidade diante das produções provenientes de nossos corpos.

O agenciamento, por sua vez, se tornou uma forma de balizar as nossas produções. Que por sua vez devem ou não se enquadrar nessas caixas que são propostas, desconsiderando totalmente a essência e as múltiplas facetas da produção humana. Podemos tomar como exemplo um livro, que precisa se enquadrar em um gênero para ser aceito dentro da comunidade artística e editorial, entretanto e o livro que não se enquadra? Ele pode ser desconsiderado? Entendamos, em Deleuze e Guattari (1995) que

“Um agenciamento maquinico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade.”
(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11).

Ignorando assim as relações de adoecimento e de criação de um novo ser, no que se diz respeito a busca de cura teremos que entender o que é estar doente. Para que estas questões sejam de veras discutidas, temos que observar o que a psicanálise observa enquanto doença e cura. Já que uma das bases das nossas multiplicidades podem ser uma constante relação de adoecimento e busca de cura, mas que é totalmente ignorada pelos agenciamentos maquinico.

Para Freud, a busca pela cura clínica de modo relacionado a um passo a passo não conferia um real entendimento das psiques humanas. O método que é proposto por ele como ponto de partida da psicanálise é a escuta, sendo assim aqueles que sofrem seriam capas de trazer para fora os seus sofrimentos, fazendo que o processo de fala deste paciente também servisse como uma forma de autoconhecimento (FOCHESATTO, 2011).

Mas o que a busca de cura tem a ver com a nossa busca durante a evolução? O pensamento ligado ao agenciamento maquinico, não compreende a multiplicidade dos corpos, segundo esta visão deve-se haver uma “unidade principal”, que daria foco as produções (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Sendo assim, o artista não faria o processo de fala através de sua arte, não traria a

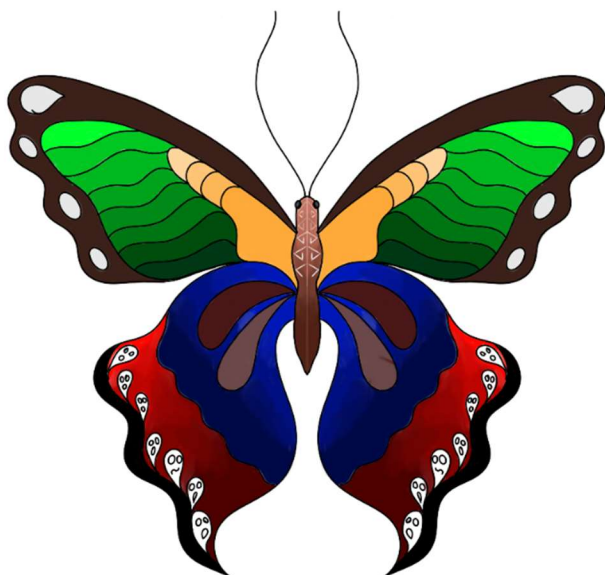
código as suas inquietações. Queremos então estabelecer esses processos de fala, durante a partilha em grupo, como um meio da evolução do ser e das obras.

Esse processo de escuta para evolução, compreende as diversas camadas da produção artística tendo em vista as relações humanas. Essa multiplicidade pode ser refletida dentro do rizoma e como ela faz parte de nossas compreensões de captura e fuga, compreendamos então que “Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 18). O rizoma pode ser encarado como um fluido, que flui e nos encontra em meio a nossas inquietações, quando a máquina que agencia a “captura”, ele escapa e se expande além do que se pode ver e compreender.

O entendimento do ser humano e suas relações como uma forma de evolução não é novo, podendo ser percebido em experiências de produção. A obra não é uma mera reprodução do mundo apenas, como o agenciamento acredita, mas uma evolução em paralelo com o mundo, sendo linhas segmentadas e paralelas que se fazem em rizoma com a sua evolução (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Tendo em vista essas questões em relação a rizoma, foi apresentada a proposta de um laboratório. Com o intuito da criação de dar corpo as inquietações, nos foram propostas algumas perguntas para pensar em nosso processo de produção: Que corporeidades os modos de vidas vigentes em curso vêm convocando? Que formas-subjetividades são eleitas como prioritárias? Que práticas discursivas sobre o corpo essas formas ecoam? Estas perguntas foram norteadoras.

Fomos deixados livres para a produção, o objetivo de dar corpo as nossas inquietações, culminava com o desenvolvimento de nossas habilidades enquanto produtores de arte através de nossos corpos. Pensar nos corpos minoritários, considerados marginais, corpos que são marcados por questões sociais de classe, raça, gênero e sexualidade, também foram questões a serem refletidas durante a produção. Por fim, nos foi proposto escrever sobre o processo e como fomos atravessados pelo processo e o modo que ele se deu, apresento aqui a primeira produção e a descrição de seu processo.



Esta produção se originou do desejo interno de retratar o adoecimento que ao mesmo tempo é o ponto de partida para a renovação do “ser” interior. Durante as discussões sobre o rizoma e a sua relação no caminho do ser, entendemos que era muito importante a desconstrução do nosso entendimento das relações. Levantou-se o questionamento das relações humanas se pautarem na eterna busca pela cura. Entretanto, o que é a vivência humana se não um adoecimento?

As relações humanas podem ser encaradas com o meio, e com os outros, uma relação de adoecimento. A relação com o meio, seja com a natureza ou

com os espaços, fazem com que o homem, de modo geral, seja transpassado pelas relações que se estabelecem, tanto o meio perde um pedaço de si e ganha do outro, perdendo um pedaço de si e recebe um do meio. O mesmo acontece quando falamos das relações humanas. Todas as relações são um caso de adoecimento que nos transpassam para que assim se crie uma essência no ato de existir. Então qual o motivo desta eterna busca por cura?

Fomos ensinados a não ter entendimento das relações que nos cercam e como elas nos adoecem para a criação de um novo ser. Isso faz com que nosso entendimento se limite a busca de uma utopia sórdida. Uma busca quase que masoquista, onde mais se adoecer e não se entende o adoecimento como um ato de renovação. Durante a produção acima, o que mais se sentiu e pensou no modo ao expressar foram as relações, a escolha da borboleta como um símbolo, provém de experiências pessoais que representam, um ato de liberdade ao mesmo tempo que se prende a um processo de transformação e evolução.

O ato cíclico a qual este animal pertence é um exemplo claro do adoecimento e renovação. Desde a forma larval, em alguns casos que pode causar ferimentos no ser humano, e degrada o meio em seu redor, ao se alimentar para sobreviver, até o momento que se deixa adoecer e para adormecer em um casulo que lhe causa dor. Dor no sentido da transformação total do seu eu a um novo ser, mesmo que não saibamos como a larva se sente no casulo podemos imaginar sua dor no transformar de algo totalmente novo. Dores estas que se assemelham as que temos em nossas relações e nos ensinam um novo ponto de partida, uma nova história.

As cores escolhidas são a diversidade na nuance que temos e deslocamos no entendimento de quem somos. As mais escuras são as nossas memórias mais profundas que persiste em nós, vem deixando de ser escura e clareando, em um apogeu em nossa mente, a renovação que se dá em meio as nossas relações. Os desenhos internos na larva se trata de nossa origem, no caso a origem remota dos povos indígenas que se apresentam no passado do povo brasileiro, logo deste que vos fala também, mas que ao mesmo tempo se apaga na metade de seu caminho e que precisa de algum modo ser preenchido pela busca de quem sou e de quem pretendo ser.

A busca do novo se dá através das relações que temos com o passado, presente, para uma elaboração de futuro. Tendo como parte importante do processo o entendimento do adoecimento, precisamos nos constipar e ao outro, para que se possa ser transpassado por uma nova forma e ciclo. A partir das relações e na exposição dessa primeira versão, foram feitos

feedbacks importantes em meio as discussões na socialização das produções como proposto na experiência. Durante essas discussões surgiu a observação de que o artista que a produziu não era visto na imagem. Ser visto na obra de arte é como transmitir o seu ser para os demais.

O “eu” é aquele que se relaciona a morte do tipo de sujeito, Segundo Judith Butler (2021), a morte de si é apenas a morte de um tipo de sujeito, essa morte não existe. Mas uma aflição dela, que é importante para as nossas relações com nós mesmos. Então o nosso narrar se dirige a uma questão de performance, Butler (2021, p. 89) nos fala que

“Assim como existe uma ação performativa e elocutória executada por esse “eu”, há um limite ao que o “eu” pode realmente recontar. Esse “eu” se fala e se articula, e ainda que pareça fundamentar a narrativa que conto, ele é o momento mais infundado da narrativa. A única história que o “eu” não pode contar é a história de seu próprio surgimento como “eu” que, além de falar, relata a si mesmo.”

(BUTLER, 2021, p. 89).

As reflexões do “eu” de Butler nos revelam que o ser pode narrar, produzir, a um ouvinte, mas não pode narrar o seu nascimento. A reprodução de si esbarra na não possibilidade de falar do seu nascimento, as relações de si com o outro se tornam uma constante transformação, ou seja, somos uma construção seccionada de constantes narrativas em transformações de nós mesmos. Essa constante nos transforma ao passo que somos conectados com outros seres e suas narrativas.

Após as discussões em sala, a produção anterior evoluiu. Buscando evidenciar mais a presença do “eu” e ainda sim pensar nas questões evolutivas de nossas relações, se apresentou uma essencial imagem. O processo evolutivo da borboleta enquanto um ser que flui por entre os seus processos evolutivos, não sendo apresentada apenas como um ser pronto e acabado, mas em uma constante evolução em sequência.

Neste novo processo, buscou evidenciar a imagem interna do autor. Não uma reprodução em um autorretrato, mas uma constante evolução ainda aproveitando a imagem da borboleta. Aquela que sente suas dores e é transpassada por uma evolução que é constante e não apenas um ser finalizado, que não se enquadra no humano rizomático, que flui por entre as sistematizações que a sociedade nos imprime.



Nesse novo desenho temos a presença dos estágios evolutivos na formação do ser, pois estes não desaparecem quando o ser é um novo, mas fazem parte do processo. São como chagas que mostram que a formação desde humanoide, essas chagas são esses processos que levam a evolução dos corpos.

Temos a presença das fases larvais, que são diferentes, somos constituídos de diferentes fases larvais. As nossas larvas são nossos primeiros momentos de criação e relação com nossos semelhantes e até mesmo estranhos em nossa caminhada. Por isso que eles ocupam o topo, onde ficaria o cérebro de nosso humanoide, é onde nossas relações são processadas e organizadas para sabermos como iremos nos dar com ela.

Temos a presença da fase dos casulos, que representam nossos momentos de internalização do que temos contato, onde neles somos capazes de refletir e ao mesmo tempo podemos evoluir a partir do adoecimento para uma nova forma que traz o novo em suas marcas e cicatrizes.

Nossos processos são em suma importantes para a produção e para a evolução, as obras aqui apresentadas passaram por um processo. Não apenas um processo interno, mas um externo através do contato com o olhar do outro, onde se pôde compreender e refletir sobre si e sobre o outro.

Conclusão

A produção rizomática é o nosso processo enquanto artista e ser humano em meio a sociedade, não apenas para as realizações grandiosas, mas para o nosso processo. Enquanto entendemos o quão importante são esses processos e sua evolução.

Esta que se dá através de um adoecimento contínuo, já que a busca humana pela cura não consegue compreender que nos adoecemos a todo momento e em todo lugar. Compreender este adoecimento é compreender nosso processo enquanto ser humano no meio ao qual nos inserimos.

Ao apresentar a evolução de um desenho através do diálogo com terceiros, entendemos o quão importante nossas relações são para a produção do novo. Cada momento de nosso processo é uma constante morte de nós, já que sempre estamos canalizando nossas forças a nossas produções, mas não apenas é a nossa morte, mas a morte daqueles que de algum modo se envolveram em nosso processo, sendo assim também representados.

As relações que nos adoecem são de modo geral os principais fatores de nossa evolução nos processos de produção artística. Entender as questões que nos adoecem e que elas não devem ser curadas, mas sim trazidas para nossas produções, é um grande passo para a nossa evolução enquanto artista e ser humano.

BIBLIOGRAFIA

BRITO, Maria dos Remédios de; CHAVES, Sílvia Nogueira. ... Cartografia... uma política de escrita. In: **Revista Polis & Psique**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 167-180, 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

----- **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – V. 1**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

NEVES, Tiago Iwasawa. O universalismo da cura em Freud. In: **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 23, n. 1, pp. 21-29, 2020.

FOCHESATTO, Waleska Pessato Farenzena. A cura pela fala. In: **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 36, p. 165-172, dezembro 2011.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

IMAGENS

Imagem 1: Gustavo Reis Gonçalves, **O adoecimento na cura** (2022), ilustração digital. Foto: Acervo do artista/autor.


Imagem 2: Gustavo Reis Gonçalves, **Os processos de cura/não cura** (2022), ilustração digital. Foto: Acervo do artista/autor.

COMO CITAR

GONÇALVES, Gustavo Reis. A evolução dos corpos: a evolução no caminho dos corpos. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 213-224.

UMA XICARA DE CAFÉ, DOIS DEDOS DE PROSA E
LAMBE-LAMBES

Leonel Ferreira



Este ensaio é o resultado do laboratório experimental proposto na disciplina *Seminário Avançado I - Arte e Filosofia: rizoma-escrita* (2022), do Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Estabelece uma relação entre o costume familiar de se encontrar para tomar café e conversar, além de fazer referências da ocupação do espaço público, da rua em particular, como espaço de fruição artística.

Parte 1 - Uma miníbio-outra

Sou do bairro com ruas alagadas, piçarrentas e asfalto prometido. Bairro onde o boi do Sr. Mestre Setenta ⁴⁰ bota a molecada para correr e trepar em muro, cerca, árvore, pois senão, o boi atacava mesmo. A rua sempre foi imensa. Lugar de brincadeiras e de encontro. A Rua Liberato de Castro era a extensão de casa. As melhores brincadeiras da infância: pira mãe, bandeirinha, futebol, banho de chuva. Os dez primeiros anos da minha vida vivi no bairro do Guamá. Conhecia todas as ruas, atalhos, tabernas, escolas, a feira... A casa tinha um quintal grande e uma mangueira bem no fundo junto ao muro. O quintal era campo de futebol, terreiro de São João, recepção de casamento, academia de musculação. Tudo era no quintal. E acredito que a fusão desses dois espaços, casa e rua, construíram meu modo de pensar e estar no mundo. Digo, na cidade. Ambos como espaços de representações simbólicas. E meio que inconscientemente, muito anos mais tarde, fui tomado pela arte em espaços não convencionais. A rua como lugar na cidade que espalha as mais diversas manifestações do pensamento humano. Suas alegrias e frustrações; sonhos e desejos. Como diz a canção da banda paulista Ira! "nas ruas é que me sinto bem", pois é na rua que a vida acontece. Lugar de encontro. Pontos demarcados na cidade. Cresci andando pelas ruas da cidade. Ouvindo música nas lojas de discos no comércio de Belém. Passando horas a se esquecer do tempo. André Carreira (2019, p. 23) considera que a rua é um espaço múltiplo, de trânsito livre e que "colocar o nosso olhar sobre a cidade é uma forma de ampliar as possibilidades poéticas na cidade." Na cidade se operam múltiplas ações. É tudo ao mesmo tempo e há uma organização social que determina a funcionalidade dos espaços. Qual o lugar da arte na cidade, então? A partir das tensões é possível pensar a cidade para além de sua funcionalidade arquitetônica. O ritmo, o fluxo da cidade e a sua dinâmica, são elementos fundamentais, diz André Carreira (2019), pois "o que caracteriza a cidade é exatamente oferecer aos seus habitantes a possibilidade de mobilidade e acessos a diferentes bens materiais e culturais."

E por comungar dessas ideias e pensamentos, nas quais a cidade, como organismo vivo, mutante e dinâmico, e mais, que a arte pode estar em qualquer lugar, e que ocupar o espaço urbano provoca desconforto, uma vez que faz romper com a ordem estabelecida, a função para qual se destina, resolvi experimentar o uso de lambe-lambes como uma intervenção urbana para apresentar o resultado do primeiro ato do experimento #2 - segundo

⁴⁰ Mestre Setenta foi Amo do boi bumbá Tira Fama, no bairro do Guamá. Um dos mais famosos de Belém.

exercício⁴¹, da disciplina *Arte e Filosofia: rizoma –escrita*, do mestrado acadêmico em Artes da Universidade Federal do Pará, ministrada pela professora doutora Maria dos Remédios de Brito.

O exercício pedia que em dado momento do dia, eu deveria convidar para uma conversa e iniciar um diálogo compartilhando aquilo que mais tem me incomodado ultimamente, descrevendo suas razões e circunstâncias, bem como as sensações provocadas por ele. Em seguida eu deveria pedir para que a outra pessoa fizesse o mesmo. Era importante ficarmos atentos para como nossos corpos se comportavam durante esse bate-papo. Também devíamos ficar atentos aos efeitos que esse movimento de fala e escuta podem produzir no sentido de lidar com esses incômodos. Em seguida, deveríamos sintetizar em uma frase a motivação do incômodo de cada um, bem como sintetizar, também em uma frase, uma sugestão de enfrentamento para o incômodo de cada um.

Parte 2 – Uma conversa e duas xícaras de café

O café está presente em minha vida desde sempre. Na verdade, foi na casa da minha avó materna, a D. Pretinha, que o costume de parar para tomar café se fez. Sempre às 18h, todos os dias, filhos e netos sentavam-se em volta da mesa para tomar café e jogar conversa fora. Às vezes para ouvir um ralho da vovó, ou uma história, ou para se decidir algo sobre a família. Era na mesa do café que as decisões eram tomadas. Quando se tinha algo importante para tratar, tomava-se um café. Esse costume perdura até hoje e quando preciso tratar de algo importante, convido para um café. E assim eu fiz. Convidei alguns amigos para uma conversa para falarmos daquilo que nos incomodava naquele momento de nossas vidas. E claro, tinha que ter café. Presentes no encontro estavam Pedro e Ana. Amigos de longa data. Nos conhecemos na lida do fazer teatral em Belém. Cada um na sua área. Pedro é do figurino. Costumo dizer que é um mago nas composições e criações. Ana, por sua vez, é da performance. A música é um elemento marcante em suas criações. Nos encontramos no Casarão do Boneco⁴², coletivo artístico que congrega artistas independentes da cidade. É a nossa segunda casa. Pedro foi fazer o café enquanto eu e Ana arrumamos a mesa. Antes de iniciar o exercício do laboratório, conversamos sobre banalidades e coisas sem grande importância. Fiquei esperando o momento certo para puxar o assunto sobre o exercício para não ser abrupto e entrar de carrão de sena. E antes mesmo

⁴¹ Este exercício teve como pretexto experimentar três movimentos de sensibilidade: dar corpo aos incômodos; descobrir sua própria língua; fabular outras realidades.

⁴² Casarão do Boneco é um espaço artístico e cultural auto gerenciado por artistas das artes cênicas de Belém. É a sede do Grupo In Bust Teatro com Bonecos.

de encerrarmos a conversa sobre assuntos triviais, Pedro teve que ir embora pois teria aula na ETDUFPA ⁴³. Havia outras pessoas no Casarão do Boneco, pois há dias que é um entra e sai na casa. É gente ensaiando, reunião de planejamento, alguém fazendo reparo ou gente que vai só para tomar um café e bater papo. Naquele dia eu estava pra bater papo e tomar café. Já havíamos falado de política, de viagens nas férias, sobre o festival de teatro que iria acontecer em Belém, das nossas famílias... Pronto, chegamos no ponto que iria conduzir o exercício. Percebi que havia ali uma camada profunda que se espalhava por diversos incômodos. Ana falou sobre sua instabilidade emocional em relação ao seu namoro com Gabriela. Elas estão juntas há cinco anos e hoje moram em casa separadas. Ana se sente às vezes sufocada, pois Gabriela lhe exige mais atenção. Além disso, Ana comentou sobre a saúde do seu pai. Tem medo de perdê-lo, assim como perdeu a mãe em 2020, em decorrência da COVID-19. Ela diz sentir um frio na barriga, mas que precisa seguir com segurança e equilíbrio emocional. Revelou que está pensando em fazer terapia para aprender a lidar com tudo isso. Eu, por minha vez, disse que vivo uma montanha russa sem fim. Certamente é o que mais me incomoda nesse momento. Não que eu busque navegar em rio tranquilo, nada. O conflito faz parte, me faz repensar alguns posicionamentos e me põe em estado de alerta.

Impossível não te ofertar:
O rancor da idade na carga do poema
O rancor do motor numa garrafa
Ou isto
(por aquilo que vibrava dentro do peito)
o coração na boca
atrás do vidro
a cavidade
o cavo amor roendo
o seu motor-rancor
.....- ruídos
(Isto Por Aquilo, Max Martins⁴⁴).

Eu preciso seguir meus caminhos, desprender-me e superar o que me desmotiva. Há um cansaço mental que retira, suga, aniquila com todas as forças.

“Não sou escravo de ninguém
Ninguém, senhor do meu domínio
Sei o que devo defender

⁴³ ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da UFPA.

⁴⁴ Max Martins é um dos poetas mais importantes do estado do Pará.

E, por valor eu tenho
E temo o que agora se desfaz.”
(*Metal Contra as Nuvens, Legião Urbana*⁴⁵).

E pensando nos desdobramentos que tal laboratório poderia ter, optei por experimentar o uso de lambe-lambes e espalhá-los pelas ruas da cidade. Preferi lugares de grandes movimentações, de intensa circulação de pedestres, e categoricamente, coleí os lambes em postes de energia elétrica dos bairros Batista Campos, São Brás e Reduto. Também os publiquei em minha rede social do Instagram. Escolhi esses bairros por serem os que tenho trânsito com frequência diária. No bairro de Batista Campos fica o Casarão do Boneco, espaço artístico e cultural do qual faço parte. Já no bairro de São Brás é onde resido e por fim, no bairro do Reduto, fica a sede do Instituto Peabiru, onde eu exercia a função de sociólogo.

Sendo assim, cabe uma breve reflexão sobre arte pública, arte urbana e a cidade. Dentre os diferentes modos de compreender a arte pública, Flávio Marzadro (2013), em seu artigo *Espaço público, arte urbana e inclusão social*, salienta que:

“dois deles se destacam na literatura brasileira. De um lado, a compreensão de que a arte pública é a arte de livre acesso e do outro e bem mais difuso, a compreensão de que a arte pública é aquela localizada no espaço público.”
(ARGAN, 1998, apud MARZADRO, 2013, p. 174).

Parte 3 - Os lambe-lambes

É preciso refletir sobre esse lugar da arte urbana como arte livre, que invade a cidade e expande o olhar do transeunte e lhe põe em contato com uma obra artística num lugar não convencional, posto que tal iniciativa está para além de uma postura estética, mas sim um gesto político, pois, segundo Marzadro (2013, p. 173), “a cidade passa a ser palco de um diálogo que a princípio parece tão assimétrico quanto as relações de poder vigentes. De um lado, a Arte Pública legitimada como tal; do outro, uma arte de rua (street art) ou Arte Urbana, destituída de legitimação.” E justamente neste palco entre transeuntes e a cidade, que optei em experimentar a utilização de lambe-lambes. As frases utilizadas surgiram do confronto entre o que provoca desconforto e incômodo *versus* uma atitude a ser tomada pela pessoa participante do laboratório experimental.

⁴⁵ Metal Contra as Nuvens é canção da banda de rock brasileiro Legião Urbana. Lançada em 1991, no disco V.

DESMOTIVAÇÃO
X
DESPRENDER-SE



Frio
na
barriga
X
Equilibrio
Emocional



MONTANHA
RUSSA
X
EQUILIBRIO
EMOCIONAL



Se expor
X
Romper
paredes!



BIBLIOGRAFIA

CARREIRA, A. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. In: **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1-10, jan.-jun. 2009.

CARREIRA, A. Teatro performativo e a cidade como território. In: **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 7, n. 2, p. 5-15, 2012.

CARREIRA, A. **Teatro de Invasão do Espaço Urbano: a cidade como dramaturgia**. São Paulo: Hucitec, 2019.

MARTINS, M. **Poemas reunidos, 1952 – 2001**. Belém: Ed. EDUFPA, 2001.

Marzadro, F. Espaço público, arte urbana e inclusão social. In: **NAU Social**, v. 4, n. 6, p. 169-188, 2013.

IMAGENS

Imagem 1: Leonel Ferreira, **Sem título** (2022), lambe-lambe, dimensões variáveis, Batista Campos – Belém. Foto: Acervo do artista/autor.

Imagem 2: Leonel Ferreira, **Sem título** (2022), lambe-lambe, dimensões variáveis, São Brás – Belém. Foto: Acervo do artista/autor.

Imagem 3: Leonel Ferreira, **Sem título** (2022), lambe-lambe, dimensões variáveis, São Brás – Belém. Foto: Acervo do artista/autor.


Imagem 4: Leonel Ferreira, **Sem título** (2022), lambe-lambe, dimensões variáveis, Reduto – Belém. Foto: Acervo do artista/autor.

COMO CITAR

FERREIRA, Leonel. Uma xícara de café, dois dedos de prosa e lambe-lambes. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 225-235.

CORPOREIDADE ADOECIDA NA TELA

Roberta Suellen Ferreira Castro



Este texto é uma reflexão originada na disciplina *Seminário Avançado I - Arte e Filosofia: rizoma-escrita* (2022), do Programa em Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Ancorada na prática do intérprete-criador em dança que compõe em tempo real para a câmera, o objetivo desta escrita é tensionar reflexões sobre o corpo a partir da perspectiva de quem sofre transtorno de ansiedade e depressão, observando apontamentos de Torre; Amarante (2001). À luz dos pensadores José Gil (2021), Gilles Deleuze; Félix Guatarri (1995), o corpo é analisado pela descrição de si no processo criativo que originou as obras de videodança *“Bolha”* e *“É frescura”*. O cruzamento de dados relaciona corpo, texto, terapia de cartas e psicoterapia.

Introdução

Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTE/UFPA), através da linha de pesquisa Teoria e Interfaces Epistêmicas em Artes, a proposta de investigação que apresento neste ensaio é um desdobramento e, ao mesmo tempo, uma conexão com minha atual pesquisa de mestrado, a qual investiga sob a ótica da dança contemporânea os processos de produção de subjetividade do corpo dançante presente na produção de videodança.

Embora o interesse pelo estudo do corpo no videodança coexista, neste estudo o objeto da pesquisa é articulado à temática da saúde mental e a prática do intérprete-criador em dança que improvisa para a câmera. Os exercícios realizados na disciplina *Arte e Filosofia: rizoma-escrita* são ferramentas que possibilitaram a reflexão e dilatação de modos habituais de pensar, sentir e viver a pesquisa.

Entre os vários estímulos oferecidos pela disciplina, o que despertou o interesse em escrever sobre foi à possibilidade de relacionar questões do sujeito contemporâneo em território existencial articulada a proposição de um corpo-escrita, que na minha prática foi configurada a concepção de corpo em movimento. Em todos os experimentos realizados, foi permitido combinar ou criar modos de escrita estimulados pelo agenciamento de referências bibliográficas e/ou artísticas.

O documento que rege o primeiro experimento, assim como o outros, foi organizado com questões e direcionamentos que provocavam a ação, reverberando no sujeito reações externas e internas de aspectos físicos e cognitivos propiciados pela experiência do corpo. Questões sobre subjetividade e modos de vida vigente foram pontos de partida para a produção de uma grafia proveniente desses movimentos.

A resposta ofertada pela disciplina associada ao dilema pessoal de saúde vivenciado desde o 2019 encorajou a escolha pelo tema depressão, tendo como resultado o videodança *“É frescura”*. Intuitivamente a questão relacionada ao modo vigente hoje, sobretudo as inquietações do sujeito refletem em minhas produções de videodança desde o início da pandemia, dentre as quais *“Bolha”* e *“É Frescura”* foram as obras que retrataram a temática saúde mental.

No ano de 2020, período que antecedeu minha entrada no curso de mestrado, fui premiada com a Lei Aldir Blanc pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará – SECULT/PA, na categoria criação e difusão artística, porém

o resultado só foi apresentado no ano seguinte. Embora as medidas restritivas estivessem flexibilizadas, os efeitos da pandemia ainda eram presentes. Logo, retratar a questão da ansiedade e da misofobia⁴⁶ no contexto do confinamento, provocado pela Covid-19 e infodemia⁴⁷, fez com que várias pessoas se identificassem com o trabalho.

Finalizar o videodança “*Bolha*” não foi uma tarefa fácil! Ao mesmo tempo em que criava a obra vivia o dilema da ansiedade na pele. Quando fui diagnosticada com ansiedade, o processo de depressão regredia na terapia. A experiência com a psicoterapia e a aproximação com o tarô terapêutico ajudaram no processo de recuperação e de autoconhecimento. Apesar dos danos, compreendo o quanto este processo, embora doloroso, foi importante para a evolução pessoal que alterou, ressignificou meu modo de criar, ser e estar no mundo.

Nesse contexto, algumas questões provocam: Como ocorre subjetivação da realidade sobre o corpo? Como se dá a relação da saúde mental com a dança numa escrita em videodança? Que mecanismos são utilizados para captar atravessamentos psíquicos numa corporeidade adoecida quando se move para a câmera?

A metodologia da pesquisa consiste na utilização do corpo adoecido como objeto de análise, tendo como ferramentas vídeos (“*Bolha*” e “*É frescura*”), referências bibliográficas, cartas de tarô e psicoterapia. Coloco-me na experiência como o sujeito que descreve, interpreta e analisa a experiência enquanto paciente e artista. A coleta de dados ocorre através questionário semiestruturado iniciado com as seguintes questões: Qual o contexto da saúde mental e a definição de sujeito hoje? Qual a natureza dos transtornos de ansiedade e depressão? Partindo de uma perspectiva intuitiva a interpretação advém do cruzamento de dados que associam corpo-paciente, corpo-intérprete da dança, corpo-texto à leitura dirigidas e intuitivas de cartas de tarô.

Considerando a relação que se dá entre o conhecimento e a vida humana, busca-se compreender aspectos individuais e coletivos, identificando e reconhecendo as forças colaborativas que atravessam a experiência, gerando reflexões sobre subjetividades do sujeito entorno de sua complexidade.

⁴⁶ Misofobia: medo mórbido a sujeira, imundície ou contaminação.

⁴⁷ Infodemia: É o grande fluxo de informações que se espalham pelos vários meios de comunicação, que se multiplica de forma acelerada em curto período.

Capitalismo e sujeito

A passagem do século XIX para o XX gerou uma série de transformações, provocando mudanças de hábitos, costumes e modos de pensar que alteraram a percepção do sujeito frente ao novo modelo de sociedade. Então, o protótipo de homem hoje é fruto do sistema capitalista apresentado pela ideia de modernidade, que “se constitui como forma de pensamento e organização social” (TORRE; AMARANTE, p. 74, 2001).

Pautado na racionalidade científica, o indivíduo é compreendido como sujeito do conhecimento, meio de controle que produz conhecimento e subjetividade em prol do sistema vigente. A maneira que o sistema capitalista encontra para garantir a alienação aos seus interesses é atribuindo poder a ele.

O consumo de objetos e serviços e a ideia de valorização de cada sujeito são instrumentos de manipulação do capital. O conceito de “necessidade” é chave para compreendermos como somos capturados, manipulados e construídos socialmente por experiências individuais e coletivas inautênticas distanciando o sujeito de seus reais interesses (TORRE; AMARANTE, 2001).

A tecnologia por meio da informática e mídia promove pela produção de “objeto de conhecimento, formas de sociabilidade, de trabalho, de sensibilidade, de comunicação, de subjetividade” (TORRE; AMARANTE, p. 76, 2001), a invenção do homem, do conhecimento e modos de vida. Os meios de comunicação como, por exemplo, redes sociais e de TV são ferramentas que trabalham para garantir fidelidade do sujeito a esse sistema. Empresas como *facebook*, *youtube*, *instagram* entre outras oferecem gratuitamente seus serviços sem nenhuma garantia de troca.

O capital não só oferece serviços e produtos por meio de propagandas, se apropria da nossa vida, da nossa mente, da nossa cultura, do nosso fazer, das nossas relações, dos nossos desejos, do nosso conhecimento para manter aprisionados a ele.

“Os processos de subjetivação dos equipamentos sociais e dos dispositivos políticos de poder têm a função de definir coordenadas semióticas determinadas, que se infiltram no comportamento dos indivíduos, fazendo com que suas funções e capacidades sejam utilizadas e docilizadas.”

(TORRE; AMARANTE, p. 77, 2001).

Assim, coletam nossas necessidades escritas em nossas redes, para mostrar a solução apresentada por objetos de consumo que usamos mesmo “desconectados”, e partir disso desenha através de práticas sociais modos de existência, de vida.

Descentralizada do sujeito e elaborada pela coletividade, segundo Torre; Amarante (2001) a subjetividade é construída, contornada por forças disseminadas por práticas sociais incorporadas de forma natural, “não é apenas o conteúdo cognitivo da subjetividade que se encontra aqui modelado, mas igualmente todas as suas outras facetas afetivas, perceptivas, volitivas, mnêmicas...” (Guattari apud Torre; Amarante, p. 76-77, 2001). Com isso, forja-se modos de existência legitimado pelo senso coletivo corrompido sujeitando formas de pensar, sentir, de se comportar (TORRE; AMARANTE, 2001).

Torre; Amarante (2001) afirmam que umas das formas de naturalizar ou desnaturalizar subjetividades, é pela representação de modelos forjados viabilizados pelos chamados “trabalhadores sociais”⁴⁸, os quais influenciam de forma hipnótica imagens-modelos propagadas pela cultura de massa. O desrespeito a força subjetiva do homem acarreta a perda de sua essência e falta de aprofundamento decorrente da multiplicidade de informações que o atravessam.

Uma das contribuições e ao mesmo tempo malefício que os meios tecnológicos trazem para o sujeito na sua relação com o mundo é a multiplicidade de atividades, notícias, ideias. O excesso de informações incorporadas e consumidas em tempo menor que a capacidade humana é capaz de lidar, automatizam no corpo práticas repetitivas que empobrecem as capacidades cognitivas, comprometendo o funcionamento corpo-mente enquanto unidade.

O homem contemporâneo ao mesmo tempo que consome muita informação, não se aprofunda em nada, a imagem que vende de si nem sempre condiz com sua realidade. Vive-se uma realidade alterada em busca da imagem desejada e personificada de si, distanciando-se cada vez mais de sua natureza. Com a tentativa de acompanhar o fluxo de seu tempo, o sujeito não sabe orientar seus desejos, se esquia de sua realidade da qual tem medo de

⁴⁸ Trabalhadores sociais: jornalistas, psicólogos de todo tipo, assistentes sociais, educadores, animadores, gente que desenvolve qualquer tipo de trabalho pedagógico ou cultural em comunidades de periferias, em conjuntos habitacionais, etc. - atua de alguma maneira na produção de subjetividade.

encarar, reproduzindo modelos de vida programados, olha e atua sobre esses modos de forma rasa.

Diante disso, entendo que as capacidades do corpo são desconfiguradas, tomando proporções diferentes, capacidade cognitiva menor que habilidade a corpórea. Sem diálogo com a mente, o “corpo-máquina”⁴⁹ é subjugado ao ritmo e comando de práticas sociais que não respeitam as limitações de sua natureza. Em consequência disso, a demanda do social em prol de uma produtividade faz dos transtornos de ansiedade e depressão filhos do capitalismo.

Saúde mental: transtornos de ansiedade e depressão

Considerando o cenário mundial, desde 2019 o mundo vive a pandemia da Covid-19. Como forma de conter a propagação do vírus a população foi submetida a medidas de isolamento que obrigou atividades de quase todos os gêneros paralisarem, o que provocou o colapso na saúde, na economia e fortes impactos no psicológico das pessoas. Segundo Marilda Lipp (2020), psicóloga e diretora do Instituto de Psicologia e Controle do Stress – IPCS, uma pandemia como a da corona vírus chacoalha a vida de todo mundo. Isolamento social, medo, incerteza com o futuro, mudança no ritmo das relações sociais, esse e outros fatores podem culminar em transtornos como depressão e ansiedade. Alcântara; Vieira; Alves (2022), destacam que após o primeiro ano de pandemia, o número de pessoas diagnosticadas com algum transtorno mental no Brasil aumentou.

Assim, em consonância com a Organização Mundial de Saúde (OMS), os autores Alcântara; Vieira; Alves (2022, p. 353), em seus estudos, conceituam saúde mental como “um estado de bem-estar no qual o indivíduo perceba as próprias capacidades, possa lidar com as tensões normais da vida, possa trabalhar de forma produtiva e frutífera e possa contribuir para sua comunidade”. Logo, manter essas capacidades requer manutenção constante para que o desalinhamento não ocorra.

Considerado um ser social, o homem precisa de outras pessoas para garantir a produção da vida estabelecida pelas relações com seus semelhantes, derivada da troca de valores, costumes e cultura. Para Torre; Amarante (2001)

⁴⁹ Corpo-máquina: constituído de números e medidas, o corpo-máquina é resultante do excesso de trabalho, seu funcionamento se deve ao conjunto de força excessiva que move para suprir as demandas de produtividade do sistema capitalista. Diferente da máquina, seus esforços são orgânicos.

é na troca com o objeto, no caos, no desequilíbrio, na força do encontro das relações que se manifesta a existência concreta.

Ao tentarem desmistificar a “complexidade da loucura”, Torre; Amarante (2001) elucidam que a doença é um processo de conduta e forma de olhar, não um defeito do organismo. Para eles o desvio de rota não é problema, mas uma possibilidade para criar outros padrões de experiência e subjetividade que possam auxiliar na ampliação e reformulação das capacidades do sujeito, garantindo a participação dele no processo de cura no qual se faz colaborador.

De tal modo, quando o comportamento do indivíduo deixa ser uma resposta natural a uma situação de ameaça afetando o bem estar do sujeito, esse comportamento pode ser considerado transtorno, classificado em níveis primários ou patológicos. Nesse sentido, Daldegan; Soares; Farias (2021, p. 272), o transtorno de ansiedade é caracterizado, pela excessiva agitação do sistema nervoso central, sensação de desprazer, oscilação de situações reais e imaginárias de forma descontrolada, perda de interesse, dificuldade para relaxar e se concentrar, aflição, angústia, desespero, insônia, medo, estresse, preocupações com o futuro, dúvida sobre a própria competência e apatia geral.

Além dos desgastes emocionais, há os sintomas físicos, como: a aceleração do coração, sudorese, tremores, náusea, cansaço extremo, tensão muscular, dificuldade para respirar, dores de cabeça e abdominais, roer as unhas, sensação de fraqueza, aumento ou perda de peso e queda de cabelo, são formas de expressão do transtorno de ansiedade.

Especialistas dizem que os sintomas de ansiedade e depressão são similares, portanto, podem ser confundidos. O sentimento de incapacidade, tristeza ou tristeza constante em longo prazo são alguns dos sinais iniciais do processo depressivo. Daldegan; Soares; Farias (2021) definem os sintomas da depressão pelos seguintes aspectos:

“Choro recorrente, irritabilidade, raiva, falta de paciência, cansaço físico e mental, sentimentos de inutilidade, incapacidade, insuficiência ou impotência, insatisfação, culpa excessiva, diminuição da capacidade de pensar ou de concentrar-se, falta de atenção, dificuldades de planejamento, falta de motivação e de ânimo, diminuição do interesse pelas atividades, baixa autoestima e ideação suicida.(...)o aparecimento ou agravamento de pensamentos ‘ruins’, ‘negativos’, ‘conturbados’,

'obsessivos', 'violentos', 'desconfortáveis', 'assustadores' e 'suicidas'. Sintomas relacionados à alimentação, como falta, diminuição ou aumento de apetite, dificuldades para se alimentar, compulsões alimentares, perda ou ganho de peso e problemas relativos ao sono também apareceram com frequência, por exemplo, insônia ou dificuldades para dormir, hipersonia, 'vontade de dormir o dia inteiro' e pesadelos."

(DALDEGAN; SOARES; FARIAS, 2021, p. 277)

Corpo adoecido na videodança

Quando a pré-produção dos videodanças "Bolha" (Imagem 1) e "É frescura" (Imagem 2) foram iniciadas, as primeiras medidas realizadas foi pesquisar sobre o transtorno de ansiedade e depressão; o objetivo era representar por meio da expressão do corpo imagens psíquicas que aproximassem a verdade das síndromes no sujeito. A finalidade era tocar o espectador, mover suas estruturas, promover emoções e reflexões. Gostaria de antes de tudo, que ele se identificasse e se reconhecesse na obra. Ambos os trabalhos utilizarão o método de improvisação para compor a coreografia para a câmera, assim como, produção de roteiro adaptado para dança e a casa como cenário.



As abordagens das obras artísticas retratam o dilema vivido no período do confinamento por muitos indivíduos de todos os lugares do mundo. A ansiedade e depressão protagonizaram de alguma maneira a vida dos brasileiros. Segundo especialistas alguns manifestaram estágios mais avançados tornando-se até mesmo patológico, outros permanecem em estágio inicial, visivelmente apresentado no retorno das atividades. Lembro da minha dança na cadeira nas aulas online, a inquietação passava por cruzadas de pernas, ajuste no cabelo e de postura, organização do espaço de estudos, ajuste de câmera, necessidades fisiológicas, sede, ou até a execução de alguma outra tarefa lembrada na hora da aula; Lembro também dos olhares receosos nas aulas de dança presenciais ocorridas durante o estágio docente, dos corpos tensionados e apavorados com a possibilidade de contato. Considerado sintoma emocional, “preocupação com futuro”, talvez, seja a emoção que mais mexeu com a estrutura do sujeito no período pandêmico.

O acúmulo de preocupação reflete medo do futuro e do que se pode esperar dele. Em efeito ao excesso de informações instantâneas relacionadas ao passado e ao futuro, o corpo é atravessado por imagens existentes ou imaginadas que levam a mente para onde não deveria. A imaginação segundo Deleuze; (2020, p. 11-12) é um conjunto de coisas, ações e reações, são fluxos de percepções sem localização, textura, firmamento ou função. Embora, sem posição a imaginação só pode ser percebida pela condição generalizada das ideias, somente por esta concepção é capaz de atuar sobre outros princípios. Responsável pela qualidade que une as ideias, a associação de dados afeta e ultrapassa a imaginação (DELEUZE, 2020).

Na perspectiva deleuziana, então, o princípio da causalidade ultrapassa aquilo que o sujeito recebe em seu corpo, cujo efeito extrapola aquilo que o afeta firmando sua existência. Quando organizados em um sistema, o dado resultante do princípio de causalidade determina a imaginação “uma constância que ela não tem por si mesma e sem a qual ela jamais seria uma natureza humana” (DELEUZE, p. 11-12, 2020).

Na mente adoecida não há silêncio, nem pausa, o movimento é constante, o corpo passa a ser um campo de atravessamento de imagens e de forças cuja intensidade anestesia o movimento no corpo objetivo⁵⁰. O desacordo entre mente e corpo promove no corpo adoecido a procrastinação, que significa deixar para depois.

⁵⁰ Corpo objetivo: Dotado de forma e medidas, o corpo objetivo é tudo aquilo que pode ser tocado, olhado no homem, ainda que seu interior.

Para elucidar esse estado de corpo apoio-me nas idéias de Artaud (2017), para clarificar o que ocorre no corpo adoecido que dança. A dificuldade em organizar o pensamento em unidade é a vivência de algo que interrompe a corporificação do movimento interno em imagens coreográficas, a tensão mental interrompe o fluxo de movimento interno deixando-o em suspensão, cujos vestígios captados retornam transformado e transformando a corporeidade. Em meio a essas dificuldades como se daria a expressão do movimento dançado? Como se configura a linguagem da dança?

A proposta de videodança que defendo parte do princípio da composição em tempo real e da figura do intérprete-criador em dança. O corpo que improvisa no vídeo relaciona corpos, espaço, objeto e câmera ao mesmo que recebe informações a partir de escuta sensível. A maneira até então exercida faz das emoções ponto de partida à criação.

O intérprete respeita as imagens coreográficas provenientes da experiência exploratória. Imagens indesejadas, desordenadas emanadas de seu íntimo só são possíveis quando o pensamento e/ou as limitações técnicas do corpo não interrompem o fluxo. A racionalização do movimento é comum na composição em tempo real, algo inconsciente que atravessa o processo, bloqueando a escuta e o diálogo entre as camadas existentes.

A expressão do intérprete-criador em dança segundo José Gil (2001), é um sistema organizado em quatro categorias de movimento: gesto comum, gesto dançado, movimento ritmado e movimento dançado. No gesto comum a ação impõe do exterior o movimento no corpo; no gesto dançado o movimento nasce interior obtendo forma; o movimento ritmado é suporte do corpo; o movimento dançado é quando a ação exterior é subordinada ao sentimento interior. Quando combinado um é consequência do outro, podendo ser agrupado em gestos e movimentos, micro ou macro expressão de movimento.

A combinação do gesto dançado e movimento dançado aliado ao método de improvisação possibilitaram a escrita do corpo adoecido na tela. José Gil (2001), afirma que o movimento dançado não se esgota, porque dele nascem outros gestos, movimentos e/ou outras formas de expressão de si, outras formas que abrem espaço ao infinito, pelo qual a linha entre corporeidade e mundo desaparece, tornando-se o próprio mundo.

Nesse sentido, a força vital funciona como latência no intérprete-criador em dança, gera esforço qualificado de impulso interior que origina o movimento. É nesse "esforço em que todas as formas de movimento se esboçam antes de

se desdobram” (GIL; p.16, 2001), o trabalho colaborativo dele com espaço, tempo e energia ativa a escala perceptiva⁵¹ constituinte no movimento.

Considerado estado de repouso a macropercepção é estruturada em categorias de atuação no movimento: o vazio atua no entre; o vazio primordial é o que se situa fora do plano das formas, ele não representa nada, nem nada o representa manifestado apenas na energia que pulsa. O vazio mediano é o que apresenta energia concentrada que se dilata decorrendo sobre fragmentos de movimento, é responsável por canalizar a energia para trajetos mais visível. Embora sem representação o vazio primordial não é oco, tudo que passa por ele atravessando, envolvendo ou apresentando, suporta. (GIL, p. 17, 2001)

O conceito de vazio é para Cunningham segundo Gil (2001) o silêncio, a desconexão das formas coreográficas subjugada por forças externas. É nesse estágio de desconexão com o mundo, à margem de sua corporeidade que o corpo adoecido entra em crise, especialmente o ansioso.

O ansioso é influenciado por situações externas que mobilizam forças que se convergem para seu interior, o depressivo intuitivamente deseja o inverso. Em contraposição o depressivo absorve impressões negativas sobre o mesmo objeto, porém, filtrado sob perspectiva de suas emoções. Centrado em si, se afunda nas obscuridades de seu espírito que o perturbam com imagens negativas, obsessivas, violentas, assustadoras e suicidas provocando desconforto no corpo subjetivo.

No processo criativo do videodança “É frescura” (Imagem 2) não houve espaço para absorção de formas mecânicas, as emoções eram agenciadas pelo eu fragilizado, na qual a verdade dele se dilatava pelo espaço objetivo⁵².

Em desabafo decorrente do processo depressivo, algumas palavras... *Foi no silêncio e nas obscuridades de mim, que meu espírito fragilizado e confuso vagueava minha existência. Afundada em emoções aonde as fronteiras de minha complexidade tumultuada, incompreendida e insuportável espalhava pelo espaço para além do meu corpo* (ROBERTA CASTRO, 2023).

O corpo adoecido em estado depressivo arrasta para o espaço objetivo as fragilidades de sua existência, a multiplicidade de facetas imperceptíveis.

⁵¹Escalas perceptivas: A macropercepção é encontrado no estado de repouso do movimento e a, micropercepção no movimento.

⁵² Espaço objetivo: é o espaço real e de caráter objetivo no qual o sujeito pode se localizar. É dotado de medidas e largura, é o espaço físico.

Segundo Deleuze; Guattari (1995), desterritorializado de si, funciona em velocidades e intensidades múltiplas pelas quais hastes são evidenciadas. O caos experimentado aciona não só as feridas o que o feriu, mas traz à tona fios até então desconhecidos.



O corpo presente é ausente de si, de organização, de raciocínio lógico. Trata-se de uma travessia sobre a experiência que ao desfazer linhas divisórias desestabiliza territórios anteriormente delimitados, uma travessia que transborda, e ao transbordar, cria zonas imprevistas entre o dentro e o fora alargando o próprio espaço limite como espaço vivível, mesmo quando irrespirável. (DELEUZE; GUATARRI, p. 17, 1995).

O conceito plano de consistência de Deleuze; Guattari (1995) é eixo para a troca entre corpo objetivo, corpo subjetivo, mundo e seus desdobramentos. Capta dados de diferentes forças que se cruzam no seu interior pela via de um sistema rizomático, no qual forças heterogêneas não se repelem, se multiplicam à medida que os encontros acontecem. "O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em

todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (DELEUZE; GUATARRI, p. 14, 1995).

Em conformidade com Deleuze; Guatarri (1995), José Gil (2001) conceitua a noção de corpo virtual como a:

“Decomposição de gestos no equilíbrio do corpo em movimento, de tal modo que nexos das posições dos membros já não é o de um corpo orgânico. Pode-se mesmo dizer que cada uma dessas posições simultâneas de gestos heterogêneos corresponde a um corpo diferente (orgânico; mas na multiplicidade dos corpos orgânicos virtuais que formam um mesmo corpo resulta um corpo impossível, uma espécie de corpo monstruoso; é ele o corpo virtual). Esse corpo prolonga na virtualidade o gesto cuja continuação já não se vê no corpo empírico, actual.”

(GIL, 2001, p. 44).

Dessa maneira, aproprio-me das ideias de Torre; Amarante (2001) para compor com esta reflexão e, potencializar os conceitos dos autores nesta prática. E, assim, concluo esta escrita, aferindo que é necessária a construção de um lugar novo, a instauração de novas conexões consigo, a realização de fissuras nos modelos de vigentes.

É preciso a compreensão de retomada da própria existência e da própria singularidade sem esquecer-se das responsabilidades de si e dos outros. Realizar modos que favoreçam o bem estar e conexões com o outro, necessitam de manutenção constante, assim como a filtragem de concepções vazias, nos esforçando para redirecionar sua finalidade no sentido de uma recriação interna permanente.

Criar novos significados, reconstrução de sentidos e de produção de valor, levando a produção de um corpo de subjetividade que permita a manifestação de si sem regulação de sua expressão, sem intervenção externa no sentido de imposição, mas de trocas colaborativas que potencializam e engrandecem o corpo subjetivo, que parta antes de tudo de substâncias vivas e moventes no estado de intercessão de si que integre a escrita de si.

BIBLIOGRAFIA

- ALCÂNTARA, Vírnia Ponte; VIEIRA, Camila Araújo Lopes; ALVES, Samara Vasconcelos. Perspectivas acerca do conceito saúde mental: análise das produções científicas brasileiras. In: **Revista: Ciência & Saúde Coletiva. Temas livres**, Rio de Janeiro, 351-361, 2022.
- ARTAUD, Antonin. Correspondência com Jacques Ravière. In: KIFFER, Ana (Org). **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Tradução: Ana Kiffer& Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. **Bolha**. Prêmio Aldir Blanc, criação e difusão Artística. Secretaria de Cultura do Estado do Para. In: Castro Arte e Multimídias. Belém, 2021. Disponível em <<https://youtu.be/xBzcXFFe5P8>>.
- DALDEGAN, Natassia; SOARES, Rayane Aparecida Silveira; FARIAS, Jonathas Moraes. Ansiedade e depressão no contexto da pandemia: demanda de atendimentos do centro de práticas psicológicas da UFRondonópolis. In: **Revista Extensão & Sociedade**. Rio Grande do Norte, p. 262- 281, 2021.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - Vol 1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Ed: 34,. Rio de Janeiro, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34. p. 9-30, 2012.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. (M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LIPP, Marilda. A saúde mental durante e após a pandemia de corona vírus - podcast. **Site: Veja saúde**. Disponível em <<https://www.google.com/amp/s/saude.abril.com.br/podcast/a-saude-mental-durante-e-apos-a-pandemia-de-coronavirus-podcast/amp/>>.
- OSCHO. **O Tarô Zen, de Oscho: o jogo transcendental do Zen**. Trad: Paulo Rebouças. São Paulo: Cultrix, 2014.
- TORRE, Eduardo Henrique Guimarães; AMARANTE, Paulo; Protagonismo e subjetividade: a construção coletiva no campo da saúde mental. Revista: Articule. In: **Saúde e Ciência Coletiva**. Rio de Janeiro, p. 73-85, 2001.

IMAGENS

Imagem 1: Roberta Suellen Ferreira Castro, **Bolha** (2019), videodança. Foto: Wanessa Ferreira.

Imagem 2: Roberta Suellen Ferreira Castro, **É frescura** (2019), videodança. Foto: Wanessa Ferreira.

COMO CITAR

CASTRO, Roberta Suellen Ferreira. Corporeidade adoecida na tela. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindomberto Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 236-251.



SOBRE:
BIOGRAFIAS

ADRIÁN CANGI

Ensayista, filósofo, curador y editor. Dr. en Sociología y Dr. en Filosofía y Letras. Especializado en Estética y Teoría del arte por la Fundación Ortega y Gasset en cooperación con la Universidad Complutense de Madrid. Posdoctor por la FAPESP y la Universidad de San Pablo. Profesor e investigador de la UBA, UNLP y UNDAV. Profesor regular de Estéticas Contemporáneas. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas. Director del Centro de Estéticas y Políticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV). Asesor audiovisual del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en el período 2001-2007. Autor de Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular (2011, 2014), Gilles Deleuze. Anomalías. Interferencias. Querellas. (2022), Antibiografía. Declaraciones impropias (2022). Coautor de Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner (2018, junto a Ariel Pennisi), El anarca. Filosofía y política en Max Stirner (2021, junto a Ariel Pennisi). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0755-6699>.

AMANDA AMARAL

Artista visual, pesquisadora independente e arte educadora graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vive e trabalha entre Vitória/ES e São Paulo/SP. Dedicar-se à pesquisa na qual lida com questões de site/ non-site (estudos relativos à espaço, lugar, cidade e comunidade), para examinar a ruína imagética e seus processos artísticos que tensionam possíveis entrecruzamentos das artes visuais com o cinema, utilizando o vídeo, a fotografia e a palavra como campo de investigação para tencionar o registro, a documentação e o lugar dessas imagens, considera tipologias, contra-tipologias e narrativas criadas como trajetória de um convite à atenção aos espaços, as arquiteturas cidadinas, ao corpo e as práticas afetivas. Atua junto ao FURTACOR, organismo rizomático que opera nos limiares da arte, crítica, curadoria, educação e pesquisa, com o intuito de inquirir, compreender e visibilizar a arte em suas instâncias educativas, estéticas, políticas e artísticas. Atualmente, segue investigando o cotidiano para ficcionalizar afetos em imagem e palavra.

BRENO FILO CREÃO DE SOUSA GARCIA

Breno Filo é artista visual, designer e educador atuante no eixo das artes visuais do ensino básico, técnico e tecnológico. É mestre em Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, graduado em Artes Visuais (FAV-UFFPA) e técnico em design (IFPA). Integrante do quadro efetivo da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (EAUFPA), aonde coordena o projeto "O Doce Caos que partilho à

mesa: ateliês coletivos de desenho". No campo de atuação da criação artística e produção gráfico-editorial, integra o coletivo Brutus Desenhadores e a equipe editorial da Revista Arteriais (PPGARTES-UFGA). Em trânsito pelas áreas da arte, educação, filosofia e psicanálise, desenvolve experimentos e investigações em torno do desenho, da escuta, da escrita, da coletividade e da produção de si via processo de criação. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6195-9774>.

CLÁUDIA LEÃO

Fotógrafa, professora dos cursos de Artes Visuais-FAV/PARFOR-AV/UFGA. Estudou as imagens, vínculos e pertencimentos, saúde, corpo, pele, arte e política nas Amazônias Paraenses. Atualmente tentar viver entre Belém e a correnteza do rio. Coordena o grupo de pesquisa Lab AMPE, a Sala AL Táta Kinamboji de Ensino, Arte e Cultura Afro-Amazônica e co-coordena o grupo de Estudos Antirracistas e Antissexista Zélia Amador. Colabora e articula projetos artísticos com movimentos independentes e de autonomia dos povos da região Amazônica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4005-3436>.

DHEMERSSON WARLY SANTOS COSTA

Por um tempo, habitei o território das ciências biológicas, mas acabei sendo enfeitado 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 doutorando 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. 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 UFGA e no CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1412-9142>.

DIGESTIVO (LUCAS BARROS)

Artista visual, produtora musical e mestrandia em Artes na Universidade do Federal do Pará. Residente do distrito industrial de Ananindeua/PA. Trabalha o corpo-experimentação-matéria como transmissoras nas artes, sempre explorando a mutabilidade-

mutabilidade em seus processos criativos-experimentais. Sua trajetória como artista se inicia no ingresso no curso de Arte Visuais – Unama, em 2016. Em seu trabalho de conclusão de curso, discutiu o termo “Roupa de Artista”, um estudo teórico e prático sobre experimentação a partir de objetos na performance e outras linguagens artísticas. A partir de 2020, seu trabalho performático se unifica com a expressão musical, tomando-o apenas um só saber-fazer, sempre explorando a dimensão da sonoridade junto as apresentações performáticas que realiza. Realiza trabalhos autorais que atravessam a música, a performance, a fotoperformance e a videperformance. Transita, portanto, pelas mais distintas linguagens, cujas temáticas mais evidentes são: corpo; música; visual; experimentação; política; sexualidade e arte. Suas produções são consequência da curiosidade e da busca por um refúgio da sua realidade, onde busca refletir suas concepções nortistas e vivências pessoais.

GUSTAVO REIS GONÇALVES

Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduado em Letras Língua Inglesa, pela mesma instituição. Interessado nas seguintes áreas: literatura de resistência, literatura judaica, literatura contemporânea, artes e cinema. Ilustrador, designer e escritor nas horas vagas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2056-5530>.

LEILA DOMINGUES MACHADO

Artista, psicóloga, escritora e professora titular vinculada ao Programa de Pós-Graduação em psicologia Institucional (PPGPSI/UFES). Graduada em Psicologia na USU, Mestrado em Teoria Psicanalítica na UFRJ, Doutorado em Psicologia Clínica na PUC-SP (sob a orientação de Luis B. Orlandi) Estágio Pós-Doutoral em Psicologia Clínica na PUC-SP (sob orientação de Suely Rolnik). Coordena o laboratório de Imagens de Subjetividade - LIS/CNPq, que realiza estudos e ações de interferências urbanas intercambiando arte e clínica. 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” (2010), publicado pela editora Sulina.

LEONEL FERREIRA

Ator, diretor e pesquisador da cena teatral paraense. Mestrando em Artes (PPGArtes/UFPA), especialista em Educação, Cultura e Organização Social (UFPA, 2005), Sociólogo (UNAMA, 1998), com atuação em Arte Educação, e Ator formado pela Escola de Teatro e

Dança da UFPA (2002). Membro fundador da Cia de Teatro Madalenas (2001) e integra o coletivo artístico Casarão do Boneco (2014). Possui vasta experiência na elaboração de projetos sociais e culturais, bem como na área da Educação Ambiental. É articulador do Fórum Permanente de Teatro do Pará. Técnico em Instrução em Teatro, atuando em várias instituições públicas e privadas no Estado. É idealizador e coordenador do Encena Festival de Teatro de Belém. Desde 2013 investiga a técnica dos viewpoints, a partir da qual encenou os espetáculos performativos A Estação (2014/2015), Marahu (2016) e De Dentro (2021).

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

Artista-educador, pesquisador, crítico de arte e curador independente. Doutorando em Artes pelo PPGArtes/UFPA e bolsista FAPESPA. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES [2020]. Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP [2020] e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA [2013]. Membro dos grupos de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea" (UFES) e "CONVERSAÇÕES: Filosofia Contemporânea, Formação e Arte" (UFPA), bem como do grupo de estudo "Deleuze: Aprendizado, Arte e Educação" (UFPA). Possui textos publicados em eventos, catálogos e revistas especializados nos campos da história, teoria e crítica de arte. Participou, como curador, artista, arte-educador e mediador cultural, em diferentes mostras de artes visuais de abrangências local e nacional. Desde 2018 integra o coletivo FURTACOR, em parceria com Amanda Amaral e Phoebe Coiote. Autor do livro "Rubiane Maia: corpo em estado de performance" [SECULT/ES, 2021]. Ainda organizou as publicações "Arte | Ética | Crítica | Escritura – Tomo I: Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história" [SECULT/ES, 2023], em parceria com Phoebe Coiote Degobi; "Divisa: notas em rotas de travessias" [SECULT/ES, 2022], em parceria com Rubiane Maia; e "Educativo como programa público: proposições educativas em espera" [SECULT/ES, 2021], em parceria com Amanda Amaral. Tem se dedicado à investigação das relações entre modos de subjetivação e processos de criação na arte contemporânea. Além de se debruçar sobre a investigação das dimensões prático-discursivas de perspectivas contemporâneas contra hegemônicas de escritas críticas em/sobre arte. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>.

MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO

Possui graduação em Pedagogia e em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Especialização em Educação e Problemas Regionais pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestrado e

doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), Pós-doutora em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professora associada da Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Faculdade de Filosofia. Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Coordenadora da Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte; Professora do programa de Pós-Graduação em Arte-Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará. É membro dos seguintes grupos de estudos: Filosofia, Arte e Política na Amazônia (UFPA e CNPq); Filosofia, Ética e Educação (CNPq) e coordena dos Grupos de Estudos e Pesquisas - CONVERSACÕES: Filosofia Contemporânea, Educação e Arte (UFPA e CNPq). Integra os seguintes coletivos: Brutus Desenhadores (Experimentações diversas com desenho e escrita); Transitar (Laboratório de experimentação sensível com práticas de formação inicial de professores, envolvendo processos metodológicos e didáticos, escuta e escrita de narrativas escolares, narrativas de professores). 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, Interfaces Epistêmicas em filosofia e arte. Vem realizando publicação no campo das artes, no que diz respeito a pesquisa e os procedimentos poéticos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0478-5285>.

MAURÍLIO MENDONÇA DE AVELLAR GOMES

Jornalista, pesquisador e doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea (UFMG). Especialista em Linguagens Visuais e Multimídia (2010) e graduado em Jornalismo (2006), pela Universidade Federal do Espírito Santo, no Departamento de Comunicação; com formação em Gestão - Ênfase em Negócios, pelo Programa de Aperfeiçoamento para Sustentabilidade e Responsabilidade Social, turma 02, realizado pela Fundação Dom Cabral em parceria com a VALE (2012). Mestre em Comunicação (2022) pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PÓSCOM), da Universidade Federal do Espírito Santos (UFES). Com 13 anos de experiência profissional, entre junho de 2012 e janeiro de 2019, trabalhou como assessor no Governo do Estado do Espírito Santo, com última atuação à frente da comunicação da Secretaria de Estado de Direitos Humanos; antes atuando como jornalista, pela Rede Gazeta, entre fevereiro de 2006 e maio de 2012. Recebeu diversos prêmios em reconhecimento ao trabalho desenvolvido nesse período. Profissional de comunicação, na área de assessoria e produção de conteúdo. Pesquisa assuntos relacionados à comunicação, corpo, ancestralidade e gênero, dialogando com religiões de matrizes

africanas, performances afroameríndias e afrobrasileiras. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7925-7073>.

PHOEBE COIOTE DEGOBI

Mulher transvestigênera, artista, curadora e pesquisadora. Mestranda em Artes pelo PPGArtes/UERJ desde 2022, integra a linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2021). Atua/vive o limiar artístico-crítico-curatorial, investiga gestos e inscreve-se como enigma travesti, pensa o corpo como corpo-arquivo/corpo-fresta/corpo-escrita. Foi residente do 3º Ciclo da Residência de Curadoria na Casa da Escada Colorida (RJ) e pesquisadora convidada do projeto “Arquivo Independente” (ES). Em 2022, participou como artista das exposições “Os tremores, sem segredos”, no xow.rumi (RJ), e VERBO ENIGMA DISPERSÃO, no Tropigalpão (RJ). É curadora e idealizadora do projeto independente e itinerante de projeções experimentais ‘projetodeprojeções’, que já conta com duas edições realizadas. É co-organizadora do projeto de publicação e formação ‘arte | ética | crítica | escritura’ e curadora artística-educativa e idealizadora do projeto de formação ‘LAB. FORA: Laboratório de Formação em Arte’, sendo estes dois projetos realizados com apoio da SECULT-ES e Recursos Funcultura, com lançamento em 2023. Integra o coletivo FURTACOR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5600-7373>.

ROBERTA SUELLEN FERREIRA CASTRO

Artista, fotógrafa, videomaker, editora e produtora cultural, intérprete, coreógrafa, professora e pesquisadora em dança. Integrante do quadro de professores temporário na rede SEDUC/PA – Secretaria de Educação do Estado do Pará atua como professora de Arte/Dança em escolas públicas em Belém. Mestranda no programa de pós-graduação em Artes UFPA, pesquisa as subjetividades da dança pela linha de pesquisa Teoria e Interfaces Epistêmicas em Arte e no projeto de pesquisa Leminiscaste; Especialista em produção audiovisual Estácio, é técnica e licenciada em Dança UFPA pela qual foi bolsista CAPES – Centro de Aperfeiçoamento Especializado por meio do PLI- Programa de Licenciatura Internacional, pelo qual realizou a graduação sanduíche obtendo o título de licenciada em Estudos Artístico UC – Universidade de Coimbra. Tem publicações de pesquisas e de crítica em dança. Em 2021 foi premiada pela Lei Aldir Blanc (Fundação Cultural do Município de Belém) e pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará com projetos de produção coletiva (Cia Experimental de Dança Waldete Brito) e individual, cuja abordagem relacionava saúde mental e a dança na produção de videodança.

ROSANE PRECIOSA

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 “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). Dedicar-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). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9891-3443>.

RUBIANE MAIA

Artista visual e pesquisadora baseada entre Folkestone, Reino Unido e Vitória, Brasil. Possui graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Seu trabalho artístico é uma prática híbrida entre performance, imagens e escrita; às vezes flertando com práticas de desenho, pintura e colagem. Em geral, interessa-se pelo corpo, voz, memória, fenômenos e matérias orgânicas. Como parte de seu processo de aprendizagem, sente-se atraída por estados de percepção e sinergia que englobam relações de interdependência e afeto entre seres humanos e não humanos como minerais e plantas. Frequentemente desenvolve pesquisas em contextos site specific e viagens, sempre considerando a paisagem e o ambiente como guias e co-criadores de suas obras. Em 2015, participou da exposição 'Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI', no SESC Pompéia, São Paulo, com a performance de longa duração 'O Jardim' por dois meses consecutivos. No mesmo ano, produziu seu primeiro curta-metragem 'EVO' em colaboração com a cineasta Renata Ferraz, que estreou no 26º Festival Internacional de São Paulo e no 22º Festival de Cinema de Vitória. Em 2016, trabalhou no projeto 'Preparação para o Exercício Aéreo, o Deserto e a Montanha', viajando por áreas de altitude como Uyuni (Bolívia), Pico da Bandeira (Espírito Santo/Minas Gerais, BRA) e Monte Roraima (Roraima, BRA/Santa Helena de Uyarén, VEN). Em 2017, lançou seu segundo curta-metragem intitulado 'ÁDITO'. Desde 2018, vem trabalhando no projeto 'Livro-Performance', uma série composta por ações concebidas em resposta a textos autobiográficos particularmente influenciados por memórias traumáticas de passado, presente e futuro. Atualmente, faz parte do coletivo 'Food Art

Research (FAR) Network', uma ampla rede internacional de mais de vinte artistas que se envolvem com a política e a estética da comida e do programa 'Room to Bloom', uma plataforma feminista para narrativas ecológicas e pós-coloniais.

SEBASTIAN WIEDEMANN

Profesor Asistente en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia; es cineasta, artista-investigador y filósofo, o como prefiere decir, es un practicante de modos de experiencia cinematográficos. Realizó pregrado en Artes Audiovisuales y Estudios Cinematográficos en la Universidad del Cine (Argentina), maestría en Estudios Contemporáneos de las Artes en la Universidad Federal Fluminense (Brasil) y Doctorado en Filosofía, Prácticas Artísticas y Aprendizaje en el OLHO - Laboratorio de Estudios Audiovisuales de la Facultad de Educación de la Universidad Estatal de Campinas (Brasil). Actúa en el campo que se despliega en la intersección entre arte contemporáneo, cine experimental, investigación-creación, pedagogías radicales, pensamiento y prácticas contrahegemónicas, humanidades ambientales y filosofía contemporánea. Su obra cinematográfica ha ganado diversos premios en América Latina y ha recibido retrospectivas en España, Irlanda, Colombia, Brasil y México. Desde 2013 es editor y curador de la plataforma independiente y autogestionada 'Hambre espacio cine experimental'. Actualmente es investigador asociado del Centro de Estudios Americanos de la Universidad Adolfo Ibañez (Chile) y miembro de la Red Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari (REELD&G), así como de la Red de Estudios de la Cultura Visual Aby Yala, donde coordina el Nodo de Investigación-Creación y Ecología de Prácticas y el Lab a-PTSE (Laboratorio articulador de Prácticas Transdisciplinares, Sensibles y Ecológicas) que fundó en 2022 con Pedro Moscoso-Flores. Es editor de los libros 'La Radicalidad de la Imagen. Des-bordando latitudes latinoamericanas. Sobre algunos modos del cine experimental.' (2016), 'Conexões: Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra e...' (2019) y 'Pensamientos Migrantes: Intersecciones cinematográficas.' (2020). Como autor ha publicado el libro de artista 'Deep Blue: Future Memories of A Livings Cinematic In-Between' (2019). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4984-7312>.

SUSANA OLIVEIRA DIAS

Bióloga e artista visual, mestre e doutora em Educação, pesquisadora e professora no Mestrado em Divulgação Científica e Cultural, do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coordena o grupo de pesquisa multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações (CNPq), que trabalha nas interfaces entre artes,

ciências e filosofias na pesquisa e criação de materiais sensíveis voltados à comunicação e educação. Trabalha com temas como biotecnologias e mudanças climáticas. Tem interesse nas práticas, estudos e experimentações que propõem alianças efetivas entre humanos e árvores, rios, mares, animais, florestas... e que buscam pensar o que pode estar-viver-junto em interações complexas e multidimensionais. É coordenadora do tema transversal de Comunicação do INCT-Mudanças Climáticas Fase 2. É editora-chefe da Revista *ClimaCom*. Está desenvolvendo o projeto de pós-doutorado "Perceber-fazer floresta – do chamado a pensar o que pode a matéria papel diante do Antropoceno", sob supervisão da Dra. Maria dos Remédios de Brito, na linha Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5814-7847>.

Este eBook 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), sob condução da Prof^a. Dr^a. Maria dos Remédios de Brito, em parceria com os tirocínios docentes Lindomberto Ferreira Alves e Dhemerrson Warly Santos Costa.

Produzido com a família de fonte Barlow.



PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

