

- Rotas, Raízes e Devorações –
re-voltar a pintura e outras histórias
selvagens

Ludmilla Alves

[tese de doutorado]

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade de Brasília (PPGAV-UnB)

Linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades
Orientação profa. Dra. Karina Dias

Ludmilla Alves de Lima
Brasília, 2021

[resumo]

Esse é um conjunto de ensaios e outras elaborações a partir de selvagem. A pesquisa, compreendida como expedição (portanto deslocamento no espaço e no tempo), tem na palavra selvagem um ponto de partida. De 2017 a 2021, percorri caminhos, ramos e frestas dessa palavra. Encontrei conceitos temporários: matagal, ponto de vista, re-volta. Movimento entre cenas vegetais, minerais, civilizadas, terrestres, domésticas, não-domesticadas, coloniais. Selvagem pode ser um método de desvio? Pode ser uma rota? Seria selvagem uma palavra para re-voltar a pintura e outras histórias? Por meio de um texto-mata que é, também, exercício performativo e propositivo, espreiro os modos como selvagem se propaga entre pintura, cerrado, desvios pictóricos, ficções, experiências com o tempo e a procura de rotas para uma desconquista do mundo.

[palavras-chave]

pictórico; selvagem; expedição; viagens no tempo; literatura expandida; ponto de vista; compor com.

[abstract]

This is a series of essays and other elaborations from the word wild. The research, understood as an expedition (thus displacement in space and time), has the word “wild” as a starting point. From 2017 to 2021, I covered paths, branches and splits of this word. I found temporary concepts: *matagal*, point of view, *re-turn*. Movement between vegetable, mineral, civilized, terrestrial, domestic, non-domesticated and colonial scenes. Wild can be a detour method? Could it be a route? Is it wild a word to *re-turn* to painting and other stories? Through a forest-text that is also a performative and propositional exercise, I look at the ways in which the wild propagates between painting, cerrado, pictorial deviations, fictions, experiments with time and the search for paths to *un-conquer* the world.

[keywords]

pictorial; wild; expedition; time travel; expanded literature; point of view; compose with.

Desconquistemos
el mundo mi amor
[Regina José Galindo]

rotas 27

a palavra “selvagem” 35

lugar de abundante matéria 53

não te esqueças nunca que
eu venho dos trópicos 69

armadilha 75

brasil nativo, brasil
alienígena 79

cosmogônica e boiuna luna 83

infiltrações 85

olhe por bastante tempo 89

vegetal, civilizada 91

subterrânea 145

desvios gramaticais 153

memorial de equívocos e
mais uma contribuição de
erros 187

canibalismos 205

de-noite, do lado de fora 223

manifesto da selvajaria 233

poemas queimados 253

poema um pouco mais à
oeste 261

gestuário 263

desordem alfabética 267

sermão da montanha:

guarany ²⁷⁵

horizontal, vertical ²⁸¹

os mesmos versos não são
os mesmos versos ²⁸⁵

breviário sobre o lugar e o
não-lugar ²⁸⁷

o rochedo e outros animais
fósseis ³⁰³

dispositivos de captura ³¹¹

do caroço de fruta partida
vieram a escuridão e os
bichos ³²¹

cruzeiro do sul ³²³

praça das fontes ³³⁵

praça portugal ³⁴⁷

inventário geral da volta ao
mundo ³⁶¹

“eu sou um jaguar” ³⁶⁷

contra o mito do método, o
método do mito ³⁷⁵

uma força intempestiva 387

animal-tempo 391

áspera 397

propagações pictóricas 401

cravei as unhas no coração
da bananeira 421

dos círculos das margens
dos passos 427

escrita como vingança 433

guerra aos inimigos 437

mundo 439

interdito 445

a cena muda 447

práticas de notação do
tempo 453

mais uma lista de verbos 463

caça da palavra 469

fenômenos meteorológicos 473

a pista do perspectivismo 485

brasília pós brasília 503

bichos 505

caixas de brasília 517

museu do futuro do
pretérito 527

ritual do Grande Presente 541

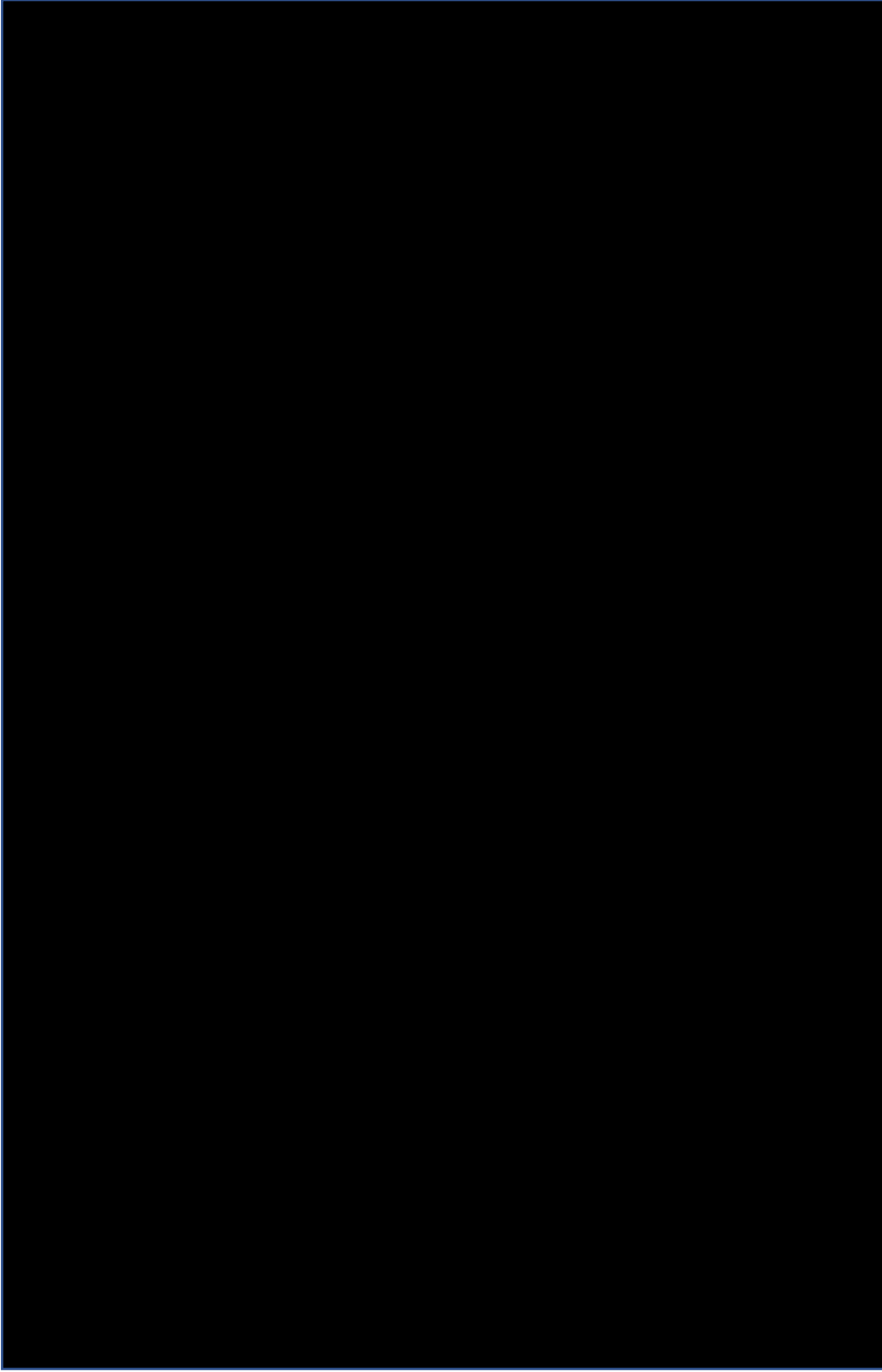
geopoemas 545

raízes & devorações 551

ensaio para uma conclusão 565

então subitamente ficamos
em silêncio 577

manada 579



rotas

Estamos em expedição. O texto, compreendido simultaneamente como trabalho visual e escrita em deslocamento, procura relatar e narrar as cenas que partem palavra selvagem. Daí despontam, de maneira irregular: vestígios coloniais; relatos expedicionários; ficções especulativas; ficção acadêmica; proposições infiltradas na escrita; rastros para um pensamento pictórico; rastros em geral; citações. Nas entrelinhas poderiam ser encontradas pistas. Para onde a palavra leva?

O ponto de vista está no corpo e é, portanto, subjetivo. Para começar, observo a noção de literatura expandida, desenvolvida por Ana Pato (2012) sobre a obra de Dominique Gonzalez-Foerster e o procedimento de expansão de texto e leitura nos campos visual e plástico. Aqui, a literatura expandida aparece como provocação de uma rota paralela: e se, pelo texto, pudéssemos experimentar elementos e efeitos tradicionalmente pictóricos, traçando uma escrita acadêmico-literária que se expande à matéria pictórica e, vice-versa, propõe o aparecimento de um pintar em expansão? Não queremos, com isso, fundar ou fundamentar uma teoria: tudo se move. As afirmações são, quando muito, rastros. Convites ao pensamento, ao experimento e à observação do que aparece e desaparece de cena. Seguimos.

A leitura atenta poderá “tirar, deste meu relatório, um catálogo de objetos, situações, fatos mais ou menos espantosos”¹. O trecho é narrado por um

¹ Casares, 1986, p.25

personagem cuja invenção poderia ser descrita como máquina de ficções. Essa ideia leva a perguntar se a pesquisa pode aparecer como matagal e, portanto, lugar de proliferação e interações entre elementos, seres e forças diversas. Lugar que se revela aos poucos e com alguma proximidade, solicitando vez ou outra o movimento: texto-mata de ficções, relatos, projeções, reflexões, cenas e situações provisórias.

“Não é tanto uma questão de refletir uma realidade vasta e complexa que de capturar as imagens dispersas”², para tentar compreendê-la, mas principalmente para não tentar. O sentido de captura, aqui, é outro: na medida do encontro, do deslocamento, torna-se muito mais escuta e observação de rastros. Cada cena é pictórica e movediça.

Na literatura expandida, Ana Pato (2012) propõe que praticar a citação como método de construção dos trabalhos permite “renegar uma única voz

² Basualdo, apud Pato, 2012, p.65

autoral em favor de um colóquio” (p.129). Em Textorama (2011), há um grande mural com citações literárias, palavras, títulos de livros e enigmas que “espalham-se horizontalmente, verticalmente, em curvas, em caixa-alta, em caixa-baixa, nas línguas originais dos autores, na forma de perguntas e de exclamações, em frases soltas como: “O que é Geografia?; A PALAVRA PARA MUNDO É FLORESTA, O que há por trás da janela?; É fácil ficar. Observar. Sentir. Permanecer; O MANIFESTO ANTROPÓFAGO, Geografia e jogo; Fragmentos incoerentes mínimos: o oposto da História, o criador de ruínas, de suas ruínas você fez criações”³.

O método acumulativo de referências, associações e especulações está disposto a reencenar fragmentos passados, presentes e futuros de nosso cenário sul americano e centro-oestino, especificamente cerratense. Ler novamente. Ler outra vez. Ler, de novo. Reler. Voltar. Revoltar o texto. Fazer novas perguntas para imagens

³ Pato apud Foerster, 2012, p.129

conhecidas. Interrogar suas possibilidades de pontos de vista. Incorporar vozes de outras e outros, renunciar a uma voz única em favor de uma reunião delas. Propor a convivência de diferentes tempos verbais e a alternância entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural. Dizer: eu, nós.

Partir da palavra selvagem, reunir elementos do encontro com a matéria, a história, as conotações e denotações da palavra e produzir, a partir disso, uma forma atemporal de vizinhança. Resultando em algo, suponho, semelhante ao modo como o mundo aparece, por meio dos livros da biblioteca, para Austerlitz: “aos poucos nasceu na minha cabeça uma espécie de paisagem ideal na qual o deserto árabe, o reino dos astecas, o continente antártico, os Alpes nevados, a passagem do noroeste, o rio Congo e a península da Criméia formavam um único panorama, povoado por todas as figuras próprias desses locais”⁴. No

⁴ Sebald, 2008, p.65

entanto, aqui, não estamos no panorama: somos chamadas a ver de perto.

A palavra selvagem convoca história e matéria. Gestos. Imagens Vegetais. Canibalismos. Constelações que surgem e desaparecem. Ter rastros como metodologia: escavar ocorrências do termo, tendo em vista sua densidade na cultura brasileira; imaginar sua reescrita, releitura e ficções, mirando perspectivas de atualização implícitas no ato de olhar continuamente a mesma palavra. Ter já visto. Olhar de novo. Perceber na antropofagia o contra conceito. Despistar o conceito. Praticar outra coisa. Reantropofagia⁵. O prefixo “re” voltará, como chave de leitura e como proposição de retomada, repercussões, revolta.

Selvagem é antropofagia? Selvagem é matéria? Selvajaria pode vir a ser uma palavra-chave na arte? Para que? Selvagem aponta algo para repensar o tempo? Repensar práticas? É possível praticar a palavra selvagem? Talvez as perguntas

⁵ Baniwa, 2019

sejam outras. Procurar “como apresentar uma proposição cujo desafio não é o de dizer o que ela é, nem de dizer o que ela deve ser, mas de fazer pensar”⁶. E pensar por desaceleração. Vegetar. Em *Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação* (2020), encontro que vegetar é uma estratégia de desaceleração, uma “condição para alcançar reinícios de mundos”⁷.

Aproximações sucessivas numa expedição onde cada entrada é um detalhe e a certeza de não dar conta do conjunto. Terão sido palavra extraviadas, incorporadas, engolidas, invadidas, invasoras, equivocadas, mágicas, resistentes. Coisas que não obedecem, devoram e nos reposicionam continuamente. Fenômenos da natureza. Práticas de notação do tempo. Categorias, talvez, anarquizadas: no lugar de substantivos, lidar com verbos e adjetivos, como nos ensinam os habitantes do planeta Tlon, Uqbar, Orbis Tertius, onde, por exemplo, não existe correspondente à palavra “lua”, mas os

⁶ Stengers, 2018, p.443

⁷ Cabral de Oliveira (org.), 2020, p.12

verbos “lunecer” ou “lunar”; ou então o substantivo se forma por acumulação de adjetivos: aéreo-claro sobre escuro-redondo⁸. Nesse planeta, não há substantivos, ou seja, nomes como formas cristalizadas de ser ou de fazer, mas um movimento de composições entre as qualidades de uma coisa (adjetivos); e verbos, que trazem o acontecer de uma coisa no tempo. Significados são convocados e dissolvidos conforme os movimentos e as vistas do caminho aberto pela palavra: ela é lugar. Torna-se planta. Torna-se bicho. Torna-se tempo.

⁸ Borges, 2007

a palavra “selvagem”

o caçador está preso
à presa
[Ana Martins Marques]

Partir da palavra selvagem pode se converter nos gestos de caça, captura, domesticação; pode explicitar equívocos, alguma fantasia com traços de romantismo e, fatalmente, colonialismos internos. Onde, em nossa prática, se mantêm os padrões coloniais?

Tomar a palavra como quem toma um problema. Girar em torno de suas circunstâncias matéricas, históricas, seus usos e aparições. Rotas, talvez, possíveis. Rastros de uma submetodologia⁹ de pesquisa como expedição. O universo aberto pela

⁹ Mombaça, 2016

palavra selvagem às vezes aparece como sequência de cenas, em deslocamento, por onde podemos encarar o passado e, simultaneamente, entrever, se não futuros, encruzilhadas.

Imagine provisoriamente a palavra selvagem como um lugar. Há transformações, apropriações, intervenções e, ao mesmo tempo, constante absorção de atributos: selvagem como máquina, como força, como bárbara, como civilizada, como primitiva, como colonial, como matéria, como poema. E se trocarmos como por quando?

A palavra, sob o efeito de desvios em torno de sua compreensão e significados, contribuiria para que pudéssemos reimaginar táticas na pesquisa em arte? Poderia ampliar nossa compreensão de categorias como a pintura? Pode mudar algo, anarquizar?

A noção de tática, diferente da de estratégia, não impõe ou produz operações nos espaços, mas pode utilizá-los, manipular e alterar. São táticas desviacionistas: “não obedecem à lei do lugar, não

se definem por este”¹⁰. Comumente usada em contextos de dominação, invasão, conflito, a palavra selvagem muitas vezes confirma a figura do homem branco ocidental convicto de superioridade em relação a tudo que não é ele mesmo, logo, selvagem: mulher, planta, bicho, terra, indígena, negra.

O que esta palavra diz e a partir de que lugar diz aquilo que diz?

A história de uma palavra se torna ao mesmo tempo história de uma cultura e configuração de seu problema vital específico¹¹.

Etimologicamente, selvagem vem de selva, derivada do latim silva: “floresta, bosque; parque; árvores, arbustos, plantas”. Indica qualidades: “grande quantidade, abundante matéria, matéria

¹⁰ Certeau, 1994, p.92

¹¹ Agamben, 2017

ampla, grande colheita, matéria; rascunho, esboço; a vida mundana”¹².

Nas primeiras ocorrências de “selvagem” na literatura de língua portuguesa, nota-se a relação direta com a invasão luso-européia do Brasil. No séc. XVI, nos *Lusíadas*: “nem elle entende a nos, nem nos a ele”, “o grande imperio, de selvatica gente, negra & nua”¹³.

Depois de começar pela etimologia, tentar a arqueologia da palavra¹⁴. Notar sua imagem movente: daí brotam outras imagens e alguma coisa que se dá no tempo. Historicamente compreendida e utilizada pejorativamente, fora investida do sentido de nomear para subjugar. Selvagem, portanto: não-domesticada. Feroz. Indisciplinada. Inculta. Não civilizada. É conhecida a estratégia de afirmar desordem para justificar manobras questionáveis de ordem e

¹² Machado, 1952, p.1963

¹³ Camões apud Machado, 1952, p.1963

¹⁴ Clastres (1979, p.14) sugere uma arqueologia da linguagem para questionar termos e crenças ligadas ao etnocentrismo do pensamento ocidental.

progresso. Leia-se: exploração e extração de recursos materiais, naturais, simbólicos. É preciso renunciar “à concepção exótica do mundo arcaico, concepção que, em última análise, determina massivamente o discurso pretensamente científico sobre este mundo”¹⁵. A condição dessa renúncia seria levar muito a sério tudo que historicamente fora considerado selvagem. Por exemplo: primitiva, vegetal, animal, não-verbal, não-doméstica, não-ocidental.

No século XVI, Montaigne pergunta: quem é selvagem? Fora preciso encontrar topógrafos que nos falassem, em particular, dos lugares por onde andaram, escreve o filósofo no ensaio *Dos Canibais*. A partir de relatos dos que voltavam do então chamado Novo Mundo (especificamente o Brasil recém-invadido), Montaigne discorre sobre os adjetivos “civilizado” e “bárbaro”. Essa última, palavra cunhada pelos gregos para designar todo estrangeiro: “cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. A essa gente

¹⁵ Clastres, 1979, p.18

chamamos selvagens, como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem”¹⁶. Ele propõe aí um jogo de inversões, sugerindo redirecionar a palavra como enquadramento para quem nomeia outrem de selvagem, o referente supostamente não-selvagem, autodeclarado civilizado, que cultiva e funda a oposição.

Trata-se de enquadrar e questionar pressupostos básicos da convicção ocidental, como o “de que a história possui um sentido único”, que determinados povos “são a imagem do que já não somos e que a nossa cultura é para eles a imagem do que é necessário ser”¹⁷. Reenquadrar essa noção de passado. A fuga colonial do Ocidente para uma *terra incógnita* como “aquele mundo de visões primitivas e intemporais no qual vivem as crianças e os aventureiros por estarem tão expostos a ver coisas jamais vistas por eles. Dá-se o mesmo com a anterioridade do Brasil. Chegar como quem volta: o Novo Mundo a tal ponto que

¹⁶ Montaigne, 1987, p.259

¹⁷ Clastres, 1979, p.16

surge do oceano como um *déjà vu* – como um mundo do qual a gente tinha se afastado e ao qual a gente volta após séculos de ausência”¹⁸.

Reposicionar o presente. Porque a selva e os povos da selva, diz Krenak (2020), bem como do cerrado, da caatinga, de cada ecossistema, não são a pré-história, são o agora.

O contato com modos de vida não fundados na crença ocidental foi combustível para a reviravolta do estudo de Aby Warburg na disciplina da História da Arte, que parece ter tido estreita relação com uma viagem, feita ainda na juventude, para a América, quando conviveu com ameríndios da região do México. Agamben argumenta que o contato com povos cuja relação com a história não corresponde ao método evolucionista ocidental, vigente até então, teria causado profunda mudança e distanciamento de Warburg da História da Arte como disciplina especializada. Foi quando passou a defender uma

¹⁸ Goddard, 2017, p.45

abordagem conjunta entre antropologia, etnologia, mitologia e biologia para o estudo dos problemas da humanidade¹⁹.

Percorrendo algumas dessas reflexões e assumindo o texto como trabalho de arte, aqui apresento, então, um exercício híbrido de inventário, fabulação e estudo da palavra selvagem. Justaposição de cenas por onde espreitar superfícies da história, projetar situações de abertura poética, seguir em movimento, mas também em desaceleração. O que aparece com a palavra selvagem?

Zonas de sombra entre natureza e cultura; matéria do mundo; marcha histórica; movimentos de terra; o passo ocidental tendo em vista invadir, dominar e explorar terras à vista; o avanço da água sobre faixas de terra; o avanço da monocultura sobre a vegetação local; a resistência movente dos bancos de areia; os rios; o fogo; as propagações vegetais; as transformações: esse texto é também matagal ou labirinto de cenas,

¹⁹ Agamben, 2017

nem sempre coincidentes, por onde aparecem nossas vistas da expedição. Duas estrelas em constelação também não coincidem. No entanto, percorrer o espaço entre os pontos pode ser uma forma de aparição fugidia das imagens que habitam esse intervalo, suas formas e sombras moventes, num enquadramento impossível. Para Warburg, a arte estuda os problemas humanos²⁰. Talvez um dos nossos problemas seja a invenção selvagem.

Assim as entradas reconstituem, de maneira não centralizada e não linear, o percurso da pesquisa-expedição: partimos de uma palavra, tomada como lugar. Encontramos aproximações, cenas, trechos que enquadram aparições de rastros, perguntas, alguma intuição. Notar o tempo: selvagem, quando?

²⁰ Agamben, 2017

Trabalho de História Artes

“Vista perspectiva e vista prospectiva constituem a dupla projeção de um passado opaco e de um futuro incerto”²¹. Qualquer palavra em si pode ser um acontecimento comum ou extraordinário? Pode ser histórica, problemática, ficcional? Noções que talvez apareçam no desenvolvimento e transformações dos usos da palavra. Concreta. Múltipla. Animal. Humana. Vegetal. Mineral. Não-doméstica. Civilizada.

A leitura é uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo²². No ato de ler, a superfície do escrito é convertida num remover de camadas, um jogo de espaços, revelando sua espessura. Certeau também nos relembra ser a leitura, para Walter Benjamin, uma arte, comparada à arte de conversar, onde estão em jogo “práticas transformadoras de situações da palavra, de produções verbais onde o

²¹ Certeau, 1994, p.172

²² Certeau, 1994

entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais. Uma comunicação que não pertence a ninguém”²³.

Se a “linguagem é instauração profunda da ordem no espaço”²⁴, é preciso buscar os elementos que desestabilizem, rotacionem, transformem essa ordem instaurada. Terceira margem da palavra.

Fora da palavra: qualquer trecho de mata revelaria uma organização própria, vital e fértil. Ordem vegetal, poderosa e descentralizada.

²³ Certeau, 1994, p.49

²⁴ Foucault, 1999, p.115

Lugar-menos-comum

O poema é uma substância que remete para as surpresas da física. Um verso avança como se fosse uma coisa com electrões e desassossego. Tem núcleo, uma carga positiva e uma carga negativa.
[...].

Um espaço entre duas palavras que habitualmente estão ligadas (lugar-comum) permite a interferência, ali, no meio, de uma outra palavra (ou mais) que desequilibra o óbvio. Por exemplo: em vez de *lugar-comum* –, ligação comum entre as palavras *lugar* e *comum* – depois de abrir espaço entre elas (entre essas duas palavras) introduzir uma outra, uma pequenina, pouco ruidosa. Por exemplo: *menos*. Ficaremos então com: *lugar-menos-comum*. Um bom lugar para uma palavra.

E mesmo dentro de um poema pode existir – nesse lugar incomum – um outro lugar-menos-comum: um verso central, intenso, que desequilibre.
[...]

Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem necessidade de comunicar, *sem o pressentimento do negócio* que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial: para vender e comprar

precisamos de nos encontrar num sítio
comum, utilizando palavras comuns, não
individuais. Ninguém faz negócios com o que
não compreende. Compreender para fazer
negócio; retirar a ambiguidade à frase.
Frases que não surgem por instinto
negocial.
Frases que vêm da floresta.
[Gonçalo Tavares]

Escrito a partir de Maria Filomena Molder,
“pensamento na palavra” e “propagação acústica”
(MFM) do poema”²⁵ provoca a possibilidade de
um princípio anárquico por meio das palavras.
Metodologia selvagem como infiltração. Escrita e
pesquisa como selvajaria. Pode uma tese ser feita
de uma palavra?

²⁵ Tavares, 2008, p.77-79

Palavra como lugar

O inventário da palavra selvagem confunde-se com invenção da palavra selvagem. Momentaneamente, tomo a palavra como lugar. Decisão que abre portas para repensar a noção de *site-specific*.

A partir dos anos 1960, artistas com interesse em ambientes abertos consolidaram a prática de, em vez de pintar a paisagem, engajar a paisagem, ela mesma, como parte do trabalho ou até mesmo como o próprio trabalho de arte²⁶. “*The land is not the setting for the work but a part of the work*”, escreve Walter de Maria (1980) sobre *The Lightning Field*, instalação feita no deserto para atrair raios.

Nesse tipo de prática, observar as especificidades de um lugar permite que se extraiam daí conceitos, a partir de dados sensíveis, por meio da percepção direta. Entre diversas abordagens, há

²⁶ “A terra não é um cenário para a obra, mas uma parte dela”, em: Selz, 1996. Tradução minha.

quem diga que não se deve impor, mas expor um lugar, dentro e fora dele.

Em muitos casos de trabalhos *site-specific*, artistas procuram lugares com características adequadas a projetos previamente concebidos. Em outros, o lugar convoca o trabalho, a partir de suas especificidades, chegando mesmo a ditar o processo. Podemos tomar a palavra selvagem, provisoriamente, como *site-specific*? Como esse lugar-palavra aparece?

Rumor não capturável entre o dito e o interdito. Rastro. A palavra, lugar-animal não-doméstico, pode saltar, atacar ou fugir das tentativas de enquadramento. Ela nos expõe, a nós mesmas, em nossa atitude de enquadrar.

Numa revisão do termo *site-specific*, Miwon Kwon, em *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, propõe que a noção de *site* deixa, com o tempo, de significar algo especificamente atrelado a um local e torna-se “algo temporário; um movimento; uma cadeia de significados carente de um foco particular. O que significa que

agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista”²⁷.

Assim, Kwon aponta para o surgimento de *sites* discursivos, numa transformação do *site* que textualiza o espaço e espacializa o discurso.

Então, para olhar selvagem como a um *site*, nossa investigação convoca o levantamento de dados sobre a palavra, projeções de ações e intervenções possíveis junto a ela, tendo em vista suas características históricas, problemáticas e poéticas. O que, e como, podemos praticar-com a palavra? Saber-com ela?

Incorporada ao deslocamento próprio de uma expedição, sua condição é dinâmica e impermanente. De *site-specific* passamos à palavra como *time-specific*. Partindo de lugar, nos

²⁷ Kwon, 2008, p.172

aproximamos do tempo. Primeira encruzilhada.
De adjetivo a substantivo e então a verbo: a
palavra em transformação: selvaja.

lugar de abundante matéria

As coisas selvagens

– a firme montanha
o mar indomável
o ardente
silêncio –

em tudo pulsa
e penetra
o clamor
do indomesticável destino.
[Orides Fontela]

No poema de Orides, selvagem também seria o tempo? Se a temporalidade linear é um dos pressupostos básicos das epistemologias do norte²⁸, talvez uma noção de tempo orientada

²⁸ Santos, 2019, p.22

pela bússola da palavra selvagem possa abrir caminho para temporalidades outras: circular, espiral, vegetal, subterrânea, mineral, noturna.

Sobre a compreensão africana de tempo espiralar, Leda Martins escreve que “o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado”²⁹. Transitividade entre matéria e tempo. Corpo como matéria e tempo.

Nosso olhar se reorienta por um sentido matérico para experimentar então o tempo, buscando as imagens abertas pela via etimológica: selvagem convoca terra, sombra, vegetação abundante, movimentações cosmo-subterrâneas.

Nessas aproximações, a ideia de noite aparece como zona de deslocamento. Noite expandida que abre-caminho para cenas em torno das possibilidades de ver no e com o escuro. Algo como seguir a pista de “ter a escuridão como

²⁹ Martins, 2002, p.85

instrumento”³⁰. Para encontrar vias que nos despistem da extrema luminosidade do “tempo em que por todos os lados todas as luzes desta época foram acendidas”³¹.

Estar no mundo em modo noturno: encontrar a mata, o rio, a pedreira, o monte de terra, as raízes tombadas, as raízes expostas, a transformação do fogo. Procurar aproximações das coisas e dos movimentos terrestres. É esse estar com a matéria abundante do mundo que primeiro traz a palavra selvagem. A matéria vem antes do nome.

A etimologia nos dá pistas dos trânsitos de palavras: dos lugares, terras e corpos de onde vêm. Há palavras nômades. Há palavras invasoras, predadoras, devoradas. Sequestraremos momentaneamente a palavra selvagem de volta a sua raiz etimológica: selva, onde ela encontra a terra, a propagação vegetal, o escuro, o presente.

³⁰ Castello *apud* Borges, 2020

³¹ Mombaça, 2018

Situações de passagem a um modo pouco interessado em definições, para que “o deslocamento das formas” propicie “o deslocamento do pensamento”³². Substituir definição por adivinhação pelo poema: selvagem-tempo. Perguntar outra vez: selvagem, quando?

Re-voltar o tempo. Revolver a terra. Perceber a revolução nos movimentos do corpo e a cor, as camadas, a sombra, o peso e o ritmo terrestres. A proliferação de mofo como uma espécie de revolta. A poeira como partícula nômade e selvagem. Ela que afinal não se levanta, como afirmaram em 1920 Marcel Duchamp e Man Ray, “o que ela faz muito mais é “se sublevar” contra a ordem e a limpeza das casas”, apesar dos esforços para erradicá-la”³³. Sublevação nas paredes e cantos das casas-cavernas: o mofo movente; o caminho das formigas; as rotações que trazem a noite.

³² Huberman apud Bataille, 2017, p.315

³³ Didi-Huberman, 2017, p.315

Matéria terrestre, matéria noturna, palavra-matéria

Há quem afirme que o mundo da selvajaria, afinal, é o mundo da noite³⁴. Borges nos lembra do noturno manifesto na “poderosa hora do meio-dia”³⁵ e assim expande a compreensão de noite, que pode ser um estado, um modo de ver: mundo em modo noturno.

Agambem recorre ao escuro para fazer uma fala do tempo. Para ele, o contemporâneo percebe no seu tempo não as luzes, mas sua parte de sombra. “Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar”³⁶.

Tudo que se conhece e pode ser explicado pela ciência corresponde a aproximadamente 4% do que existe. Um quarto do universo seria composto

³⁴ Bataille, 2015. O comentário está ligado às reflexões disparadas por sua visita às pinturas do interior da caverna de Lascaux.

³⁵ 1980, p.63

³⁶ 2009, p.65

por uma substância pouco conhecida batizada de matéria escura, que não interage com a luz, mas exerce gravidade sobre outros corpos. Sabe-se menos ainda sobre o componente mais abundante do cosmos, a energia escura, conceito proposto para explicar a expansão acelerada do universo. “O modelo padrão é incapaz de explicar 96% do que existe”³⁷.

Quando perde o mundo das aparências, Borges se propõe a criar o futuro, esse sucessor do mundo visível: o futuro é o escuro, é a criação em potência³⁸. A vedação do presente abre a porta da história, de passados e futuros: pretérito-mais-que-presente. “A origem é contemporânea”, pois em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente³⁹. E o presente “é algo que, dentro do tempo cronológico, urge dentro deste e que o transforma”⁴⁰.

³⁷ Esteves, 2012

³⁸ Castello *apud* Borges, 2020

³⁹ Agamben, 2009, p.69

⁴⁰ p.65-66

Uma consideração intempestiva

Toda essa porcentagem de matéria escura, ainda não decifrada pela razão científica, movimentava um pequeno exercício especulativo. Imaginar a matéria escura pela razão fictícia: razão que faz poema. Que não seria a mesma, mas pode aprender com essa outra razão, como propõe Cildo, fundada na lama, com “a cabeça enfiada na terra”⁴¹.

⁴¹ 1999, p.106

Garganta-Gruta⁴²

Os Guarani nos ensinam que a raiz primitiva das palavras e dos gestos, bem como sua origem comum, está na garganta. “Usam uma expressão com dois termos para designar garganta: ñe’e raity, que significa literalmente “ninho das palavras”. É porque sabem que, em nossa experiência humana como seres vivos, nossos corpos são afetados pelas forças variadas do ecossistema e suas relações variáveis a cada momento – o que inclui, obviamente, as forças das demais vidas humanas e seus mundos. Eles sabem que embriões de palavras emergem desta fecundação do ar do tempo em nossos corpos e que, neste caso, e só nele, as palavras têm alma: a alma da vida que as/nos habita – esteja ela materializada nas formas do presente, ou em sua condição de germe portador de futuros. Que as palavras tenham alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental para eles, que tanto o termo ñe’e, que eles usam para “palavra”,

⁴² França, 2017, na música Garganta: “a garganta é a gruta que guarda o som”

“linguagem”, quanto o termo *anga*, que usam para “alma”, significam ambos “palavra-alma”. E a doença, para eles, seja ela de que ordem for, sempre decorre da separação entre palavra e alma”⁴³.

⁴³ Rolnik, 2018, p.26-27

Recurso do sonho

De um modo que precisa ser praticado e não lido ou escrito, terra e sonho são duas palavras extremamente próximas. “Sem solo não há sonho”⁴⁴.

Um pensamento capaz de insurgências fora do papel implica na “desidentificação com os modos de vida que o regime (colonial-capitalista) constrói no lugar daqueles que devastou”⁴⁵. Modos de vida devastados, no entanto, presentes, resistindo aos apocalipses investidos contra seus mundos. E o mundo, nos lembra Ailton Krenak, já acabou muitas vezes: “Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem

⁴⁴ Medina em Alÿs, 2010

⁴⁵ Rolnik, 2018, p.89

disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu?”⁴⁶.

Para sair do sufoco, então, se em Rolnik os termos incluem germinar embriões de futuro, Krenak propõe não eliminar a queda, mas inventar e fabricar paraquedas:

“De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho (...). Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza “estou sonhando com o meu próprio emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza”⁴⁷.

Aí o sonho aparece como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Como na

⁴⁶ Krenak, 2019, p.57

⁴⁷ Krenak, 2019, p.65-66

rotina dos Achuar⁴⁸ que, antes do amanhecer, “se reuniam ao redor de uma fogueira para decidir o que fariam durante o dia em função daquilo que haviam sonhado à noite”⁴⁹. Por outro lado, Borges chega à conclusão de que os sonhos são uma obra de ficção e, ainda, nossa atividade estética mais antiga⁵⁰.

Já Didi-Huberman aproxima sonhos e levantes. Porque sonho conjuga desejos, presente, passado, conduz para o futuro. Carregamos uma potência de ser afetados, “que não está escrita em todas as palavras, mas inscrita em todos os gestos”⁵¹. E, “para sublevar o mundo, são necessários gestos, desejos, profundezas”⁵². Sonhos ativaríamos gestos. E os gestos sobrevivem apesar de nós e apesar de tudo, são nossos próprios fósseis vivos⁵³. Imagino

⁴⁸ O nome Achuar significa “o povo da palmeira aguaje”, etnia amazônica situada em ambos os lados da fronteira entre o Equador e o Peru.

⁴⁹ Descola, 2016, p.11

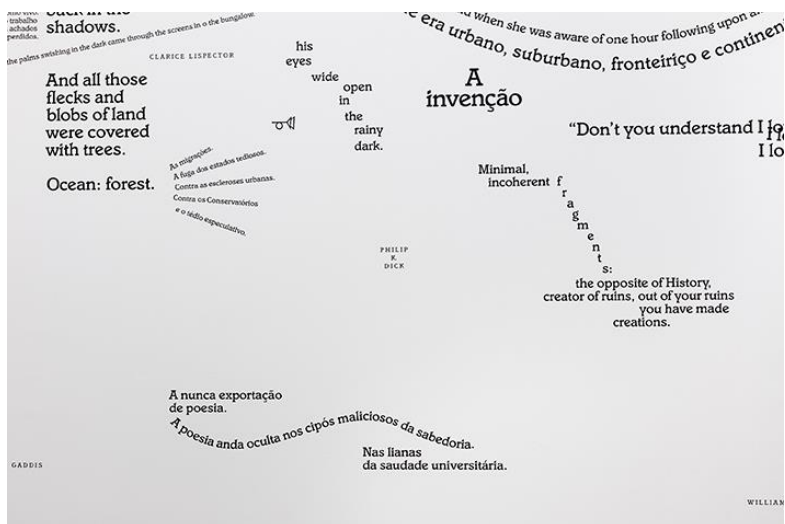
⁵⁰ Borges, 1980, p.47-48

⁵¹ Didi-Huberman, 2017, p.313

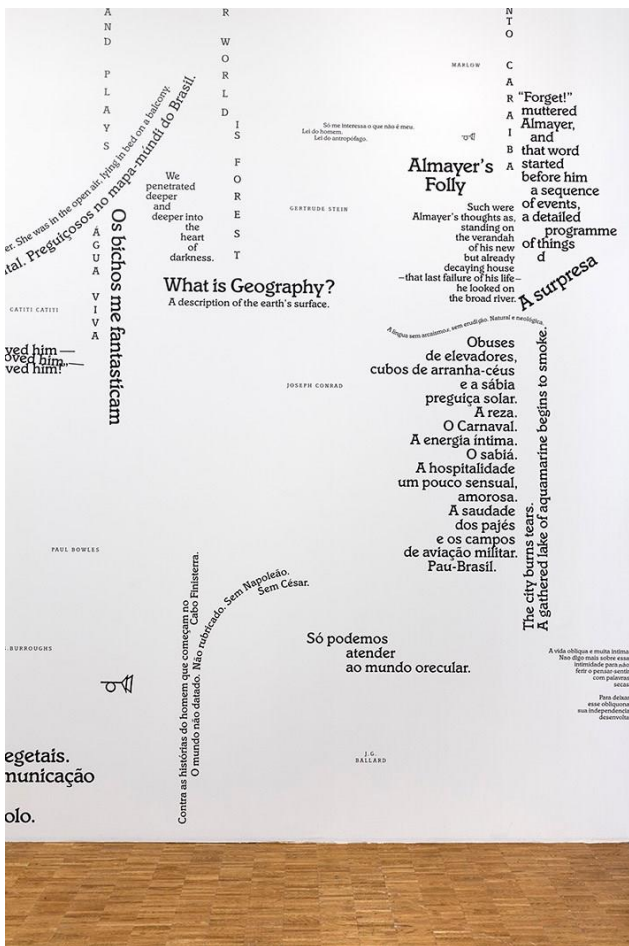
⁵² Didi-Huberman, 2017, p.299

⁵³ Agamben, 2008

um gestuário em modo noturno: procurar raízes, infiltrações, cursos de água, não-palavras; o interior de cavernas, a mata sob as edificações, o sonho e a história de antigas habitantes do cerrado numa pintura que não existe.



Dominique Gonzales-Foerster –
Textorama. 2011



Dominique Gonzalez-Foerster –
Textorama. 2011



Maria Martins –
Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos. 1942

não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos

Um gesto fóssil. Um levante vegetal. Uma espécie de força. Uma imagem – entre outras – mineral e vulcânica. Uma cena capturada em descendente-ascendente movimento. “Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos” (1942), escultura de Maria Martins, é a imagem de um acontecimento contínuo, em processo, em levante.

O título ressonante, junto ao aspecto visual da obra, nos coloca entre o mito e a antropofagia. Convocando o traço canibal, voraz e ao mesmo tempo mágico do que nasce e cresce nas terras abaixo da linha do Equador. Há uma inquietude

entre o Brasil de origem, vivido pela artista, e o Brasil imaginário, de lendas e natureza selvagem; primitivo⁵⁴. Os trabalhos de Maria Martins são como a retomada de “comentários-mitos”⁵⁵ da história humana soterrados pela história oficial.

A meu ver, a escultura porta um título que é também declaração, no sentido de convocar o lugar de onde vem e, de certa maneira, se posicionar diante do curso da história hegemônica de subjugação e apropriação dos chamados trópicos. De um ponto de vista decolonial, Maria Martins repercutia o *modus operandi* extrativista na medida em que se apropriava de temas e da mitologia indígena para seus trabalhos.

No entanto, gostaria de me ater ao título para pensarmos como essa frase poderia configurar algo de desviante e destrutivo-construtivo, implícito na palavra selvagem. O caráter

⁵⁴ Canton, Katia, Maria Martins: a mulher perdeu sua sombra, em: XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, 1998, p.289

⁵⁵ Idem, p. 292-294

destrutivo, diz Walter Benjamin, não está interessado em ser compreendido. “Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos”⁵⁶. O destrutivo desconfia da marcha do tempo enquanto olha para o espaço.

Trata-se do “caráter destrutivo de um anarquista”⁵⁷, aquele que não é aniquilação de todas as coisas, mas convoca um elemento de memória profética, de brincadeira infantil. Uma ação que esquece o presente na medida em que este está atrelado ao passado recente que o instaurou: “desobstruir nossos terrenos da atualidade pressupõe exatamente esclarecer, descobrir certo passado que o estado presente gostaria de manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo”⁵⁸. “Na opinião do caráter

⁵⁶ Benjamin, Walter, O caráter destrutivo, em Rua de mão única, 1987, p. 236-237

⁵⁷ Didi-Huberman, 2017, p.308

⁵⁸ Didi-Huberman apud Benjamin, 2017, p.309

destrutivo”, escreve Benjamin, “nada é permanente. É exatamente por essa razão que ele vê caminhos por toda parte. Lá onde outros se deparam com muros ou montanhas, ele ainda enxerga um caminho”⁵⁹.

Às vezes nossa expedição se identifica com o caráter destrutivo. Ao enxergar caminhos por toda parte, ela mesma se encontra sempre entre as encruzilhadas dos caminhos.

⁵⁹ Didi-Huberman, 2017, p.309

armadilha

Se és um espectador típico, o que
realmente fazes é esperar que
aconteça um acidente
[Francis Alÿs]

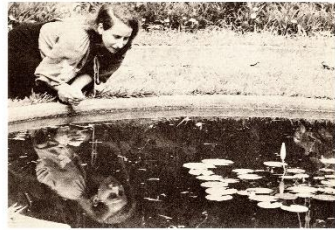
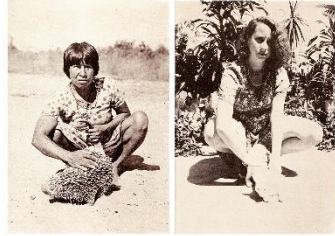
Além de provocar acidentes, artistas podem também ser espectadoras, captoras ou presas de armadilhas. Há riscos em todas as posições: permanecer à distância ou tentar aproximações sucessivas das coisas. Essas diferenças entre lugares e modos de praticá-los aparecem, por exemplo, quando Michel de Certeau, do alto do *Empire Estate Building*, percebe como a massa imobilizada lá embaixo, sob o olhar de ponto de vista aéreo, solar, contrasta com o ponto de vista da caminhada, voltado ao chão e ruas e passantes. “A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual) e está condicionada a provocar que

esqueçamos de praticá-la”⁶⁰. Ver de cima e ver de perto. Procurando uma posição e saídas às armadilhas, encontrei mais encruzilhadas. A cidade se aproxima do texto quando tendemos a ver, de perto, as coisas.

“Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade”, uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada”⁶¹. Caminhando provisoriamente com Certeau, ocorre a pista de aproximar as práticas da palavra das práticas do espaço.

⁶⁰ Certeau, Michel de. A invenção do cotidiano, 1994, p.171

⁶¹ Certeau, Michel de. A invenção do cotidiano, 1994, p.172



Anna Bella Geiger –
Brasil Nativo, Brasil Alienígena. 1977

brasil nativo, brasil alienígena

O conjunto de postais fotográficos feito por Anna Bella Geiger em 1977 se chama Brasil Nativo, Brasil Alienígena. São fotografias de cenas cotidianas do povo Bororo⁶², vendidas como cartões postais nos anos 60 e 70, justapostas a retratos de Anna Bella e de outras mulheres brancas encenando situações como as mulheres Bororo nos postais originais. Cenas comuns vendidas como *souvenirs* do exótico. “O índio é que é nosso modelo”, diz Oswald de Andrade. O problema do exotismo, do bom selvagem que,

⁶² O povo Bororo se autodenomina Boe. O termo significa “pátio da aldeia”, em referência à disposição circular das casas, que faz do pátio o centro da aldeia. Atualmente, situam-se em terras indígenas demarcadas no Mato Grosso, num território descontínuo e descaracterizado, que corresponde a uma área 300 vezes menor do que seu território tradicional. Para mais informações: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Bororo>

esse sim, tinha uma organização política e social digna de inveja, é o ponto de vista sempre atualizado do branco colonizador (como deboche, salvacionismo, exposição da barbárie outrora praticada). Por que é que o índio não se ufanava do Brasil?, pergunta Oswald. É que o Brasil não existia. Existia a terra. Pindorama. Os povos. O cultivo. A cultura. Terra do milho, das palmeiras, da mandioca. A investida colonial inventou o Brasil e a palavra selvagem. Nesse momento. Eu queria queimar isso. Essa palavra. Isso significa queimar a tese? “Vamos comer tudo de novo”. Ler tudo de novo. Perguntar tudo de novo. Escrever tudo de novo. Rer ler essas e outras histórias de canibalismos. Talvez comê-las.

cosmogônica e boiuna luna

[de como a noite apareceu por dentro da fruta e do rio ou para aprender transformações]

Antes, só havia dia, e a noite morava no fundo do rio. Quando a filha de Boiuna (Cobra-Grande, Mãe-das-Águas) se casa, pede que o marido vá buscar a noite. Ele vai até o rio. Depois de conversarem, a água lança ao homem um caroço de tucumã com a recomendação de ser aberto somente ao final da viagem. Durante o percurso, ele fica curioso com os sons que vinham de dentro do caroço, e o parte. Foi quando a noite invadiu o dia. De lá saíram a escuridão e os bichos. Então todas as coisas da mata transformaram-se em animais.⁶³

⁶³ O relato cosmogônico não termina aí. Se interrompe para nós, para o texto, por enquanto. Por fazer parte da tradição oral de povos de origem Tupi, cuja língua tem muitos ramos, há inúmeras versões. Esta, se compõe de elementos presentes nas traduções de Couto de Magalhães e Giuseppe Ungaretti. Para mais detalhes, ver Lucia Wataghin (1998).

infiltrações

[lista aberta para composição e decomposição]

Algumas definições de selvagem em dicionários e um desvio

1. própria das selvas; agreste.
2. não serve ou não foi usada para o cultivo; estéril, inculca.
3. habita as selvas, vive longe dos aglomerados urbanos.
4. nasce, cresce e vive sem cuidados especiais; silvestre.
5. nasce ou se desenvolve de forma indisciplinada ou sem controle.

6. não domesticada (diz-se de animal) (diz-se de mata).
7. se enfurece facilmente (diz-se de animal).
8. manifesta crueldade; bárbara, feroz.
9. diz-se de ou indivíduo não civilizada ou de civilização primitiva; nômade.
10. diz-se de ou indivíduo intratável ou que tem algo de rude, grosseira; que tem indisciplina.
11. no século XVI, termo utilizado para se referir aos habitantes de Pindorama.

Nomes

Os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras.

Palavras e rochas contém uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se desfazer⁶⁴

Observo letras, títulos, versos, frases, instruções, interrupções, interdições, regulamentos, formulários, descrições, informações técnicas, definições, comentários, observações, textos, palavras-chave, conceitos. Mata de palavras. A palavra selvagem se desfaz.

⁶⁴ Smithson, em Ferreira e Cotrim, 2006, p.191

olhe por bastante tempo

[olhe para a palavra selvagem por bastante tempo e diga o que viu]

vegetal, civilizada

Every step we've taken in our
evolution is a milestone inscribed
with organic memories⁶⁵
[J.C. Ballard]

um dilúvio que já dura anos e mudou a maneira
como as pessoas viajam, suas roupas, suas
atividades de lazer, sua imaginação e seus
desejos. Elas sonham com infinitos desertos
secos. Esta chuva contínua teve um efeito
estranho nas esculturas urbanas. Além da
erosão e da oxidação, começaram a crescer
como plantas tropicais gigantes, sedentas por
se tornarem ainda mais monumentais
[Dominique Gonzales-Foerster]

⁶⁵ “Cada passo que demos em nossa evolução é um marco histórico inscrito com memórias orgânicas”. Ballard, 1962. Tradução minha.

Em todo lugar tem acontecido a mesma avalanche em direção ao passado. É somente a paisagem externa que está mudando? O mundo submerso de J.C. Ballard (1962) se aproxima do nosso: umidade alterada; chuvas inesperadas ou esperadas por tempo demais até que ausentes; calor e exaustão; temperaturas improváveis; transformações na vegetação; pandemia; mudanças nos hábitos. Talvez o fascínio exercido pela ficção científica venha de que a imaginação desses mundos nos devolve ao mundo mesmo.

Pântano

Estamos diante de algo parecido com um matagal. Em *Swamp* (1971), filme de Nancy Holt e Robert Smithson, Holt entra, câmera na mão, em uma área de pântano com vegetação alta enquanto segue as instruções e orientações verbais de

Smithson. Com a câmera colada ao olho, o ponto de vista se altera e o lugar/pântano é experimentado através da lente, fazendo com que mover-se dentro do matagal seja uma operação ainda mais complexa. A câmera é ao mesmo tempo prolongamento do corpo e dispositivo de captura. Os jogos dos passos são transmitidos pela imagem em movimento, à altura do olho de Holt, através dos galhos e muito perto deles. Simplesmente andar por dentro da mata fechada: praticar o espaço é compor com o espaço.

Nosso relato se espelha nessa experiência que é, ao mesmo tempo, de vista e composição em deslocamento: palavras agrupadas num texto percorrido como mata, por onde é preciso abrir caminho e onde as coisas só aparecem com alguma proximidade. Obviamente, assim como no vídeo, o ponto de vista de quem pronuncia as instruções do caminho não é o mesmo de quem o percorre. Selvagem é o pântano? É estar perto demais do pântano? É quando se anda, sem controle da própria perspectiva, na mata?

Coisas terrestres

O solo do deslocamento da língua é o mesmo por onde se inscrevem nossos passos: a etimologia ensina que as palavras carregam raízes e traços de onde vêm e por onde passaram. Por um momento, as palavras aparecem como a ponta do poema do mundo.

Do ponto de vista da geopoética⁶⁶, a cada vez a terra se manifesta em sua diversidade. Seriam modos da diversidade terrestre: erosão, vulcão, matagal. Michel Deguy fala sobre reexpor esses aspectos do terrestre, por meio dos quais “toda-a-Terra” se mostra (o equatorial, o rio, o montanhoso...)⁶⁷. Nota-se o prefixo “re”, junto a expor – talvez como marcação da consciência de, a cada vez, voltar ao já visto, já dito, já escrito.

Com o fenômeno da lentidão vulcânica, por exemplo, “poderíamos pensar em um animal que

⁶⁶ Deguy, 2010

⁶⁷ Deguy, 2010, p.126

desacelera, ou outra coisa”⁶⁸. Olhar as manifestações de um mundo em processo. Imaginar a Terra inteira como um animal que desacelera.

⁶⁸Deguy, 2010

Brevíssima ficção infiltrada

O céu está pesado. A densidade alterada do chão tem revolvido pedras, cascas, troncos de palavras. Começa a caça por vestígios ou verbos de transmutação. Numa outra escala de tempo, o que é madeira vira pedra e caroço. A palavra é nômade. A pergunta é quando. Anoitece no centro das palavras. Notar o movimento dos gestos em direção a: parede: mata: canto.

Revolução das plantas

Imagino o ponto de vista das árvores de um lugar. Árvores seculares como testemunhas da história, “contemplando o fragmento de um outro mundo, o precursor da mudança, da conquista, do comércio, de bênçãos”⁶⁹. Sabemos que não eram bênçãos e não vinham sem violência e destruição, como na ficção de Conrad, espelhada em outras histórias de invasão, onde atuam personagens e instituições como coronel Kurtz e a Sociedade Internacional para a Supressão de Costumes Selvagens (SISCS). “Mas a selva o desmascarou cedo e desencadeou contra ele uma vingança terrível pela invasão fantástica”⁷⁰. No Coração das Trevas, a selva aparece como personagem que respira, se esconde, anoitece, desvia, ameaça. Que quando menos se espera inicia a vingança.

⁶⁹ Conrad, 2019, p.167

⁷⁰ Conrad, 2019, p.137

Troca da rede de água **[infiltração: relato]**

O correio trouxe o aviso do início das obras.

Tempo de duração: indeterminado.

Motivo: troca da rede de água das quadras QNG, Taguatinga Norte, DF.

Remetente: Companhia de Águas e Esgotos de Brasília (CAESB).

Começaram nas ruas afastadas, mas ainda assim já era possível ouvir o som da maquinaria furando o concreto. Britadeiras, escavadeiras, caminhões de grande porte, muitos homens trabalhando de uniforme azul, revirando a terra para, primeiro, alcançar, depois reformar o encanamento. Semanas se passaram enquanto a maquinaria chegava cada vez mais perto. O som atravessou o portão, a janela, instalou-se na mesa de trabalho ao passo que esta, rapidamente, tornou-se canteiro de obras pesadas. Foi preciso mudar de

lugar, mas também no outro cômodo chegou o tremor das máquinas.

Não bastasse o curso dos acontecimentos, um dia começa um vazamento, um acidente durante as obras, e isso provoca a falta de água em toda a região. Ninguém sabia onde estava o furo. Trabalhadores azuis percorrendo ruas abaixo e acima em busca do local de onde estaria escapando água. Eu pensava nessa água fugitiva, arredia, sumindo de novo em direção à terra. Três dias depois, não havia notícias e a água continuava lá – fugitiva da malha de canos e do controle de nossas torneiras.

Cidade nova

A construção de edifícios assume um aspecto singularmente selvagem à medida que carregadores escavam e dragam o solo por toda parte. As escavações formam montes informes de escombros, minideslizamentos de terra, lama, areia, cascalho. Caminhões de carga espalham a terra em uma infinidade de pequenos montes. A pá da retroescavadeira de mineração tem 7,60m de altura e escava 250 toneladas em uma investida. Esses processos de construção pesada têm um tipo devastador de grandeza primordial e são, em muitos aspectos, mais espantosos do que o projeto acabado – seja ele uma estrada ou um edifício. A verdadeira dilaceração da crosta da terra algumas vezes é muito arrebatadora e parece confirmar o *Fragmento 124* de Heráclito: “O mundo mais belo é como um monte de pedras lançado em confusão”. As ferramentas da arte ficaram confinadas por tempo demais ao “ateliê”. A cidade dá a ilusão de que a terra não existe
[Robert Smithson]

A relação entre máquinas pesadas e dinossauros é recorrente nos escritos de Robert Smithson. Também as associações entre mundo pré-histórico e mundo pós-histórico, cenários que só

podemos imaginar ou recompor a partir de fragmentos do presente. Para o artista, a construção civil dispara um imaginário onde passados remotos encontram futuros remotos.

Com máquinas pesadas, retroescavadeiras, brocas e explosivos capazes de produzir “poços e terremotos”, “a construção assume a aparência de destruição”⁷¹. Um canteiro de obras dá a ver aspectos da construção civil como um outro lado da selvageria.

Outro dia, a caminho do ateliê, avistei dois dinossauros. Dirigiam suas investidas a um trecho específico da pista, onde se acumulavam carros em fila. Mais especificamente uma estrada de terra, a pista é perpendicular a uma das avenidas principais, também de terra, da chamada Colônia Agrícola 26 de Setembro (Distrito Federal). Lugar esse que, de 2017 a 2021, pude observar semanalmente passando por intensas transformações, como a expansão das margens da pista, a derrubada de um número indefinido de

⁷¹ Smithson, em Ferreira e Cotrim, 2006, p.184

árvores, visivelmente muitas, diria centenas, a supor pela massa que ocupavam na paisagem e pelo vão crescente, agora preenchido de vazio, poeira e construções erguidas em poucos dias ou, precisamente, da noite para o dia.

As duas máquinas-dinossauro atuavam no trecho da passagem onde, tempos atrás, me disseram haver um brejo. Acho que o brejo ainda está lá. A água insiste em brotar. Uma máquina se encarregava de retirar entulho de um amontoado à direita da pista, com restos de construção, vigas, muito lixo misturado, e derramar na passassem interdita, com buracos cobertos de lama. À outra máquina, cabia passar por cima do material, amassando tudo, comprimindo, planificando. Estavam a serviço do Governo do Distrito Federal.

Eu me perguntava se seria mesmo esse o melhor jeito de tornar a pista transitável, visto que nas próximas chuvas ou mesmo no estio, com a passagem dos carros em número cada vez maior, aquele entulho todo viria à tona outra vez, seria levado para os declives, se acumularia como

sujeira e dejetos nas frestas e buracos das ruas da cidade nova.

Inventário das árvores [ensaio para uma prática corporal enquanto imagino rotas de deslocamento pelas plantas]

Entre 2016 e 2019 realizamos expedições ao Setor de Embaixadas de Brasília, com o objetivo de dar a volta ao mundo⁷². O percurso era feito do lado de fora e ao largo de todos aqueles muros-portões-países, ou seja, entre calçadas e descampados (entre nós, nomeados de oceanos baldios).

Foi então arrodando o mundo pelo lado de fora que comecei a me interessar pelas árvores e raízes encontradas no caminho. Flamboyants, Ipês, Mangueiras, Patas-de-Vaca, Sibipirunas e outras tantas ainda não reconhecidas por mim. O

⁷² A volta ao mundo em questão foi realizada pelas artistas pesquisadoras César Becker, Gabriel Menezes, Iris Helena, Julia Milward, Karina Dias, Levi Orthof, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Luiz Olivieri e Tatiana Terra, integrantes do grupo de pesquisa Vaga-Mundo: Poéticas Nômades (CNPq), coordenado pela Profa. Dra. Karina Dias. Mais informações em <https://cargocollective.com/vaga-mundo>

interesse de fazer tal inventário está nos trânsitos desses seres enraizados. A Mangueira perto da embaixada francesa pertence a Paris ou Brasília? Mangueiras saíram da Índia 500 anos a.c., dispersaram-se em algumas regiões do mundo e chegaram ao Brasil no século XVI.

Árvores nativas. Árvores estrangeiras. Alheias. Ilhadas. Árvores rasteiras. Subir numa árvore como que para fazer contato com suas raízes que tocam talvez o outro lado do mundo-muro onde não posso pisar. Se “ver já é agir”, como diz Vitor Hugo⁷³, escalar uma árvore pode ser uma maneira de transpor uma barreira. Com a informação de que as raízes de algumas plantas podem alcançar quilômetros de extensão por baixo da terra, espalhando-se não só em profundidade, mas também para os lados, e diante da impossibilidade de pisar o solo das embaixadas-países, resolvi voltar aos locais de nossa volta ao mundo (re-voltar), para realizar um inventário das árvores locais, bem como uma série de ações simples que,

⁷³ Citado por Bachelard, Gaston. O rochedo. Em: A terra e os devaneios da vontade, 2008, p.159

considerando a vigilância do setor de embaixadas, convertem-se, aí, em operações complicadas, como subir em árvores⁷⁴.

⁷⁴ Essas ações estão em fase de estudos e elaboração. Interrompidas, em parte, devido à pandemia de covid-19. Hoje cogito fazê-las de máscara. A princípio, serão reunidas em uma espécie de documentário experimental.

Pindorama

No Manifesto Antropófago (1928) encontro a ideia de um “matriarcado de Pindorama”. Em Macunaíma (1928) encontro Ci, Mãe do Mato. A Terra de Palmeiras também tem mãe e fico pensando se as palmeiras que a gente vê por aí seriam, em alguma medida, descendentes daquelas de seis mil anos, que é a idade de Pindorama. Imagino se na memória dessas plantas estão as memórias do que suas plantas avós viram, as cenas daquele matriarcado, e se por meio delas poderiam aparecer para nós outras imagens, diferentes daquelas propagadas por luso-holandeses. Outros recursos. Outra história. Enquanto leio que “o realista especulativo não pode chegar a esses seis mil anos”⁷⁵, planejo uma profusão de imagens femininas, vegetais, nem um pouco nítidas.

⁷⁵ Goddard, 2017, p.71

Arbusto, Arbustos
[uma leitura sobre a inconstância da alma
selvagem]

Os que andastes pelo mundo, e entrastes em casas de prazer de príncipes, veríeis naqueles quadros e naquelas ruas dos jardins dois gêneros de estátuas muito diferentes, umas de mármore, outras de murta. A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe decompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era homem, já é uma confusão verde de murtas. Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé. Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade,

cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nela firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros de gentildade. E só desta maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nestas plantas rudes a forma não natural, e compostura dos ramos.

[Antonio Vieira]

talvez soubesse, como Eduardo, responder à
questão da Murta, de saber o que dá firmeza
aos índios que não a pedra – porque de
qualquer maneira nada se firma pela pedra
[Goddard]

A imagem vegetal se torna metáfora do corpo e do comportamento indígenas nas palavras de Padre Antonio Vieira, no Sermão do Espírito Santo (1657). Tal imagem motivou e justificou uma estratégia catequética segundo a qual, para converter, era preciso, primeiro, civilizar. Ou seja, ainda metaforicamente: trabalhar contra a natureza de tronco e raízes, impor às plantas uma forma não natural; impedir, a todo custo, que a estátua do homem volte rapidamente a ser uma confusão verde de murtas.

“Muito já foi escrito sobre o impacto cosmológico causado pela descoberta do Novo Mundo, sobre a antropologia tomista ibérica, sobre a catequese jesuítica, e sobre o papel da Companhia no Brasil colonial. Nada posso acrescentar a temas que fogem à minha competência. Interessa-me apenas

elucidar o que era isso que os jesuítas e demais observadores chamavam de “inconstância” dos Tupinambá⁷⁶. Trata-se sem dúvida de alguma coisa bem real, mesmo que se lhe queira dar outro nome; se não um modo de ser, era um modo de aparecer da sociedade tupinambá aos olhos dos missionários. (...) dispostos a tudo engolir, quando se os tinha por ganhos, eis que recalcitavam, voltando ao “vômito dos antigos costumes”⁷⁷.

⁷⁶ “Segundo o historiador John Monteiro, no século 16, os Tupi estavam divididos entre os povos que habitavam a capitania de São Vicente e a boca do Amazonas – genericamente designados de *Tupinambá* – e aqueles que habitavam a região ao sul de São Vicente – os Guaranis. De acordo com esta distinção, os índios que viviam na região de Ilhéus durante esse período eram os *Tupinambá*, que foram mencionados como povos da família linguística Tupi-Guarani em mapas históricos como o de Curt Nimuendaju”. Fonte:

https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tupinamb%C3%A1_1_de_Oliven%C3%A7a

⁷⁷ Anchieta 1555: II, em: Viveiros de Castro, Eduardo, *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, 2017, p. 165

Foi assim que, no século XVI, a religião sem culto, sem ídolo e sem sacerdote dos Tupinambá ofereceu um enigma aos olhos dos jesuítas, que em troca viram na cultura o núcleo duro do esquivo ser indígena, como se o inaudito fizesse parte de sua tradição, o nunca visto já estivesse na memória⁷⁸. Para tal cultura, o outro não era apenas pensável – era indispensável. Esse o aspecto (e o mistério) do pensamento ameríndio: uma abertura para o que é outro e um desejo de ser o outro, mas, segundo os próprios termos.

“Nossa ideia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada de estátuas de mármore, não de murta: museu clássico antes que jardim barroco”⁷⁹. Convém interrogar as imagens. O que nos reserva a história e a formulação de teorias quando nos voltamos para a perspectiva das imagens? Ou “o que muda quando o sujeito da “história” não é mais ocidental? Como se apresentam as narrativas de contato, resistência ou assimilação do ponto de vista de grupos para

⁷⁸ Viveiros, 2017

⁷⁹ Idem, p. 169

os quais é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado?”⁸⁰.

“Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la”⁸¹. Me pergunto se podemos aprender, com a cosmovisão ameríndia, esse saber transformar-se. Ou saber da transformação e pela transformação dos modos de ver. E também de transmitir. O conhecimento e a prática são transmitidos por oralidade e assim se propagam.

A língua da sociedade Tupinambá distinguia entre a narração de eventos pessoalmente experimentados pelo locutor e aqueles ouvidos de

⁸⁰ Clifford Geertz, em: *Idem*, p.170

⁸¹ *Idem*, p.178

terceiros. Citar o conhecimento adquirido de ouvido a partir de outros é uma fórmula que marca a relação não experiencial do locutor com determinado assunto do discurso. Proliferam as versões.

Canibalismo

Um dos ápices dessa dimensão discursiva está no diálogo entre guerreiros, ponto culminante do rito canibal. Um combate verbal sinalizava o ciclo temporal da vingança: o passado da vítima foi o de um matador, o futuro do matador será o de uma vítima, a execução iria conectar as mortes passadas às mortes futuras, dando sentido ao tempo.

O discurso do rito canibal é, por isso, uma fala do tempo. O presente é o tempo da justificação, isto é, da vingança: afirmação do tempo não como retorno, mas impulso adiante. A vingança garantia a continuidade do rito. “Longe de ser um dispositivo de recuperação de uma integridade

originária, e assim de negação do devir, o complexo de vingança, por meio desse agonismo verbal, produzia tempo: o rito era o grande Presente”. “Qual o conteúdo dessa memória instituída por e para a vingança? Nada, senão a própria vingança, isto é, uma outra forma: a forma pura do tempo”⁸².

A vingança, continua Viveiros, não era uma daquelas tantas máquinas de abolir o tempo, mas uma máquina de produzi-lo, e de viajar nele (o que talvez seja o único modo de realmente aboli-lo). Tudo isso tem uma ligação com o passado, mas também uma gestação do futuro por meio do grande presente do duelo cerimonial.

O canibalismo foi massacrado porque a vingança era o fundamento que os missionários precisavam destruir para finalmente abolir velhos costumes indígenas. Foi então proibido o canibalismo e a guerra só aconteceria com permissão do colonizador: esse era o plano civilizador desencadeado pela devoração do Bispo Sardinha

⁸² Viveiros, 2017, p. 206-207

pelos Caetés em 1556⁸³. A guerra aos índios domesticou a guerra dos índios⁸⁴.

Tudo isso não bastasse, é possível apontar no abandono do canibalismo uma derrota, sobretudo, da parte feminina da sociedade tupinambá. O cauim, bebida obtida pela fermentação da mandioca e produzida exclusivamente pelas mulheres, tinha função presentificadora e relação com o complexo oral dos cantos e declaração dos feitos de bravura. Era, portanto, “uma necessidade jesuíta: impedir a embriaguez das matilhas pela fermentação etílica das plantas autóctones mascadas pelas mulheres. Não há maior obstáculo à conversão dos nativos

⁸³ Esse acontecimento retorna como marco temporal no fim do Manifesto Antropófago, assinado assim: “Em Piratininga. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”, Andrade, Oswald, Manifesto antropófago e outros textos, 2017, p.60

⁸⁴ Ressalta-se que, quando se fala em batalhas indígenas, os relatos de cronistas atestam-nas como trocas de insultos, gesticulação, e não há referência a carnificinas – exceto quando se fala das guerras dos portugueses contra indígenas. Reitero aqui os apontamentos de Viveiros de Castro, acima citado, p.213

do que esse vinho de mulher, natural, inconstante, nunca da mesma cor. Aos exércitos em ordem dos brancos (...) é preciso opor o moquém festivo das bruxas tupi em que, sob o império da beberagem, exaltados pelos poracês incessantes, correndo pra tudo quanto é lado na aldeia, os homens enumeram a longa lista de todos os seus mortos de guerra e encontram a memória de seus nomes, de sua centena de nomes, de seus nomes de criminosos, todos tomados ao inimigo”⁸⁵. Não há nomes sem fermentação etílica.

O combate ao rito também foi um ataque às mulheres da sociedade Tupi. Isso porque o canibalismo era, ainda, “entre muitas outras coisas, o método especificamente feminino de obtenção da longa vida, ou mesmo da imortalidade”⁸⁶, no caso masculino, obtido pela bravura no combate e acúmulo de nomes. O canibalismo era um método feminino.

⁸⁵ Goddard / Chaya Ohloclitorispector, 2017, p.70

⁸⁶ Viveiros, 2017, p. 222

Foi assim que missionários e demais agentes colonizadores, além de tudo, mataram uma máquina do tempo. Não sabiam que ela sabe transformar-se.

Teoria da mudança transformativa

As mulheres Jarawara⁸⁷ praticam um modo de vida fundado em compor com. Compõem com as plantas, o cultivo, as tarefas diárias. Para elas, o olhar está entrelaçado ao cuidar. Desviar do caminho para ver uma árvore sua ou de uma amiga, porque plantada por ela, é uma maneira de cuidar da planta. E cuidar, aí, é tornar-se com, que parte da mesma lógica pela qual se organiza esse compor com o mundo das plantas.

⁸⁷ O povo Jarawara habita a região dos rios Juruá e Purus. Falam uma língua da família Arawá e habitam a Terra Indígena Jarawara/Jamamadi/Kanamanti, que é constantemente invadida por pescadores e madeireiros. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Jarawara>

Olhar, cuidar, tornar-se: são verbos entrelaçados, complementares e encadeados nesse compor com. “É algo como um olhar/cuidar/estar perto (*kakatoma*), que permeia toda a relação das mulheres jarawara com as plantas, sobretudo com a da pupunha, que é, como aprendi, plantada ao lado das casas das pessoas”⁸⁸. Uma relação de parentesco vai se formando entre olhar e cuidar. Estar perto.

Não deixo de me lembrar, com esses termos, dos que usamos em arte: olhar, compor. Sobretudo em pintura. “O objetivo é especular sobre como as coisas poderiam ser diferentes se não apenas cuidássemos de uma variedade maior de seres e coisas, mas também se nos envolvêssemos em seus tornar-se – é o *tornar-se com* proposto por Haraway. O que ela assinala é uma teoria da mudança transformativa, que é igualmente um projeto político”⁸⁹. Imagino como seria o pintar se

⁸⁸ Maizza, 2020, p.220

⁸⁹ Bellacasa em Maizza, 2020, p.220

a compreensão do olhar fosse essa, que conjuga cuidar, compor com o mundo, tornar-se com.

Deusa no comando

E se as plantas assumissem o comando? Natureza-Deusa. Império da Mata. Tudo muda. Pulverização e queima dos padrões, primeiro ato: enterre o texto. Cave um buraco, rasgue-o, reduza-o a cinza ou a pó, desfaça-o como preferir. Transforme-o. Tire proveito dos espaços vazios e escreva, se quiser, outro texto. Esse seria o primeiro exercício para colaborar, por meio da queima, decomposição ou justaposição, para a mudança transformativa das páginas em adubo.

**Erro de português e Escrevendo no
Apocalipse
[de como uma pesquisa tornou-se expedição
doméstica entre livros, cantos, plantas e
avalanches de notícia]**

Tudo na mais perfeita ordem e progresso. Brasil com z. Assistimos à proliferação de equívocos. Nem toda escrita é possível. Qual é a escrita possível? Se escrever é escutar⁹⁰, escuto a catástrofe. Escuto que a história da colonização é também a história do homem como devastador e vetor de violência e doença. Escuto que o vírus é colonial⁹¹.

⁹⁰ Bachelard, 1989

⁹¹ Profana, 2020

Tropismos **[breves notas sobre o movimento** **enraizado]**

Um experimento feito em 1896 desmancha a profunda convicção de que a imobilidade seria a característica fundamental para distinguir o vegetal em relação ao animal⁹². Com o uso da técnica do cinema, um famoso botânico apresentou a um grupo de colegas a prova da mobilidade das plantas, em suas mais variadas manifestações, e, “finalmente, a pérola da coleção, a coisa mais difícil de se mostrar: o crescimento e o movimento exploratório da raiz no solo, tão semelhante ao movimento subterrâneo de uma formiga ou uma minhoca”⁹³.

Gravitropismo ou geotropismo: corresponde ao crescimento das plantas orientado pela gravidade. O geotropismo dos caules é negativo, porque vai contra a força da gravidade. As raízes, ao contrário, entram no fluxo dessa força: em

⁹² Mancuso, 2019

⁹³ Mancuso, 2019, p.61

direção ao centro da terra, respondendo a seu gravitropismo positivo. Tropismo é a reação de organismos fixos ou de suas partes, que consiste na mudança de orientação determinada por estímulos externos, dita positiva quando em direção ao estímulo e negativa quando se afasta do mesmo. Eis uma epígrafe invertida: “pode parecer um paradoxo, mas no futuro próximo teremos que nos inspirar nas plantas para recomeçarmos a *nos mover*”⁹⁴.

Espinhos domésticos e Perspectiva das plantas, volume 1

No livro *Revolução das Plantas*, de Stefano Mancuso, me deparo, entre tantas coisas, com a relação entre ervas daninhas e domesticação. As plantas possuem suas próprias estratégias de defesa, disseminação e, até mesmo, tiram proveito da presença humana. “Entre 12 mil e 15 mil anos atrás, na região hoje devastada por guerras e antes conhecida como Crescente Fértil,

⁹⁴ Mancuso, 2019, p.125

nasceu a agricultura e, com ela, a civilização. Mas, quando o homem abandonou a atividade de caçador e coletor e se instalou num território, cultivando a terra, ele também começou sua história de coevolução com as plantas”⁹⁵.

Com a ideia de que algumas plantas é que nos cultivam para viver e o subtítulo “recursos humanos, ou melhor, o homem como recurso para plantas”, encontro a relação entre cultivo e civilização de uma maneira desconcertante para quem ainda duvida da inteligência e controle exercido pelas plantas. Elas estão mesmo no comando. Entre as estratégias utilizadas pelos carrapichos-carrapato, ou a manipulação que as acácias fazem sobre as formigas, para lhes tirar proveito, aparece “uma habilidade que mudaria radicalmente nossa própria visão sobre as plantas: de seres simples, passivamente à mercê das necessidades animais, a complexos organismos vivos capazes de manipular o

⁹⁵ Mancuso, 2019, p.52

comportamento dos outros. Uma boa inversão de papéis”⁹⁶.

Mais ou menos no mesmo período em que encontrei o livro de Mancuso, estava às voltas com a coleta de Picão-Preto, iniciando um projeto que também entrou em modo quarentena. Picão, ou *Bidens pilosa*, é considerada uma planta daninha e também medicinal. Cresce em regiões quentes da América do Sul, geralmente em locais onde não há produtos tóxicos. É vista como uma praga em jardins, embora sejam bonitos seus espinhos com aparência de flor. Pode ser usada para tratar inflamações como artrite, dor de garganta, dor muscular. É antioxidante e anti-inflamatória. Além disso, também há referências do uso para dor de estômago, infecção urinária, controle dos níveis de açúcar no sangue.

O paradoxo da prática: interessa pensar a mobilidade dos espinhos que, agarrando-se facilmente à pele, ao pêlo ou a tecidos, realizam um deslocamento impressionante. Outro dia li

⁹⁶ Mancuso, 2019, p.92

que as sementes são o modo como as árvores podem voar. O verso veio num poema de Tatiana Nascimento (2021) e me lembrou imediatamente a propagação de espinhos e carrapichos. Partículas nômades. No entanto, como projeto, enquadradas, de escanteio nas paredes do cômodo à espera de alguma coisa. Pude observar aí um ciclo: colhidos em grande quantidade em fevereiro e março de 2020, no período de chuvas. Depois deixados no canto, os espinhos soltavam da planta cada vez com mais facilidade e começaram a se espalhar em constelações misturadas à poeira do chão. Notei que o volume de espinhos espalhados diminuiu com os meses. Deram seu jeito de escapar.

Espinhos fugindo do canto do ateliê a me avisar que, quando tudo isso tiver um fim, o único trabalho possível será instalação nenhuma: mas um convite para tomar chá.

Território Sisal **[relato-roteiro]**

Aqui não há um relato. Desta vez a fábula
eleva apenas pó de teoria.
Não se concebe o pó: ele precede todo cultivo.
Engasga entre o lacrimal e os dentes.
No ir-e-vir não buscamos miragens.
Há um fazer *entre* imagens.
Transição do tumulto ao caos onde a periferia
se agita
e abre um momento de trégua.
Repouso e centro.
Vivência-sobre-vivência.
À margem da megalópole tropeçamos no
resíduo do campo. O que resta não é mais
paisagem: horizonte expropriado por casas,
caixas d'água, predinhos, barras de aço e
parabólicas. Na estação seca o ar corre entre
os sulcos crestados e os ciclopes dançam
cegos e travessos. Tornados. Prodígio do
desastre e jogo ecológico.
Nada se ensaia.
Procura-se a falha.
Não se documenta a produção.
Produz-se a partir da documentação.
Bater os olhos no chão

entrar nas minas da superfície
preparar os pulmões pretos.

Lições da deriva.

Primeira: sem barro não há texto.

Segunda: sem paisagem não há conto.

Terceira: sem solo não há sonho.

Remoinho de pó e primavera.

Babel invertida.

Cones devorando o céu.

No ar alvoroçado de fuligem *tudo é rastro.*

Um dia o México foi isto. Os nopales já não mostram a língua para os turistas, os agaves morrem entre ereções estéreis e o gusano se extinguiu. Deixemos de rodeios: o tempo nos varre. A história é esta: não há moral da história.

Quem puder que entenda.

As obras são remoinhos: deslocamentos sem programa, abismos de signos, esconderijos de palavras. Se esta foto ou este texto não devem estar aqui é porque o ar os arrastou. Estes embates e quedas são por fim seu poder de re-volta.

Procurar o silêncio no relâmpago / Semear de rumores a terra

Notas, recortes, palavras, interrupções e sobressaltos. Horrores, confusões, destroços do cotidiano. Os gestos são somente os passos de um rito onde as ilusões se pisoteiam/ se tapeiam.

Ali nos *lomeríos* um esforço pertinaz:
pescar claridade numa idade turva.
enlameada de vermelho.
[Cauhtémoc Medina]

Dois lugares oscilam entre o que aparece imediatamente, para mim, a partir da leitura de Remoinho-Primavera (Medina, 2010). Primeiro, os trechos enormes de estrada, percorridos na região da cidade Valente (BA), onde só se vê palma e sisal. Quilômetros de sertão profundo, nó na garganta. Ali, à medida que a estrada nos levava para um lugar cada vez mais interior, eu me sentia como que dentro dessa outra frase: “a viagem é intensiva”⁹⁷.

O segundo lugar passa pela paisagem cada vez mais transitória (entre desertificação e urbanização não planejada) da Colônia Agrícola 26 de setembro, onde, desde 2017, testemunho o avanço de uma cidade nova sobre o cerrado antigo. Lá, como no deserto mexicano, o que resta

⁹⁷ Goddard, p.36

não é mais paisagem: “horizonte expropriado por casas, caixas d’água, predinhos, barras de aço e parabólicas. Na estação seca o ar corre entre os sulcos crestados e os ciclopes dançam cegos e travessos. Tornados. Prodígio do desastre e jogo ecológico”⁹⁸.

Seja na oscilação entre essas vistas, seja na justaposição delas, se insinua um parentesco entre o sertão e o cerrado. Talvez pelos grandes intervalos de seca, a vegetação que cresce mantendo o céu aberto e outras proximidades das características do cerrado com o semiárido. Talvez por algo mais intuitivo.

Na terra árida das proximidades de Valente, nada é despovoado, nem trágico, nem inabitado. Lá só é deserto “por sua cor, ocre, e sua luz quente e sem sombra”. Não um deserto por subtração de pessoas, idêntico a um puro mundo de objetos, única noção do deserto acessível a quem está num cubículo. Mas um sertão fervilhante duma

⁹⁸ Medina, 2010

multidão múltipla e turbulenta”⁹⁹. A começar pela predominância e imponência do sisal.

A primeira vez que vi um sisal florido atraindo uma aglomeração de abelhas foi bem longe do Valente, na C. A. 26 de Setembro. Ali também testemunhei a derrubada de um enorme sisal. Poderoso, indócil, a ponta da folha é uma ponta de lança. O sisal é a fibra vegetal mais dura que existe. Tem como característica o fato de morrer depois de gerar sementes, no alto de uma flecha-inflorescência que sobe do meio das folhas. Foi quando vi flores e abelhas e logo depois uma proliferação sem medida de mini sisais brotando em qualquer lugar. Nunca mais esqueci essa imagem de persistência e resistência.

Penso nessa planta que veio do México, veio parar no semiárido brasileiro e que encontrei no DF. O sisal (*Agave sisalana pierre*) foi introduzido na Bahia, no município de Santaluz, por volta de 1910. Passou a ser explorado comercialmente a partir do final da década de 30. Hoje, a Bahia é um

⁹⁹ Goddard, 2017, p.36

dos lugares onde mais se produz e industrializa sisal no mundo, nas cidades de Valente, Queimadas, Santaluz, Retirolândia, São Domingos, Araci e Conceição do Coité¹⁰⁰.

O parentesco dos agaves juntou as imagens de lugares diferentes, distantes, no entanto, para mim, colados: Taguatinga, Bahia, aquela parte do México descrita por Medina. Uma colagem capaz de reunir ainda as memórias de meu avô, meu pai, minha avó, refazendo os trânsitos retirantes e não esquecendo nunca daquele sertão. Tudo convivendo nessa colagem de agaves, famílias vegetais, nômades enraizadas entre América Central, América do Sul e Distrito Federal.

Uma colagem de lugares e memórias, através da cultura e dos trânsitos do sisal e do aspecto devastador da construção de uma cidade nova. Nunca entendi o motivo de fazer um deserto para

¹⁰⁰ Fonte: Agência Embrapa de Informação Tecnológica.
Acesso em: 30/3/2021 às 15h43
https://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/territorio_sisal/arvore/CONT000ghou0b0002wx5ok05vadr1fx7pyzy.html

erguer, por cima, uma cidade. Imagino e percebo aos poucos, quando a seca se instala ou quando chove nas ruas de terra, uma reviravolta. “O deserto cansado da injúria das cidades; cansado do projeto humano, que urbaniza por onde passa. Vingança e vingança do pó. Planeta condenado ao deserto”¹⁰¹. Nesse modelo de urbanização onde o concreto parece não poder conviver com o vegetal, sobram cidades e campos abertos destinados à devoração pela lama ou pela poeira. Mas aí o sisal ainda é capaz de brotar. É quando a poeira também se vinga.

¹⁰¹ Reyes, 1940, em Alÿs, 2010, p. 1-7



Ludmilla Alves – Estudo / Picão-preto. 2020



Ludmilla Alves –
Estudo / Picão-preto. 2020



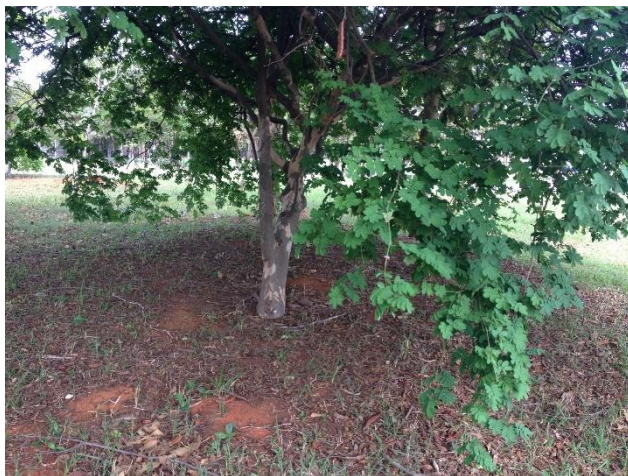
Ludmilla Alves –
Estudo/Território Sisal. 2020 [Valente, BA]



Ludmilla Alves –
Estudo/Território Sisal. 2020 [Valente, BA]



Ludmilla Alves –
Estudo/Território Sisal. 2020 [Valente, BA]



Ludmilla Alves – Estudos/*Inventário das árvores*. 2018
[Setor de Embaixadas. Brasília, DF]



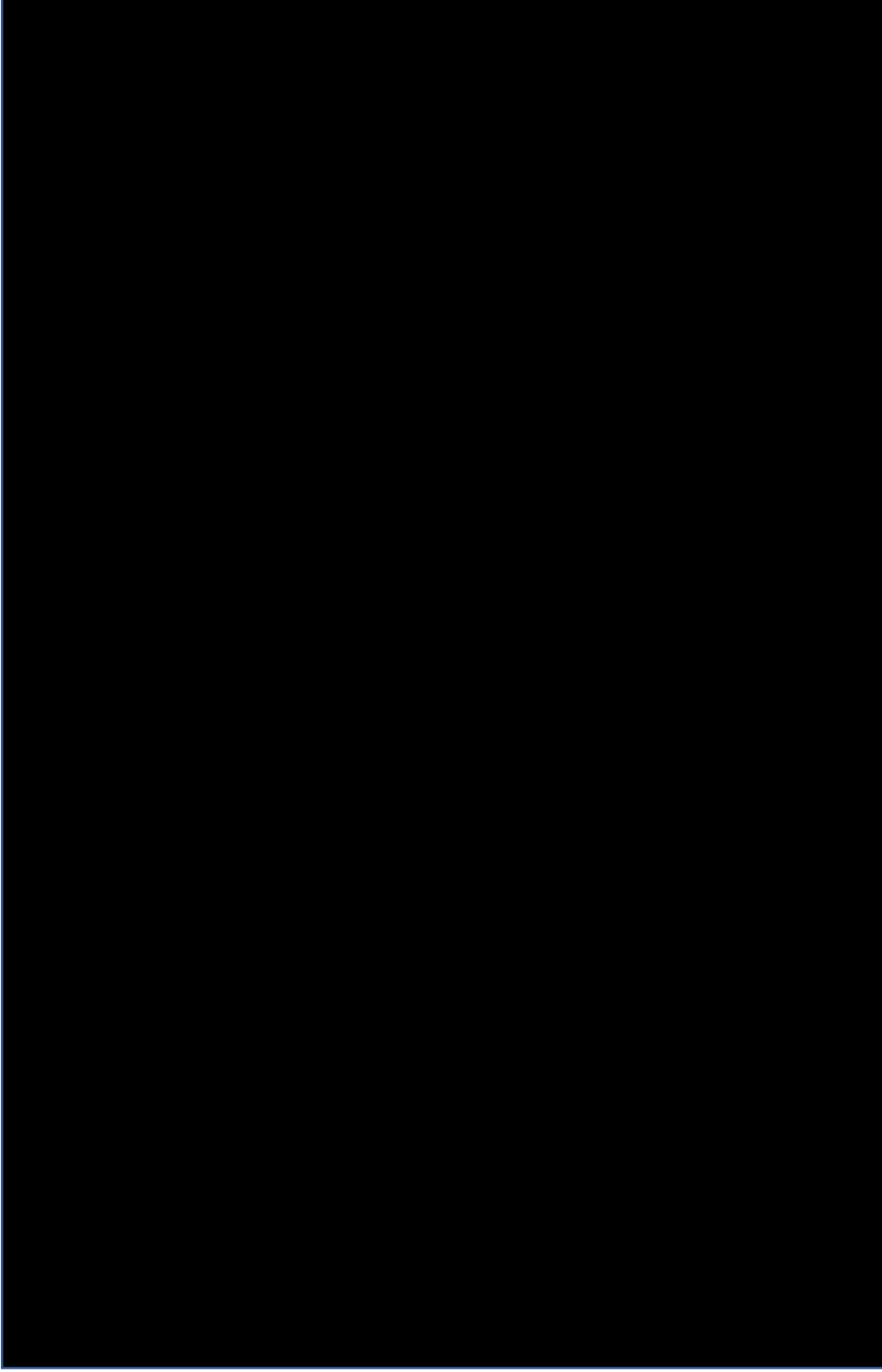
Arquivo público do Distrito Federal –
Fotografia aérea da construção do Eixo Monumental
de Brasília. 1959



Ludmilla Alves –
Estudo/Cidade nova. 2017-
[Colônia agrícola 26 de Setembro, DF]



Ludmilla Alves –
Estudos/Cidade nova. 2017-2021
[Colônia agrícola 26 de Setembro, DF]



subterrânea

[anotações sobre pintura, cerrado & raízes]

Criar raízes é o mesmo que fazer órbitas
[Julia de Carvalho Hansen]

Nosso itinerário começa com a travessia do Atlântico e a invasão do continente americano. Continua na floresta. No cerrado, se perde. Cerrado é selva. O volume e o alcance das raízes, do que cresce para dentro e por baixo da terra, supera em muitas vezes o que se apresenta às nossas vistas. Vertical imenso *underground*. Imaginar o porte de uma floresta subterrânea à vegetação cerratense¹⁰² movimenta outras

¹⁰² Que é própria do cerrado.

imagens da resistência. Nessa saída adivinhatória, a insurreição será subterrânea.

Escuto Marília Garcia, citando a informação presente em *A vida das plantas* (Coccia, 2019), de que as raízes podem ter 30 vezes o tamanho da árvore. O que fica exposto é só um pequeno pedaço. Tão surpreendente quanto a ideia de uma floresta submersa é a informação seguinte, de que “as raízes levam o sol para dentro da terra”. “O corpo do sol metamorfoseado em raiz vai afundando”¹⁰³. Nunca pensei que as raízes pudessem ser, além de tudo, solares.

Aparece um pensamento em camadas. Imaginei que uma forma de aproximação com o centro da terra seria observar, no chão, a presença de uma fala do tempo. Acúmulos de tempos. A matéria terrestre é vegetal, mineral, animal; é água e combustível. No solo, “continentes e ilhas, planícies, cordilheiras, vales, dunas, falésias. O

¹⁰³ Leitura performática de Marília Garcia (2020), disponível em: <https://www.pivo.org.br/canal/marilia-garcia-entao-descemos-para-o-centro-da-terra/>

que repousa, invisível, sob nossos passos: colunas, deuses esquecidos, pórticos, tíbias ancestrais, minérios, fósseis, impérios em silêncio. Terremotos, vulcões. O lodo, a relva, as flores, os arbustos, as árvores, madeiras e frutos, a sombra das ramagens. Os bichos do chão. O rolar das estações, dentro de uma estação mais ampla, civilizações inteiras crescendo e morrendo”¹⁰⁴.

Se as árvores são “evidência uma conexão muito antiga com o solo, fonte de toda cultura”¹⁰⁵, investigar raízes nos conecta com uma mobilidade poderosa e um saber do escuro. O subterrâneo é contemporâneo.

¹⁰⁴ Lins, 1975, p.125

¹⁰⁵ Dantas em Weiwei, 2018, p.14

Deslocamentos

Ver-ouvir uma carta do tempo, pela matéria, entre camadas. Intuo a pintura em modo noturno: aquela onde aparece, no lugar comum, algum lugar-menos-comum. O pictórico quase como infiltração, sinalizando a ideia de que pintar pode ser nômade. Prática transgressora e descentralizada entre matérias, nomes e fronteiras. Considerações desde o Cerrado, que nos traz o encontro com a matéria pictórica e provoca a expansão selvática, subterrânea, tortuosa, do pintar.

Do meio do espaço noturno, a pintura aparece como saber que dispensa suportes e tubos de tintas para retomar não só o encontro com o mundo, a luminosidade mudando as rochas, a cor e a espessura das camadas de terra, a sombra por baixo do rio, a ação do fogo, o corpo inteiro. Mas um pintar que, germinado dessa outra razão (subterrânea), abre caminho para a pintura que virá, por exemplo, a partir das palavras de um poema.

Aqui, aparece um quadro: planta do teu pé que é
raiz do chão¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Referência ao poema em prosa Livro das Genealogias,
de Ana Mafalda Leite (2004)

Nem antropofagia, nem mutuofagia

Uma outra coisa, de raiz mesmo. Como imagens podem corresponder a raízes? Alguns pontos de contato com a terminologia da pintura impulsionam nossas aproximações sucessivas do pictórico. Entrevejo pistas: pigmento-chão; gesto-de-fuga; perspectiva-matéria; justaposição como tática para uma perspectiva de mata, ou seja, para ver como mata/massa/reunião de perspectivas; ver-de-perto; fabular aproximações e procurar, junto a um projeto de descentramento e multiplicidade, proposições e práticas de alteração de pontos de vista. Uma pergunta para o futuro próximo: o que o pictórico pode aprender com o perspectivismo e a noção de “ver como”?

Outro quadro aparece: o ponto de vista “visível apenas por um olho de lagarto”¹⁰⁷. O torrão de argila quase vermelho, um vermelho em muda constante, cor sob a qual desponta o ocre doce e quente da terra, quase alaranjado¹⁰⁸, o verde vivo,

¹⁰⁷ Goddard, 2017, p.60

¹⁰⁸ Goddard, 2017, p.53

mais vivo ainda quando desponta depois do fogo,
e antes disso a cor de tudo ou quase tudo amarelo,
pálido, queimado de sol. Num golpe de vista, o
cerrado aparece como uma árvore cromática. Por
toda parte raízes sustentam o céu.

desvios gramaticais

[notas sobre o olho, a mão, o histórico e o pictórico
para um esquema geral da perspectiva e dos pontos
de vista]

Divertir-me, não peço nada mais do que isso
[Daniel Arasse]

O desvio gramatical é uma metáfora, um par de palavras abre-caminho para pensar o encontro de alguns elementos de desordem na pintura, naquilo que tradicionalmente não é enquadrado como pintura. Estamos em busca da presença do pictórico.

Antes, é preciso embarcar na seguinte proposição: percorrer esse desvio, aceitar a transformação e a proliferação dos modos de ver. Ver como: o olhar

do caracol, o olho do lagarto, um olho que viajou no tempo. Não se trata de saber como vêem lagartos, caracóis ou viajantes do tempo. Mas observar que essas presenças aparecem como pontos de vista. Ver como um olho deslocado da posição do órgão correspondente à visão. Pode o olho ir parar nos pés, na nuca, no coração da bananeira? No olho do papagaio que olha a natureza morta e se camufla com a cortina? Ver como aparecem múltiplas perspectivas.

Penso nisso quando leio Daniel Arasse (2019) propor que, na Anunciação de Francesco del Cossa (1470-1472), o caracol quase no canto desestabiliza a lógica segundo a qual devemos olhar o quadro. O animal gastrópode é o elemento de desordem inserido na obra. Sua presença propõe um modo de ver. O que aparece pelo olhar rastejante? Esse ver como pode ser chave para outras leituras e modos de exercício do pintar como exercício de ver.

Ver como

Se “o sentido do espaço dado ao caracol era indissociável da construção em perspectiva”¹⁰⁹, arrisco uma pergunta especulativa: pode o ver como se tornar uma chave de acesso a outras perspectivas do pintar? Do pintar ou da pintura?

A invenção da perspectiva foi transformadora a ponto de se tornar, como definiu Panofsky, “a forma simbólica” de uma visão de mundo que seria racionalizada por Descartes¹¹⁰. Tendo isso em vista, o desafio é tentarmos nos aproximar (mas pode ser que estejamos nos afastando) da fabulação de uma noção de perspectiva transformada em perspectivismo. Como aparece o olhar do caracol? Se olharmos de muito perto, conseguimos aproximações com sua perspectiva? A pintura espreita fragmentos.

¹⁰⁹ Arasse, 2019, p.26

¹¹⁰ Arasse, 2019, p.42

Tentar a pintura

Como uma obra aparece? E se o texto fosse visto como pintura? Como pré-texto da pintura? “Aparecer como”, “ver como” e “compor com” se tornam noções importantes para o texto que, como pintura, o tempo todo constrói “um lugar cênico para representar”, ou seja, “apresentar de novo, diferentemente, transformar em cena”¹¹¹.

Antes e depois do Gabinete dos Felinos

Estamos no interior da caverna de Lascaux, com Bataille (2015). Para ele, aí nasceu a arte. Alguns anos antes de sua visita, o lugar havia sido redescoberto por acidente, quando meninos brincavam perto de um buraco entre pedras caídas que davam passagem às galerias de pinturas. Bataille conta que o universo das imagens presentes na caverna é vasto e, até hoje, enigmático. Há constelações da vida animal, cores

¹¹¹ Arasse, 2019, p.42

e a presença do movimento em quase todas as descrições do que viu. Para ele, todos os desenhos, pinturas e representações parecem estar em movimento. Giram pela superfície das paredes rochosas. Essas imagens, segundo ele, remontam a um passado perdido na noite.

“O conjunto dessas pinturas e gravuras representa em si próprio a imensa atividade dos que retomaram, sem fim, o minucioso povoamento destas paredes, da esquerda à direita, através do tecto, utilizando muitas vezes a mais pequena parcela de espaço disponível”¹¹².
“Com uma incansável atividade de formiga, abandonavam a sua obra a outros que depois deles viriam”¹¹³.

Já se sabe que as imagens ali encontradas foram feitas ao longo de muitos anos e ultrapassam a escala de vida de uma só pessoa ou grupo da mesma geração. São conjuntos de cores, muitos animais, corpos, imagens aparecendo umas

¹¹² Bataille, 2015, p.80

¹¹³ Bataille, 2015, p.81

sobrepostas a outras, com acréscimos, sobreposições, acúmulos. Composições do/com o tempo e diversos agentes. São uma obra coletiva.

A obra prima desconhecida

Balzac imaginou um pintor que desejava exprimir a vida somente pelas cores. “Quando Frenhofer morre, seus amigos encontram apenas um caos de cores, de linhas incompreensíveis, uma muralha de pintura”¹¹⁴. A imagem de uma muralha de pintura é trazida pelo texto e nos põe a imaginar uma outra: mata de pintura, fechada e sem perspectiva, mas ao contrário da muralha, a mata, de perto, é cheia de caminhos.

¹¹⁴ Merleau-Ponty, Maurice, A dúvida de Cézanne, em: O olho e o espírito, 2013, p.138. A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac, será um dos motes para Didi-Huberman desenvolver suas argumentações em A pintura encarnada (2012).

A obra prima desconhecida II

Ouvi dizer que há pinturas submersas feitas nas pedras dentro de um rio. Não sei o nome do rio, mas imagino essa colaboração entre a água e a pintura.

Vera Cruz

Primeiras cenas da invasão. São cenas puídas e sem imagem, restos de um filme apagado, corroído pelo tempo, e muitos ruídos. Criadas com pontas de negativos, as imagens são “como que arranhadas e desgastadas por quinhentos anos de existência e uso excessivo. Estariam preservados apenas os sons do vento e do mar e as legendas, uma vez que o diálogo entre descobridor e nativo não aconteceu. Deste modo, o espectador é convidado a preencher as lacunas com sua própria versão”¹¹⁵. Assim Vera

¹¹⁵ Descritivo da plataforma VideoBrasil. Acesso em 21 de agosto de 2020, às 11h22 - <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/84307>

Cruz (Rosangela Rennó, 2000) foi concebido como um documentário impossível. Os diálogos que constituem o texto-legenda do vídeo foram criados a partir do conteúdo da carta escrita por Pero Vaz de Caminha para o Rei Dom Manoel I, o Venturoso, relatando os primeiros 10 dias passados na costa brasileira.

O trabalho, realizado por ocasião da comemoração dos 500 anos do “descobrimento”, aparece como versão de um registro implausível que oscila entre documentário e ficção. “A história está sempre ancorada nos documentos e as imagens são parte integrante e importante deles. Entretanto, qualquer investigação feita a partir de documentos antigos e vestígios de um tempo remoto é sempre lacunar. A história não está o tempo todo sendo revista e ampliada? Então, não seria diferente no nosso vasto continente americano, onde o europeu sempre tentou minimizar a importância de tudo o que era pré-colombiano. O que acontece é que muitas vezes instituições e poderes vigentes se utilizam da precariedade e das lacunas para reescrever ou

editar a história segundo agendas específicas e é justamente isso que deve tornar-se objeto de observação, pesquisa e até denúncia”¹¹⁶ .

Onírico

Então chegamos em Onírico (1950). Elaboro a breve descrição de uma pintura de Djanira, onde se reúnem o mito e o sonho. Os elementos da obra formam uma cena de onde partem (prolifera) outras imagens de nossa expedição.

Uma mulher está dormindo. Ela sonha. A cidade está em chamas. O lençol vira veia ou árvore sanguínea e flamejante. Uma outra mulher, talvez a mesma, pisa descalça na mancha-lençol-árvore-veia vermelha e, esticando-se, braços erguidos como os da mulher que sonha, alcança a cabeça da

¹¹⁶ Rosângela Rennó em depoimento à PLATAFORMA:VB (agosto 2014). Acesso 21/8/2020 às 11H28 em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#veracruz>

cobra imensa, de olhos vermelhos, que sobrevoa a cena.

A cobra é Boitatá, termo de origem tupi-guarani para designar o fogo-fátuo. Fenômeno causado pela decomposição de matéria orgânica, seja de vegetação ou animais mortos, liberando gases que se inflamam espontaneamente em contato com ar. Correntes de ar causadas pela passagem de uma pessoa nas proximidades podem deslocar as chamas fazendo com que pareçam uma cobra de fogo que a persegue.

Na etimologia, a palavra boitatá quer dizer “cobra-de fogo”. É também uma coisa de fogo ou fogo que caminha. Um fenômeno natural e, ao mesmo tempo, uma figura mitológica. Boitatá, uma gigantesca cobra-de-fogo que protege a mata contra quem a quer incendiar. Vive nas águas e pode se transformar também numa tora em brasa, queimando aqueles que põem fogo nas matas. Em 1560, registrou o Padre José de Anchieta: “Há também outros (fantasmas), máxime nas praias, que vivem a maior parte do

tempo junto do mar e dos rios, e são chamados *baetatá*, que quer dizer *coisa de fogo*, o que é o mesmo como se se dissesse *o que é todo de fogo (...)* o que seja isto, ainda não se sabe com certeza”¹¹⁷.

Quando escutei a curadora e crítica de arte Lisette Lagnado (2021), numa fala cujo título era “A matéria e o estado piromaniaco”¹¹⁸, perguntar: “como ativar outras lógicas de sentido para o fogo?”, foi, entre outras coisas, dessa pintura de Djanira, e do espaço de imaginação aberto por ela, que me lembrei.

¹¹⁷ Cartas, Informações, Fragmentos Históricos, etc. do Padre José de Anchieta, Rio de Janeiro, 1933. CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Boitat%C3%A1>

¹¹⁸ Encontros Cápsula, n.2. “A matéria e o estado piromaniaco”, com Denilson Baniwa e Lisette Lagnado. Galeria Jaqueline Martins, 22/5/2021. Anotações do arquivo da autora.

Cut

Começa o vídeo. A câmera mostra, pendurada na parede, a pintura de médio porte onde vemos uma representação de paisagem dos trópicos sul-americanos – seria, segundo o artista, uma espécie de áspera homenagem à pintura do século XIX com imagens da selva. Entra em cena Francis Alÿs¹¹⁹, com uma máquina de serra na mão. Mirando no centro da imagem enquadrada, ele se aproxima do quadro e começa o corte pela parede, partindo a pintura ao meio, de baixo para cima.

Caminhando

A fita de Moebius é uma superfície na qual o extremo de um dos lados continua no avesso do outro. Pode ser feita com uma tira de papel e uma torção de meia-volta antes de colar as extremidades. Lygia Clark se apropria da fita de Moebius em *Caminhando* (1964), proposição que

¹¹⁹ Vídeo disponível em: <https://francisalys.com/cut/>

envolve fazer um corte no meio da fita de papel com uma tesoura, continuando a cortar até se aproximar do ponto de partida. Aí, é preciso fazer uma escolha e tomar a direção da direita ou da esquerda, sucessivamente. Se o corte for feito no mesmo ponto já cortado, a fita se parte e a experiência fica interrompida. A obra busca uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo, enquanto sua forma aparece na medida em que esses elementos entram em ação.

“Imagine que nesse tipo de corte a forma inicial da superfície topológica-relacional do mundo vá se multiplicando e se diferenciando, num processo contínuo de composição e recomposição”¹²⁰. O caminhando aparece, para Suely Rolnik, como artifício de insurreição contra o inconsciente colonial-capitalista, por conter a potência de promover desvios na superfície do mundo. Tal experiência consiste na abertura de uma outra maneira de ver e de sentir: tempo sem antes nem depois; espaço sem frente e verso, dentro e fora,

¹²⁰ Rolnik, 2018, p.60-61

em cima e embaixo, esquerda e direita. Acesso à experiência de um espaço que não precede o ato, mas dele decorre e que, sendo assim, tampouco pode ser dissociado do tempo”¹²¹. Ela pergunta se a simplicidade do caminhando, em ato, teria a potência de nos fazer imaginar outras maneiras de atuação e movimentação nos lugares instituídos do cotidiano, da cultura, da história. O trabalho acontece no movimento e na composição/atuação de diversos elementos. O ato de cortar, como o de caminhar, não é neutro. O antes é o depois.

Andarilho

Durante quase dez minutos, na sequência de abertura do filme *Andarilho* (2007), de Cao Guimarães, a câmera faz as vezes do olho de alguém que, caminhando na estrada escura, olha para baixo. No meio da estrada, mirando as faixas segmentadas de amarelo, dividindo ao meio a

¹²¹ Rolnik, 2018, p.41-42

pista com margens marcadas de branco. As cores das faixas reluzem na sombra noturna e o pontilhado da faixa, passando diante dos olhos, lembra o relato de Tony Smith (1966) a respeito da experiência de percorrer uma auto-estrada noturna. Tratava-se, então de um percurso de carro, enquanto o andarilho percorre longas distâncias a pé. “A experiência na estrada foi mapeada, mas não reconhecida socialmente. Deveria estar claro que isso era o fim da arte, pensei comigo mesmo. Depois disso a pintura em grande parte fica parecendo consideravelmente pictórica. Não há como você a enquadrar, você só precisa experimentá-la”¹²².

Pintura também é isso. Olhar a mata bem perto, não reconhecer hierarquia entre sons, plantas, texturas, cores, coexistências e composições numa faixa enquadrada de olhar/experiência. A paisagem aparece como artifício. Uma coisa selvagem pode ser artificial?

¹²² Smith em Cartaxo, 2018, p.7

Nunca é noite no mapa

“Desde 2005 uma empresa privada americana nos observa e mapeia. Em 2016, percebendo que a viatura do *Google Maps* aproximava-se de sua rua, Ernesto de Carvalho pega sua câmera e encara o mapa olho no olho. Algum tempo depois ele encontra sua imagem fotografando o olho do mapa no próprio mapa”. Essa é a descrição do filme *Nunca é noite no mapa*¹²³, feito com capturas das câmeras do *google street view*. Fiquei muito tempo pensando nisso, de modo ambivalente, ora nas imagens de tantas ruas capturadas, ora na ideia de um mapa onde seja noite. Um projeto: fazer esse mapa. O que cabe num mapa noturno? Ele pode ser híbrido de documento e ficção?

O ponto de vista cartográfico realiza o ato de transpor o mundo tridimensional para um ponto de vista bidimensional e planificado, que pode ser percorrido com as pontas dos dedos (simulando

¹²³ Curta-metragem de Ernesto de Carvalho, 2016

uma vista de cima). Envolve os atos de traçar, medir e, em muitos casos, também nomear.

Como cartografar um Horizonte-Abismo? E se houver noite no mapa? É possível sonhar um mapa a tal ponto selvagem que seu traçado desautorize o gesto de domínio, sempre à espreita quando se trata de mapear e nomear? Um giro no mapa, como a América Invertida (1943) de Félix Gonzalez Torres, e então o Sul está em cima. A proposta de um mapa visto de cabeça para baixo insiste, por meio da estratégia poética, em colocar-nos diante do fato colonial e suas consequentes construções de pontos de vista – é preciso continuamente desestabilizá-los, rever seu traçado, revoltar seus nomes. Por exemplo: trocar mapas de navegações e descobertas por mapas de invasões; cartografar extinções; ou mapear aquilo que, existindo, resiste às estratégias de apagamento. Talvez alguns mapas de Curt Nimuendajú sejam uma das pistas para pensar nosso mapa futuro do Brasil profundo e oriental.

Depois de rasgar os mapas [notas de um projeto]

Em Contribuinte (2007), Jaime Lauriano registra a ação de queimar o mapa-múndi. Já em Projeto para um globo (trabalho em processo), Karina Dias parte dos endereços das embaixadas para construir um outro globo terrestre, de vizinhanças impossíveis, segundo a configuração do setor de embaixadas em Brasília¹²⁴. Esses trabalhos propõem diferentes movimentações entre construção e destruição de mapas. Provocada por essas ações, proponho um programa de investigação em torno de transformações cartográficas.

Depois de rasgar os mapas¹²⁵ (2021-em processo) consiste em um programa de performances e proposições para reencenar, por meio de gestos e procedimentos como rasgo, queima, retirada e

¹²⁴ Em referência ao projeto de volta ao mundo em torno das embaixadas de Brasília, citado anteriormente, do grupo Vaga-mundo: poéticas nômades.

¹²⁵ Em referência ao título do livro de poemas Depois de rasgar os mapas, de Laura Assis, 2014.

sobreposição de camadas de cor ou materiais, os processos de apagamento, mudança, destruição, extração, queimada, invasão e extinção de línguas, minerais, plantas e água no Brasil e no Distrito Federal. É possível que o projeto seja acompanhado de outro, seu duplo, menos apocalíptico, se houver mundo. Em todo caso, uma investigação de longo prazo sobre mudanças nos mapas e a partir deles. Baseada em dados reais.

(bichos)¹²⁶

Colagem e dobras. O mundo em abismo: uma coisa dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra, dentro de outra seguindo para outra. Visões do desfazimento. Colagens como paisagens que, na iminência do fim, procuram fixar algo do mundo escapando entre estilhaços, dissoluções. A colagem é uma conversa

¹²⁶ Em referência à série de fotocolagens “bichos”, trabalho que realizei entre 2013 e 2014.

aos pedaços, sua língua propensa a remendos arranja uma forma de dispor do que já está aí. Recortar, colar, reordenar, fixar o fragmento subtraído de um ponto em outro ponto. Movimento das coisas que mudam a partir de outras. Um homem sentado na beira do mundo contempla a dissolução em marcha (engolindo bicho, gente, paisagem). Talvez ele se pergunte se é o fim ou o começo do fim.

Um passeio pelos monumentos de Passaic

O relato do passeio do artista a Passaic, Nova Jersey, é acompanhado de uma série de imagens fotográficas (Smithson, 1967). “Rosalind Krauss veria no trabalho o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer: o *non-site*, o antimonumento”¹²⁷.

¹²⁷ O trecho está na descrição do texto traduzido, publicado pela revista *Arte & Ensaios*, N. 19, 2009

Reúno fragmentos do texto de Smithson: “A extremidade da ponte em Passaic (oeste) rodava para o sul, enquanto sua extremidade em Rutheford (leste) rodava para o norte; essas rotações sugeriam os movimentos limitados de um mundo ultrapassado. “Norte” e “Sul” pairavam sobre o rio estático de uma maneira bipolar. Alguém poderia fazer referência a essa ponte como sendo o “Monumento de direções deslocadas”¹²⁸. O artista descreve monumentos: suportes de concreto que sustentavam a parte traseira de uma rodovia em construção, uma draga com um cano acoplado aparecendo no meio do rio, uma caixa de areia.

Todo esse panorama “parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da ruína romântica porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas”. Não sei se é

¹²⁸ Smithson, 2009, p.164

semelhança ou coincidência com a frase que ouvi já tantas vezes a respeito de Brasília: “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”¹²⁹. A sensação de contemplar um futuro ultrapassado parece a mesma. As bordas do lado de fora de Brasília estão cheias de antimonumentos.

Leitura II

Uma mulher lê um livro de Fernando Pessoa virado de cabeça para baixo. Na maior parte do vídeo que registra ação, sua boca enquadrada, de muito perto, pronuncia as letras na forma invertida como aparecem. A inversão do ponto de vista da leitura inventa uma outra língua. O gesto enquadrado prolifera outros modos de ler, também incorporados pela artista: rasgando,

¹²⁹ Embora já tenha sido usada muitas vezes para falar de Brasília, a frase foi escrita por Claude Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos* (1996), como comentário sobre o Brasil. “Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína” foi transformada em verso por Caetano Veloso na música *Fora da Ordem* (1991).

riscando, apagando. No vídeo de Luciana Ferreira (2017), o gesto aparece como leitura. E, ao não reconhecermos a pronúncia de uma só palavra do que é lido, é como se o gesto de inversão também colaborasse para inventar outra língua.

Poemas enterrados

Os *Buried Poems*, de Nancy Holt (1969-71), aparecem para mim como uma reação pictórica em cadeia: escrever, juntar elementos, compor com materiais, escolher um local, enterrar, mapear, deixar para que seja ou não descoberto. Foram poucas ações, destinadas a pessoas conhecidas e com alguma relação com o local onde enterrara cada poema. Um deles continha um fragmento de mapa, outro de texto, uma fotografia. A terra, o gesto de desenterrar e a própria localização são parte da composição do poema.

A ferida colonial ainda dói

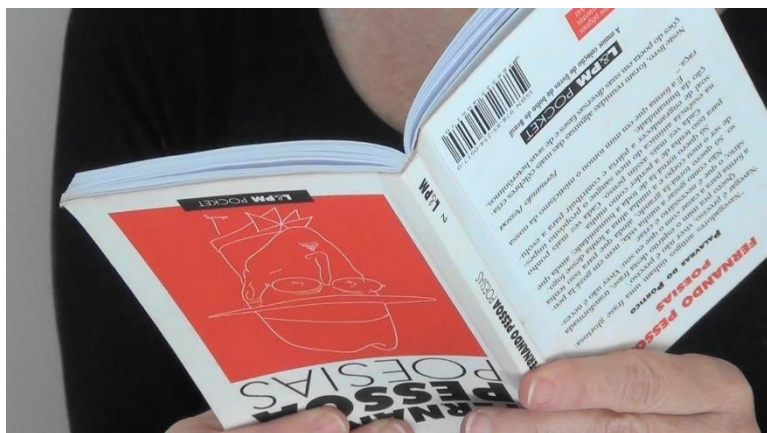
A marca colonial é uma ferida. E a ferida colonial ainda dói: vocês nos devem (2017), como nos lembra o trabalho de Jota Mombaça. Neste projeto, Mombaça faz intervenções e inscrições realizadas com seu próprio sangue em representações relacionadas à história e à geopolítica, como mapas e livros da biblioteca colonial. Em um dos vídeos integrantes do projeto (A ferida... vol. 6), a frase “vocês nos devem” é escrita com sangue no chão do Padrão dos Descobrimentos, monumento construído em Lisboa em homenagem aos invasores envolvidos nos autoproclamados descobrimentos portugueses. Chão marcado com vermelho sangue. A inscrição performativa de Mombaça visa desmontar a linearidade das narrativas coloniais ao evidenciar o apagamento da memória, a densidade da dívida e as chagas, ainda abertas, legadas pelas invasões portuguesas.



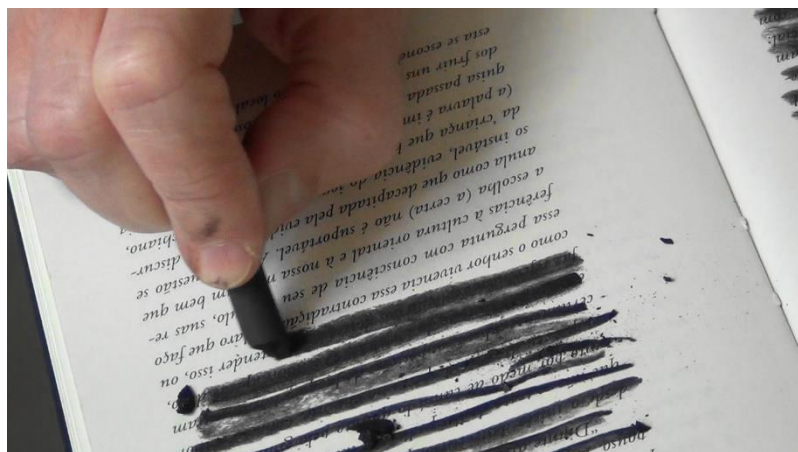
Francis Alÿs –
Cut. 1993-2015



Jaime Lauriano –
Contribuinte. 2007



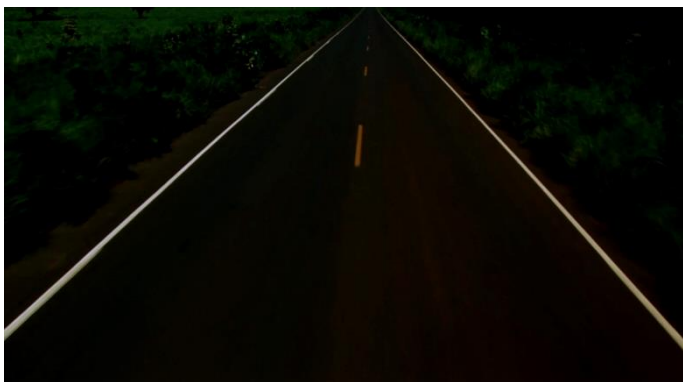
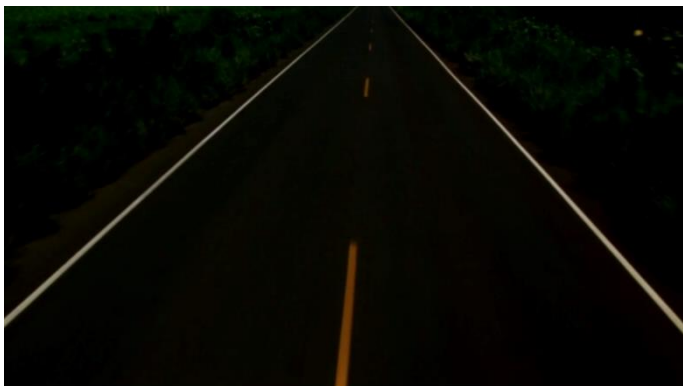
Luciana Ferreira -
Leitura II. 2017



Luciana Ferreira -
Leitura III, 2018



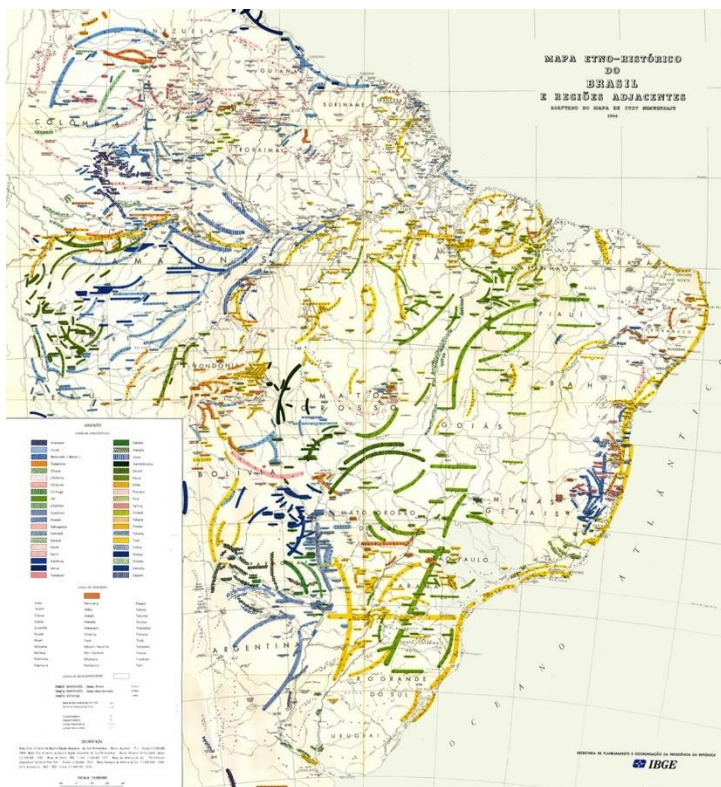
Luciana Ferreira -
Leitura, 2016



Cao Guimarães –
Andarilho. 2007

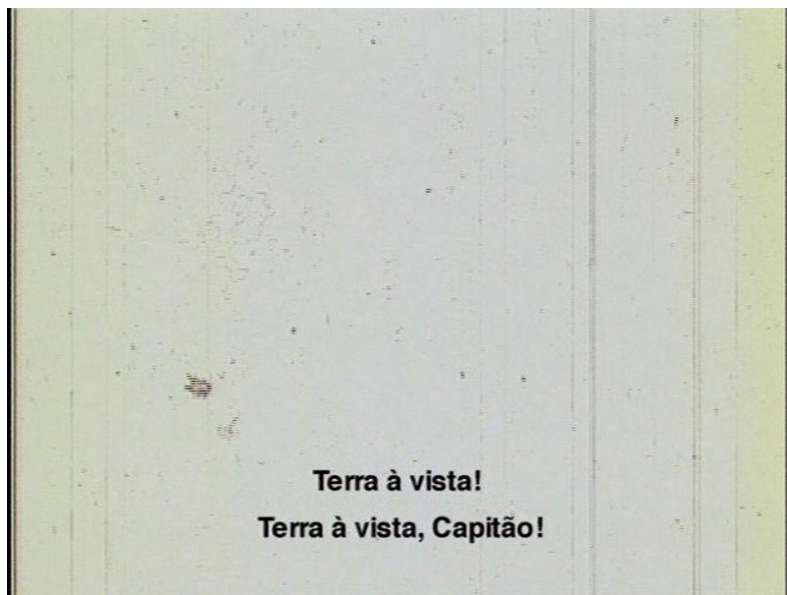


Lygia Clark –
Caminhando. 1964



Curt Nimuendajú –
Mapa etno-histórico-linguístico do Brasil e regiões adjacentes. 1944

[adaptação do mapa original, destruído no incêndio do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2018]



Rosangela Rennó.
Vera Cruz. 2000



Jota Mombaça –
A ferida colonial ainda dói. Vol. 3 – O colapso da colônia. 2016

memorial de equívocos e mais uma contribuição de erros

Livros e praças estão cheios de imagens, mapas e monumentos construídos a partir de um ponto de vista autoproclamado descobridor de terras incógnitas e selvagens. Recorrer a tais imagens e suas versões ainda guardadas em bibliotecas, páginas de enciclopédias e outros dispositivos de propagação e memória, torna-se uma tática de trabalho interessada no ponto de vista que é ver de perto. As coisas vistas em perspectiva de mata. Onde, de muito perto, se mantêm como são. Mas o modo como aparecem muda, conforme a proximidade do olhar.

Colagem como método

Os procedimentos de coletar, deslocar, enquadrar e justapor podem ser um método de revolução das imagens. Revolução, no sentido de revolver a terra. A colagem como meio para revoltar imagens, mais ou menos como se revira a terra antes do plantio. Imaginar uma plantação que em futuros passados resultaria em livros e enciclopédias preenchidos de outras imagens, no lugar de, ou justapostas, às da plantação colonial no modo como já conhecemos.

Re-voltar imagens. As visões do paraíso selvagem dos holandeses no Brasil. Os relatos de Hans Staden. Um barco chegando na costa vindo do abismo. Uma mulher pendurada na fogueira, sobre o fogo, numa sugestão duvidosa de rito canibal. A pintura do mercado de escravos de Johann Moritz Rugendas (1835) da qual, vista numa reprodução impressa do volume História das Civilizações (1975), só restaram retalhos das mãos perto do fogo e o detalhe de página onde

aparecem pessoas à venda, diante de uma parede com desenhos, riscos, escritos.

Colagens podem ser formas de aproximação entre fragmentos de mundo. O que aparece, aí? Ainda que retirados do quadro maior, esses fragmentos de imagens parecem levar junto como que estilhaços do contexto ao qual pertenciam. Alguns precursores das cenas/versões dessa produção pictórica que tinha por objetivo retratar Pindorama eram associados ao governo colonial por João Mauricio de Nassau-Siegen, e, portanto, embrenhados nesse universo-mundo onde “os seus tinham tomado parte, nas duas bordas do Atlântico, do desenvolvimento da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais. Amsterdã lhes oferecera bem mais do que simplesmente gozar da anomalia histórica, política e religiosa da Holanda do século XVII: oferecera-lhes a potência selvagem de um devir-mundial que colocava em contato de maneira tão violenta quanto aberrante as costas europeias, africanas e americanas, seus povos, seus reis, suas línguas, suas religiões e seus sons. A América, restituindo à dispersão forçada

deles sua dimensão sagrada de Diáspora, mergulhava-os num novo banho de sementes e de sangues”¹³⁰.

Novo mundo, Fim do mundo

Duas cenas justapostas: um barco chegando na costa - para o barco, trata-se de um novo mundo. Para o povo da costa, a chegada do barco se converteu em fim do mundo. As colagens Novo Mundo, Fim do Mundo (2020) se voltam para a persistência da história como fonte de inspiração e objeto de investigação. Mais uma vez, rever e questionar nossas abordagens da história.

Um pensamento que reúne detalhe e composição, em uma tentativa de pensar *com* o Brasil, não *sobre* ele, de *desexplicar* o Brasil e o vasto mundo afim, inventado pelos europeus¹³¹. Seria esse um exercício de contra-canibalização? Pode a colagem

¹³⁰ Goddard, 2017, p.22

¹³¹ Goddard, 2020

ser um método simultaneamente canibal e contracanibal? Os procedimentos de recorte, justaposição, aproximação e distanciamento são comuns à escrita, à colagem e à pintura. Não tanto a pintura, aí, mas o pintar, e a colagem como método de aproximação de uma perspectiva onde o pictórico aparece vestido de “diferença”, um anticonceito sonhado¹³².

Eu queria tentar, com as colagens dessa série, uma aproximação com esse movimento terrestre das invasões. “Fragmentos de imagens de “movimentos gigantescos e desregrados que realizam na escala da história universal passagens monstruosas entre os continentes e as raças, as culturas e as sociedades, mesclando seus destinos e seus conceitos a ponto de efetuar transformações reais”¹³³.

¹³² Viveiros, 2020, p.12

¹³³ Goddard, 2017, p.26

Pequeno excurso especulativo-propositivo

Em Caminhos da escultura moderna (2007), Rosalind Krauss menciona um “museu virtual de representações esculturais”¹³⁴, para se referir aos procedimentos adotados no filme Outubro (Eisenstein, 1927). Enquadrar, com a câmera, esculturas por meio das quais podemos traçar um recorte da história da Europa. A ideia do filme como “museu virtual” me aparece como um precedente. Proponho começar o que poderia ser um “museu virtual de representações pictóricas”. Um projeto voltado para o recorte de cenas relacionadas ao contexto de aparição do Brasil. Recortar e reenquadrar pinturas, num procedimento em que o detalhe/pormenor é visto de perto, toma o centro da imagem (como as mãos negras perto do fogo – o que restou da página rasgada onde vi Rugendas).

O procedimento aparece em A prata e a cruz

¹³⁴ Krauss, Rosalind. Tempo narrativo: a questão da Porta do Inferno, em Caminhos da escultura moderna, 2007, p.12

(Farocki, 2010). Neste filme/ensaio, Farocki analisa os detalhes da pintura Descrição de Cerro Rico e da Cidade Imperial de Potosí 1758, de Gaspar Miguel de Berrío, que retrata em grande escala a cidade de Potosí, Bolívia. A narração do filme é um discurso de “arqueologia” da pintura, que se desdobra a partir do lugar e das pessoas envolvidas na colonização. Por aí se encontram algumas pistas de nosso futuro Museu de Representações Visuais e Pictóricas. Uma experimentação visual ou um texto-filme experimental.

O traço canibal está em toda parte

Evitar ser comido por um museu é reconhecidamente um problema universal, dado que vivemos num mundo em que virtualmente qualquer coisa pode servir ou ser classificada como museu. “Já ficou evidente que compreender a história da arte e a museologia exige nada menos que repensar radicalmente não poucos pressupostos teóricos e históricos e modos de

interpretação e explicação. A invenção do museu moderno (e da arte, e da estética) pelo Iluminismo foi acontecimento de implicações tão profundas e tão radicais quanto o fora vários séculos antes a formulação da perspectiva centralizada – e por motivos semelhantes”¹³⁵.

E a perspectiva, “na arte da história da arte, permanece como conceito organizador que tornou mais vivamente palpáveis certas noções ocidentais acerca do sujeito (sua unidade, singularidade, identidade própria, espírito, não reprodutibilidade, etc.)”¹³⁶. Ou seja, a invenção da perspectiva centralizada está ligada à invenção de noções/formações como a de um sujeito (ocidental) e a de um determinado (e único) ponto de vista. Quando é que a perspectiva pode aparecer como selvagem? Isso existe?

¹³⁵ Parágrafo a partir de Preziosi, Donald, Evitando o museocanibalismo, em: XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, 1998, p.50

¹³⁶ Idem, p.53

Enquadramentos

Entre 1973 e 1977, Lothar Baumgarthen filma *The origins of night* (*Amazon cosmos*), na selva amazônica propriamente dita e na floresta nas proximidades de sua casa, na Alemanha. O filme parte da narrativa Tupi de origem da noite, segundo a qual, antes, só havia o dia, e a noite morava no fundo do rio¹³⁷. Um prólogo apresenta palavras sobre fundo preto, em variadas línguas, onde é possível reconhecer nomes de animais, vegetais e povos. No centro está o “jaguar”.

Baumgarten sinaliza, nessa escolha de abertura do filme, e em outros trabalhos, o interesse pela linguagem escrita (nomes de frutas, animais, povos) como uma forma, entre outras, de experimentar a expansão da pintura. A inscrição de nomes de povos da América do Norte e do Sul já foi usada em diversas obras do artista, então acusado de confirmar, ao invés de contestar, a

¹³⁷ Voltaremos a esse mito em outras sessões

figura da autoridade que reduz a troca desejada com a cultura que mapeia, somente extraindo dela o que é de seu interesse. Ou, num outro ponto de vista, “só mapeia aquilo que está ao alcance de seu próprio horizonte cognitivo”¹³⁸.

Para Hal Foster, os nomes inscritos pelo artista em algumas instituições não são troféus etnográficos, mas “retornam, quase como signos distorcidos do reprimido, para desafiar os mapeamentos do Ocidente: na torre neoclássica, como que para declarar que a outra face do Iluminismo do Velho Mundo é a conquista do Novo Mundo (...) como que para requerer um novo globo sem narrativas do moderno ou do primitivo, nem hierarquias de Norte e Sul, um mapa diferente no qual o enquadrador também é enquadrado”¹³⁹.

¹³⁸ Gunther, 2019. Banca de qualificação da tese.

¹³⁹ Foster, Hal, sobre a instalação na torre neoclássica do Museum Fridericianum em Kassel (Alemanha) em 1982, O artista como etnógrafo, em O retorno do real, 2014, p.177-178

Como traçar esse outro mapa? Quando, no percurso, aparece a trilha para a contranarrativa desejada, para escapar do que seria repercutir a prática do olhar exótico, da exploração de histórias perdidas ao invés do envolvimento com as vias de inscrição atuais no próprio fazer? E se trocarmos a prática “nós-aqui-e-agora versus um eles-lá-e-outrora”¹⁴⁰, por nós-lá-e-outrora, eles-aqui-e-agora? E se começássemos, antes de tudo, a perguntar quem éramos outrora? Quem são elas, eles, agora?

¹⁴⁰ Foster, 2017

Futuro museu virtual

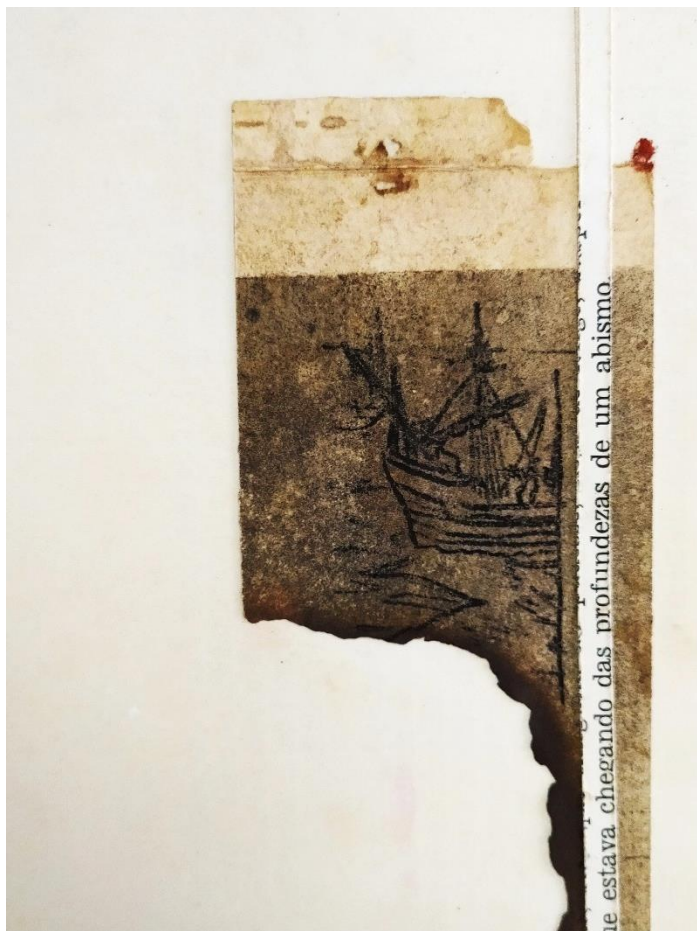
E como Cartésio do *Catatau*, embarcado por Nassau com Wagener, Post, Golijath e Eckhout, para fazer o inventário dos bens coloniais da Nova Holanda, plantas, animais e homens (sempre essa mentalidade de mercador), impressionado, arrebatado pelo Brasil
[Goddard]

A prática de inventariar um mundo, o Novo Mundo, fazia parte da estratégia colonialista de tomar conhecimento daquilo que constituía suas posses. Inventário de bens, sabemos, que inclui todo o vivo, toda a gente, toda a terra. No início da tese, sinalizamos fazer o inventário da palavra selvagem. Difícil dissociar a noção de inventário dessa que tem como objetivo extração e exploração. Penso em como seria fazer o inventário do inventário. Começaremos por rever algumas imagens produzidas por Albert Eckhout, num exercício de observação e anotação do detalhe: cada imagem, referente à ocasião daqueles inventários, aparecerá por meio de um

fragmento específico. Um após o outro, a sequência de fragmentos inventa outro inventário.

OPOSSUM KAIMAN ALGARROBO AGUTI MOSKITO ENTE
ARA COATI MANGO FLEDERMAUS JACU PAKA OZELOT
PIRANHA SPECHT HONIG CAPIVARA REIHER AGAMI
FAULTIER BOA KÖRBIS WESPE PARICABAUM EULE
PAVA GUMMIBAUM JAGUAR CEIBA KRABBE URUCU
HEUSCHRECKE MUTUM ZIEGENMELKER TONINA CAAPI
PLATANO ZIKADE JARARACA FEROPA TANGARE FLOH
TERMITEN URUBU LIANE FISCHOTTER MANIOK SCHABE
PFEFFER EIDECHSE PERIQUITO NEUWELTMÄUSE

Lothar Baumgarten –
The origin of the Night (Amazon Cosmos), 1973-1977
[frame]



Ludmilla Alves –
Novo mundo, Fim do mundo. 2020



Ludmilla Alves –
Novo mundo, Fim do mundo. 2020



Ludmilla Alves –
Novo mundo, Fim do mundo. 2020



Ludmilla Alves –
Novo mundo, Fim do mundo. 2020

canibalismos

Dizia Walter Benjamin que em nosso tempo a única obra realmente dotada de sentido – de sentido crítico também – deveria ser uma colagem de citações, fragmentos, ecos de outras obras. Eu acrescentei a essa colagem, em seu devido momento, frases e ideias relativamente próprias e pouco a pouco fui construindo para mim um mundo autônomo, paradoxalmente muito ligado aos ecos de outras obras.

[Enrique Villa-Mattas]

O olho é iguaria canibal
[Stevenson]

Selvagem pode ser algo que apenas aparece?
Traço; indício; reviravolta; algo que tem a ver com força; um poema vegetal; um método imprevisto.
Experimento uma prática de releitura e citação

como forma de escrita. “Dar sentido, afinal, também significa corromper o pensamento de um autor, apropriar-se de suas frases, interpretá-las de acordo com interesses próprios. No ato de aproximar coisas distintas, estabelecem-se outros sentidos, alheios ao original”¹⁴¹.

O cenário para essas práticas deve ser buscado “na ideia de que toda obra é um tecido de citações e de que os artistas contemporâneos só podem “imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original”, nos lembra Annateresa Fabris¹⁴². Trata-se, mais uma vez, da erosão da ideia de originalidade autoral, atrelada a uma obra de arte e seu fazer. Dominique Gonzalez-Foerster concebe a própria exposição como uma grande montagem de outras obras. O escritor Enrique Villa-Matas chama atenção para as instalações da artista, a “maneira como ela conecta a literatura e as cidades, os filmes e os hotéis, a arquitetura e os abismos, geografias mentais e citações de autor”¹⁴³. Villa-

¹⁴¹ Pato, 2012, p.51

¹⁴² Citada por Ana Pato, em: Idem, p. 95

¹⁴³ Villa-Matas, Enrique, em: Idem, p.105

Matas nos convida a pensar uma cultura da citação em um contexto de catástrofe.

Não por acaso, os procedimentos de apropriação em arte contemporânea esbarram nos processos alegóricos apontados por Walter Benjamin – pensador da era das catástrofes. A partir da leitura de Benjamin, Craig Owens identifica três características desses processos que, para mais ou para menos, correspondem a procedimentos também infiltrados neste trabalho da tese (na medida em que o texto se relaciona a colagens, instalações e práticas pictóricas e, simultaneamente, inventa para si um percurso de apropriação onde a própria escrita acontece também como colagem, como aparição pictórica, como processo de coleta, transformação e disposição/justaposição do material).

Os três pontos de Owens: a) o procedimento de apropriação e manipulação das imagens para esvaziamento de seu significado anterior; b) os aspectos de transitoriedade e efemeridade do *site-specific*; c) a estratégia de acumulação

compreendida como simples reunião de coisas, uma após a outra¹⁴⁴.

A imagem alegórica é uma imagem apropriada: o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica aquilo que é culturalmente significativo, apresenta-se como seu intérprete. E, em suas mãos, a imagem torna-se outra coisa (*allos* = outro + *agoreuei* = falar)¹⁴⁵. Na catástrofe proliferam estilhaços de coisas, imagens, discursos. A experiência também é fragmentada e o olhar alegórico deseja reunir os cacos do mundo – talvez para formação de um mundo outro, talvez para reexpor o mundo como fragmento.

¹⁴⁴ Em “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity” (2008), Miwon Kwon nos chama a pensar as diferenças práticas e conceituais entre tomar uma coisa ao lado da outra e tomar uma coisa após a outra. Essa nota aponta para um estudo mais aprofundado, a partir de Kwon, das implicações de nossa relação com as coisas e os temas no espaço e no tempo.

¹⁴⁵ Essas ideias, bem como a referência a Craig Owens e ao procedimento alegórico, são encontradas também em Literatura expandida, de Ana Pato, acima citado.

Especulo se o impulso alegórico poderia, então, ajudar a ver algum traço selvagem. Agir de maneira alegórica: interrogar as imagens, afim de resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer, soterrado por versões hegemônicas ou pelos dilúvios na história do mundo. Há catástrofes precipitadas por forças naturais e políticas.

Mas a alegoria tem muitos riscos. Ao não restituir o sentido anterior do que é apropriado, apagando-o e substituindo-o por outro, pode causar a perversão da referência. Será esse o sentido dos procedimentos alegóricos em arte contemporânea? “O esvaziamento total do sentido anterior? O afastamento em relação à origem, e a conseqüente necessidade de atribuição de novos significados?”¹⁴⁶.

Outra característica do procedimento alegórico comentada por Craig Owens está na relação entre a transitoriedade do *site specific* e a intenção do artista em projetar no espaço uma

¹⁴⁶ Pato, 2012, p.123

monumentalidade pré-histórica¹⁴⁷. Tendo como exemplo *Spiral Jetty* (Smithson, 1970), construída na margem do Grande Lago Salgado, em Utah, Estados Unidos. O artista deslocou grande quantidade de rocha e terra, formando uma trilha com 4,5 metros de largura, ocupando o lago na forma de uma espiral com 45 metros de extensão. O público pode caminhar até o centro da espiral; seus arcos estreitam-se à medida que se chega ao final. O centro da espiral está sempre mudando, não só pelas inundações, mas também pela perda de referencial em razão das dimensões e da localização do trabalho na paisagem. A obra ocupa o espaço físico de tal forma que o ambiente passa a ser parte constitutiva dela própria.

Para Owens, essa impermanência do *site-specific* é característica da efemeridade alegórica. A única forma de preservação e memória dessas obras são os registros e as documentações em fotografia ou vídeo. Em *Spiral Jetty*, a documentação da obra gerou um filme homônimo, que funciona como

¹⁴⁷ Owens , citado por Ana Pato, 2012

seu duplo, sua reprodução audiovisual. Para Rosalind Krauss (2007), Smithson, aí, cria uma imagem do modo como estamos determinados a controlar o tempo pela criação de fantasias históricas. A forma e a localização de *Spiral Jetty* são apropriadas do mito de um povo ameríndio (cuja referência de nome/etnia não encontramos) da região do Lago Salgado, segundo o qual havia ali, em tempos antigos, uma grande serpente. Tendo em vista a relação da obra com o espaço e também com sua referência mitológica, podemos dizer que ela se comporta de maneira engolidora de um e de outra. A obra devora o espaço e também o mito. Devorar, nesse sentido, torna-se um verbo interessante para observar conceitos e práticas artísticas ao longo do tempo, sobretudo porque a devoração pode, ao mesmo tempo que predadora, ser também nutritiva e, ainda, indigesta.

Ficções, Fricções

O canibalismo passa a ser compreendido como determinação cultural atemporal, e não mais como estado primitivo de uma linha evolutiva. “A sociedade se divide em antropófagos e antropêmetos”¹⁴⁸. Ou seja, aqueles que comem e aqueles que vomitam. O ocidente tende para a cisão, a exclusão, a diferenciação como postura diante dos elementos que lhe são heterogêneos e isso também repercute nas práticas e conceitos ocidentais. O que escapa à influência do ocidente é fusão e assimilação. Para Merleau-Ponty, o desejo de fusão é próprio à criação poética.

O Manifesto Antropófago (1928) propagava redescobrir uma mentalidade pré-lógica, que salvaria o ocidente e o Brasil de sua própria catástrofe – “da catástrofe em que o pensamento racionalista o precipitara”, diz Ottinger citando

¹⁴⁸ Ottinger, Didier, Do fio da faca ao fio da tesoura: da estética canibal às colagens de René Magritte, em: XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, 1998, p.264

Leyla Perrone-Moisés¹⁴⁹. Para ela, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) opõe uma cultura erudita e científica a uma cultura de poetas e, esses, tendem ao que é bárbaro, selvagem, pitoresco.

A antropofagia torna-se argumento central para Oswald no Manifesto Antropófago, cuja ironia, segundo Ottinger, bebe em influências dadaístas, passando “pela exaltação das forças vitais, da ingenuidade infantil, da selvageria bárbara e “primitiva”¹⁵⁰. Apesar dos problemas e incoerências implicadas no texto oswaldiano, evidentes em leituras que o atualizam e friccionam a uma produção intelectual e indígena contemporâneas¹⁵¹, recorto, numa espécie de retirada e colagem entre textos, aquela parte do manifesto onde podemos reconhecê-lo como declaração pela arte e pela poesia na era do racionalismo técnico. Tomando de Oswald o que

¹⁴⁹ Idem, p.265

¹⁵⁰ Ottinger, 1998

¹⁵¹ Para essa questão, ver, por exemplo, “Vivos e aqui” (2021) entre outros artigos de Clarissa Diniz.

nos interessa, na certeza de que aí também ele devorou e bebeu uma cosmovisão muito mais oriental e ameríndia, para reivindicar que o poético seja definido pela relação de participação mútua entre sujeito e objeto. O canibalismo como princípio da ação poética e como supressão da diferença entre sujeito e objeto.

As pistas para um canibalismo como método e como conceito podem ser encontradas no estudo de Didier Ottinger sobre a colagem. “Seu método é por essência aditivo e assimilacionista. Técnica de que os dadaístas eram afeiçoados, a colagem é a arte dos apetites ferozes. Schwitters, com Merzbau (1937), revela a natureza profunda da colagem: fagocitar o mundo. A colagem é a forma da imagem canibal. Ou, em outras palavras, “a colagem, incontestavelmente, tem parte com o canibalismo”¹⁵². Muitos pintores surrealistas a praticaram, assim como os dadaístas, em seus processos. Poucos chegaram ao ponto de, como Magritte, pintar colagens à mão – disse Max

¹⁵² Ottinger, 1998

Ernst. A cola e a tesoura abriram uma fresta para que Magritte entrevisse uma pintura liberta da reprodução mimética do real e das armadilhas da narração. “Se a colagem de Magritte segue efetivamente a estética “canibal”, no sentido que Levi-Strauss ou Andrade dão a esse termo, é porque ela visa a absorção, a fusão de categorias julgadas heterogêneas ou contraditórias” como a pintura, a música e a poesia¹⁵³.

Contra a lógica racionalista, a lógica da colagem. Expandida, a técnica se aproxima daquela do *bricoleur*, termo ligado ao trabalho manual e ao aproveitamento de materiais disponíveis. Também se refere, metaforicamente, a quem realiza um trabalho sem planejamento pré-concebido, afastando-se de processos e normas comuns às técnicas tradicionais, utilizando tudo que se tem à mão, e em geral desviando os

¹⁵³ Ottinger, 1998, p.266-267

elementos utilizados de suas funções previamente definidas¹⁵⁴.

A reutilização de material anterior, previamente encontrado/produzido, e o uso de procedimentos acumulativos e fragmentários, contribui para criar intertextualidades, fazendo, assim, uma ligação do passado com a perspectiva do presente. Procedimentos não conformados a qualquer estabilidade porque respondem ao movimento do mundo, à contínua mudança. Transformação torna-se uma palavra-chave.

Na pintura *O teto do mundo* (Magritte, 1926), o biológico se apodera do mineral. Em *A descoberta*, de 1927 (Magritte), é a imagem de uma hibridação do humano pelo vegetal. No primeiro caso, uma montanha se cobre de uma rede

¹⁵⁴ Em *O Pensamento Selvagem* (1962), Claude Lévi-Strauss usou o termo *bricolagem* para descrever, tanto uma ação espontânea, quanto padrões característicos do pensamento mitológico, o qual, segundo ele, não obedece ao rigor do pensamento científico, por ser gerado pela imaginação e, portanto, a partir de coisas pré-existentes na mente imaginadora.

sanguínea; no segundo, uma mulher vê sobre sua pele aparecerem veios de madeira. Num salto, ao lado de Magritte, lembro das colagens digitais Sonda, de Ventura Profana (2020). Essa série de imagens reúne diversas formas da catástrofe e do mal-estar do mundo, até que, em um dos trabalhos, aparece o que a artista chama de bálsamo, onde convivem peixes, águas, deusas, oxuns, travestis, plantas, mulheres. Uma colagem que, para a artista, é sobre essa outra plantação, esse reflorestamento que aparece contra a plantação colonial e a monocultura. Propor colagens como plantação. Como cultivo e compreensão de saberes diversos. Propor plantações. Outras plantações.

Entre detalhes e fragmentos, aparecem invenções, fins de mundo, catástrofes, bálsamos, pedaços das coisas como são. Transformações e metamorfoses desvendam a colagem como prática cuja ambição também pode ser reatar com um mundo mágico e poderoso. Aquele em que a montanha é corpo. Em que o vegetal é mineral e incendiário. Em que transformar-se é uma

potência iminente, uma questão de ponto de vista, um fato. Aquele em que o caçador se transforma em jaguar. Iawaretê. Petrificações. Transfigurações. O mundo metamorfoseado é um mundo marcado “pelo princípio de continuidade entre coisas e seres, entre os seres e o cosmos”. “O mundo das metamorfoses é o dos magos e dos feiticeiros. É o mundo dos poetas que trocaram as facas dos antropófagos pelas tesouras necessárias a suas colagens”¹⁵⁵.

A pintura é incorporada pela colagem e a incorpora, ela é o sujeito da frase; a sujeita. Incorpora também o texto, como pintura. Imagino: o pintar, em constante transformar-se, como veículo da vingança da terra. Pode o pintar, ainda, ser veículo de antropofagias futuras? O que é isso?

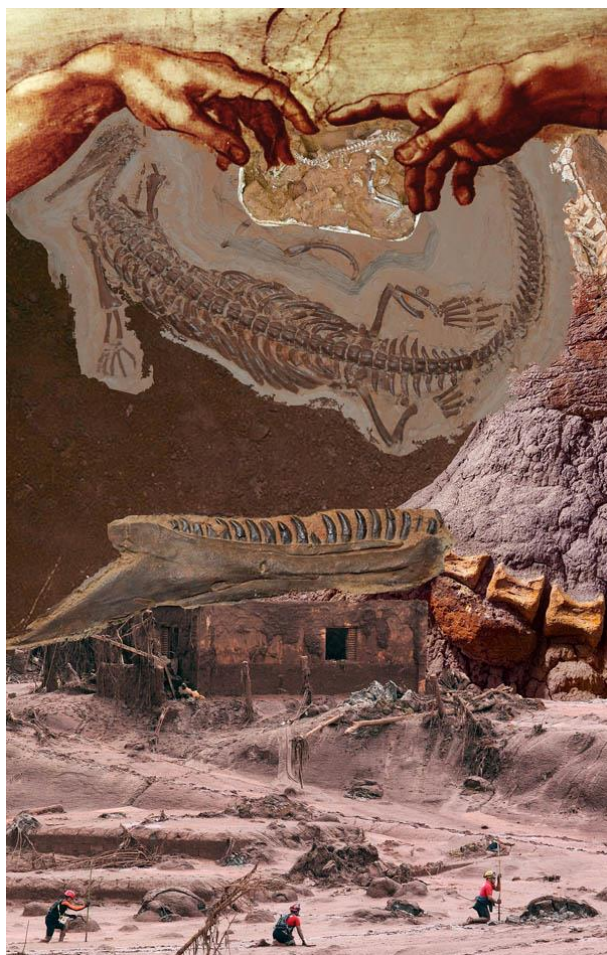
¹⁵⁵ Ottinger, 1998, p.269



René Magritte –
A descoberta. 1927



Francis Alÿs –
Numa situação dada. 2010



Ventura Profana –
Sonda. 2020

de-noite, do lado de fora

[caminhando pela perspectiva do corte e outras anotações]

Segue o relato sobre uma espécie, ou um estado, “de-noite”.

Estamos em 7 de abril de 2020. Terceira semana de isolamento/distanciamento social em Brasília. Motivo: pandemia. “Uma atmosfera sinistra envolve o planeta. Saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico, o ar ambiente nos sufoca”¹⁵⁶.

Sempre pensei que o escuro, o que anoitece, fosse justamente o lugar-tempo-estado com a potência de nos apontar saídas e alternativas à superfície de nossas perspectivas ocidentais, claras demais. O escuro germina futuros. Talvez saídas.

¹⁵⁶ Rolnik, 2018, p.29

Hal Foster (2014) comenta que o escuro sempre foi dado ao lugar desconhecido da arte, o exótico, o oriental, o não-colonial. O escuro poderia ser uma perspectiva possível, acesso potencial a outros modos de ver e agir. Praticar um Brasil e um Cerrado profundos, permanentemente desconhecidos e abocanhados por uma perspectiva ocidental-colonial-capitalista que insiste. E insiste dentro de nós. É possível transitar entre estados-extremos de-noite? Num extremo, a máxima potência de vida, a insistência, a resistência poética e fértil, a propagação, a abertura. No outro, a submissão a estados despotencializados e estéreis à multiplicidade da vida. Longas horas da noite.

Quando, uma após a outra, apareceram barreiras por dentro do vidro

Soubemos que abrir espaço provoca turbulências. Segundo o relato dos porteiros da Casa da Cultura da América Latina (CAL-DEX-UnB), no Setor Comercial Sul (Brasília-DF), é de-noite que mora o perigo. Quando acontecem discussões, brigas, sons, provocados por moradoras e moradores da rua, no exterior do prédio. Pessoas que ocupam escadas, calçadas, espaços externos às construções comerciais ou institucionais. Espaços públicos. As galerias da CAL bem ali.

Um dos trabalhos integrantes da exposição Muda¹⁵⁷, inaugurada em março de 2020, consistiu

¹⁵⁷ Muda é o nome de uma exposição coletiva de ocupação das três galerias da Casa da Cultura da América Latina da Universidade de Brasília (Cal-DEX-UnB), com curadoria de Ananda Giuliani, Isadora Dalle e Ludmilla Alves, responsáveis pelo projeto de intervenção no vidro, feito com a ajuda de muitas mãos. Muda se compõe de obras de Ananda Giuliani, César Becker, FADA – Forças Amadas da Arte, Gisel Carriconde Azevedo, Isadora Dalle, Lara Ovidio, Luciana Ferreira, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Maria Eugenia Matricardi, RUT Solar. Aberta na noite de 10 de

na intervenção da Galeria de Bolso, mais conhecida como vitrine. Um pequeno espaço com um dos lados voltado para a rua, todo de vidro, de modo que seu interior pode ser visto de fora. O trabalho em questão, sem título, retirou um dos módulos dos vidros da galeria, e instalou uma pequena escada que permitia o acesso ao espaço, sem que fosse necessária a entrada no prédio. A intervenção criou assim um nicho, que só podia ser acessado por fora e que também resguardava as demais instalações da CAL, visto que não se podia sair dali, se não fosse também pela entrada. A pequena galeria se transformou, ao mesmo tempo, em lado de dentro e lado de fora.

A retirada do vidro imediatamente estremeceu a relação público/privado. A consequência prevista da criação do acesso pelo lado de fora foi a entrada de moradores de rua que, até então, em sua maioria, hesitava em cruzar a entrada do prédio e,

março de 2020, uma terça-feira, teve as portas fechadas na sexta-feira da mesma semana, como medida de prevenção diante da pandemia de covid-19. Em 6 de julho de 2021, a exposição se mantém suspensa. Alguns trabalhos foram retirados, alguns permanecem à espera.

de fora, vez ou outra faziam contato com porteiras e porteiros para pedir água.

Em poucos dias, o espaço da galeria foi ganhando um papelão, um cobertor, outro. Então veio a pandemia. A exposição teve suas atividades suspensas, respeitando as medidas sanitárias. Aproximadamente duas semanas depois da suspensão das atividades do prédio, recebemos o comunicado de que o vidro deveria ser repostado com urgência.

Verifiquei que, nas duas semanas em que o trabalho se manteve ativo, ou melhor, ativado pela ocupação das pessoas, não houve registro de ameaças ao patrimônio do prédio, ninguém tentou transpor qualquer espaço além daquele. Presenciei alguns debates dos passantes sobre o trabalho. Uma dizia: não, não pode entrar. Outro respondia: pode sim, é público, não está vendo que isso aqui é público? A galeria parecia não ter mais tanta diferença com a calçada. Era, momentaneamente, o lado de fora. Mas podia se manter como lado de fora?

Ao lado do módulo aberto pela retirada do vidro, colamos o seguinte texto, em adesivo: “MUDA é uma ocupação coletiva das galerias da CAL. No período de 11 de março a 1 de abril de 2020 a galeria de bolso fica aberta a qualquer manifestação artística, social, humana, política, religiosa, sobrenatural, festiva, etc. Entrada aberta é convite”.

Havia um desejo de abrir espaço para o trabalho de arte como alguma coisa próxima disso: uma “prática cuja razão de ser é precisamente criar cenários que nos tragam de volta o bem-viver” (Boaventura, 2019). O coletivo F.A.D.A falou em cozinhar ali, fazer um jantar, oferecê-lo. Algumas ideias de performance começaram a surgir. Não aconteceram.

Nesse intervalo mínimo entre abertura e interdição, a galeria tornou-se um cômodo. Um canto para guardar pertences e descansar, de noite. Dois ou três cantos para dormir. Havia o Mineiro, o Cleudo, outro de quem não cheguei a saber o nome, mas recebeu com bom humor a

notícia de que não poderia mais deixar suas coisas ali. Os nomes são fictícios. Foi desconcertante encarar essa face do trabalho, imprevista, e ter que dar a notícia do desalojamento para reposição do vidro e o resguardo do espaço que permanece vazio. Estamos em abril de 2021. Escrevo e não sei se o trabalho aconteceu ou não aconteceu.

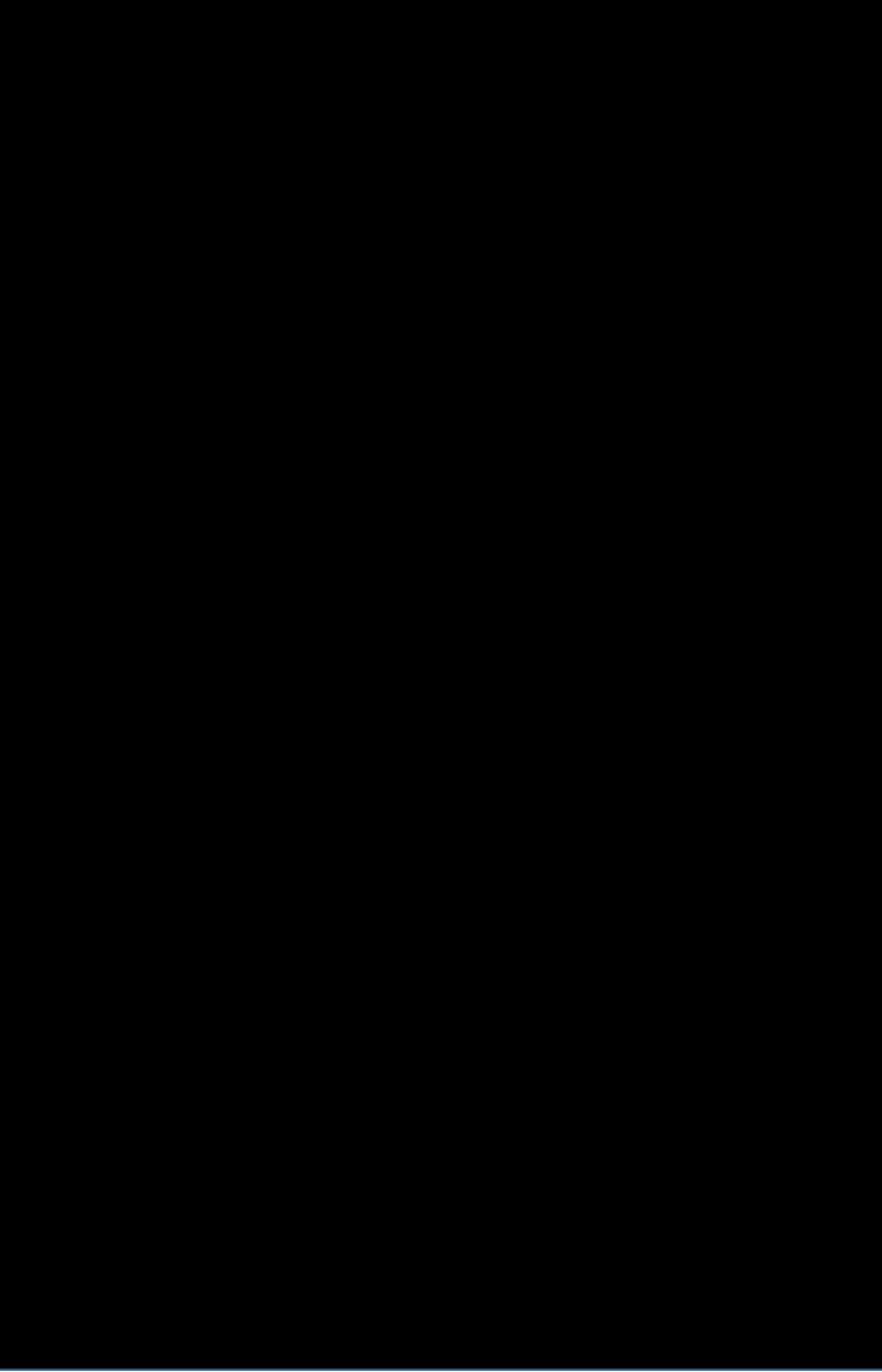
Do que vi na galeria: alguns cobertores, papelões, papel higiênico. Garrafas pet. Tecidos, roupas, um pedaço de espelho quebrado virado para a rua. Um cachorro amarrado à escada. Do lado de fora: varal de roupas secando, uma cabana feita com lençol, uma barraca de camping. Muitos outros papelões e camas. Com a abertura do vidro, queríamos criar espaço para acontecimentos comuns, para o comum. A criação comum. A potência do lado de fora. A reapropriação coletiva do espaço, para construir essa espécie de comum.

Quando visitei prontamente a intervenção, como uma das artistas responsáveis pela obra, para atender à ordem de reposição do vidro, percebi a completa alteração da rotina do local. Todas as

calçadas, com os prédios fechados, estavam muito mais ocupadas do que antes. A rua transbordou para dentro da galeria. Durou pouco.



MUDA –
Vista parcial da intervenção no vidro da Galeria de Bolso
da Casa da Cultura da América Latina. 2020



manifesto da selvajaria

[em construção]

Um manifesto é um conjunto de declarações, fundadas no presente, em relação com o passado e em direção ao futuro. Em geral, se posiciona contra um estado de coisas e pode propor caminhos.

Pode um manifesto ser uma reunião de tempos que se atualizam, a cada vez, de uma maneira não-linear? Pode ser fundado no futuro, em direção ao passado? Um manifesto pode mudar de ideia? Pode ser uma aparição que só deixa rastro? Pode ser só a manifestação de referências, citações, desejos, considerações?

Ouvi dizer que, para Kenneth White, poeta pensa selvagem. Isso não significa que todo poema seja

selvagem, nem que poetas, em geral, sejam, mas abre caminho para ver o poema como exercício de aproximação. Tentar fragmentos. Rever fragmentos. O último item do Manifesto ao Mundo (1849), número 11, diz: “expulsão dos portugueses”. O que aparece com esse fragmento?

Penso na antropofagia. Contra-antropofagia. Reantropofagia. Pós-antropofagia. Entre tomar as coisas como são e as coisas como não, o pensamento pendular pode ser uma tática de movimento. A colagem, um método de construção. Observar o que aparece. Quando é que uma coisa aparece como selvagem? Estamos fazendo perguntas e aproximações não por hipótese, mas intuição. Ambivalência. O manifesto é ambivalente. Toma as coisas como são e as coisas como não, ambos os movimentos fazendo parte do trabalho. A distância que os separa talvez seja o tempo.

As coisas como são

1. Começar pela etimologia.
2. Uma pedra é uma pedra. Um tronco de madeira é madeira. Madeira queimada é madeira queimada e carvão. Um furo é um furo. Uma casca de árvore é isso: casca. As coisas aparecem como são. Um toco de pau diz: eu sou madeira¹⁵⁸.
3. Selvagem é só uma palavra.
4. Mata é um verbo à espreita. Indica, daqui por diante, a presença de verbos de ação à espreita de palavras e situações do olhar. Por exemplo: ver como, na mata, as coisas aparecem. Notar que “mata” pode ser quintal, canto, tela. Não precisamos necessariamente estar dentro da mata (o que seria ideal) para a experiência do

¹⁵⁸ Terceira Margem do Rio, Caetano Veloso e Milton Nascimento (1991). O título da canção se refere ao conto homônimo de João Guimarães Rosa (1962)

ver-come-matagal.

5. Um poema em ação selvaja.

6. Um verbo, selvajaria (notar a conjugação no futuro do pretérito).

7. Escrever como forma de deslocamento.

8. Escrever para fazer tempo.

9. Coisas expostas como os pedaços e restos que são. Sem invenção, sem enigma, sem quebra-cabeças.

10. “Somos os propositores: enterramos “a obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o “agora””¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Clark, 1968, p. 31

11. O agora se atualiza em direção ao tempo ex-cêntrico. É onde o tempo, espiralado, só pode ser concebido pelo espaço¹⁶⁰.

12. No cerrado encontraremos tempos: arqueologias, futurologias e agoras.

13. “Escrever ex-isto”¹⁶¹.

14. O poema compõe com o pintar. O cerrado compõe com o pintar. O subterrâneo, como ideia e matéria, também. Pedra, madeira, casca, rio, fogo, fósforo. Pintar é compor com.

15. Pintar é: grande poema coletivo.

16. A escrita será performativa. Tentativa de ocorrência, sob a ação de um pretérito contínuo, de uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Cena e encenação, aqui, são fragmentos dessa experiência com o tempo, atualização da ação,

¹⁶⁰ Martins, 2002

¹⁶¹ Goddard, 2017, p.79

similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui¹⁶².

17. Observar estratégias de movimentação das plantas. Elas são nosso modelo.

18. “O ambiente reposiciona o ato, desajustando-o. Selva de signos. A história é violência/ a violência da história. Na virada do século, desaninhar os fios que HO pediu que fossem conectados. Certos fios precisam estar soltos. Desconexão em cadeia”¹⁶³.

19. “E você, meu Bento, viu a morte da colonização?”¹⁶⁴

20. Observaremos pacientemente a matéria. Pela matéria, notar a história.

¹⁶² Martins, 2002

¹⁶³ Contrapensamento Selvagem, Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff, 2011 - acesso em 25/2/2021, <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/contrapensamento-selvagem>

¹⁶⁴ Goddard, 2017, p.105

21. Nós, propositoras, estamos em busca de práticas que aumentem a circulação sanguínea. O corpo como recurso para composições. Por exemplo, convidar pessoas para subir em árvores ou para lançar pedras, usar pedras, desenhar com pedras. Agir com.

22. Procurar a desinvenção.

23. Praticar visão profunda.

24. O conceito de “visão profunda” ou “ver profundamente” tem mais afinidades com a percepção visual criada nas artes, especialmente na pintura, uma perspectiva de profundidade construída de ângulos múltiplos, tal como no cubismo, perspectivas curiosas, como na pintura flamenga/holandesa. Com o objetivo de maximizar a proximidade ou a distância, a ambiguidade ou a precisão, o movimento ou a estase. Ao contemplar a pintura, a visão inicia

uma viagem que tem apenas um ponto de partida¹⁶⁵.

25. Proposição: substantivo feminino; ato ou efeito de propor; aquilo que se propõe, proposta, sugestão. Somos propositoras e gostaríamos de transpor, justapor, compor com.

26. Imaginar: como se atualiza o esquema da perspectiva por meio da noção de proposição?
Reimaginar: como se atualiza o esquema da perspectiva por meio da noção de perspectivismo?

27. Domínio da nova pintura: captura-escuta-escrita de forças, acasos, tempos, bichos, plantas, humanidades, não humanidades.

28. Para saber-com plantas, tomar a direção de uma teoria-perspectiva-matagal.

29. Disseram: não é dócil. Assumir o conflito como tática de escape ao primitivismo, à selva

¹⁶⁵ Boaventura, 2019

romântica e à romantização da floresta, do vegetal, da terra.

30. Selvagem é, enfim, uma estrutura binária da qual desejamos escapar.

31. Notar aquilo que aparece como conflito.

32. “Ver como” é uma chave conceitual.

33. “Compor com” é o movimento necessário para virar a chave.

As coisas como não

1. Não estou interessada em descrever o mundo. Nenhum aspecto do mundo.
2. “Não sei se compartilhamos o mesmo espaço. Suspeito que compartilhamos o mesmo tempo”¹⁶⁶.
3. Não estou interessada em descrever a palavra selvagem, mas experimentar conjugações possíveis. Tentar aproximações.
4. Uma pedra é uma palavra. Uma pedra é uma palavra nômade. Uma palavra pode ser uma pedra. Palavra também é fogo. Uma língua é uma floresta. Um tronco de madeira, depois de queimado, transforma-se em meteoro. Uma imagem vegetal petrifica. Texto pode ser colagem. Texto pode ser pintura. Colagem pode ser tática. Um conjunto de furos é uma

¹⁶⁶ Garcia, 2020

constelação. Raiz é órbita. Palavra não é lugar.

5. A palavra selvagem é um não-lugar.

6. Sem solo não há sonho¹⁶⁷.

7. Caminhando, encontrei: uma deusa de madeira queimada; um monolito; páginas¹⁶⁸. Todas as coisas, queimadas. Chamei-as de restos de Brasília.

8. Uma casca de árvore é uma pele de tempo.

9. A escrita se torna manifestação de futuros.

10. “Adorno na sua *Teoria Estética* fala do “calafrio do Novo”. O Novo é uma interrupção. Poderás dizer: depois de ter um prolongado silêncio toda palavra é nova. Ou dizer: depois de

¹⁶⁷ Medina, 2010

¹⁶⁸ Essas ideias integram um exercício de nomeação para situações expositivas envolvendo a instalação de fragmentos de madeira queimada coletados por mim em passagens errantes pelos arredores de Brasília.

um longo e extenso vazio toda coisa é nova.
Mesmo que seja *de novo* uma pedra”¹⁶⁹.

11. O “não” aparece como forma de deslocamento no espaço. Um gesto-não que se afirma. Uma movimentação no presente. Que encara o presente, para dizer não.

12. Selvagem seria uma temporalidade. Uma experiência com o tempo. Um conceito de mínima duração.

13. Selvagem como conceito que expira depois de ler.

14. A recusa também é uma proposição. O que recusamos?

15. “SOMOS DOMÉSTICOS?”¹⁷⁰

16. Atitudes não domesticadas seriam, para Lygia: ser incendiária; empurrar o mundo; lançar

¹⁶⁹ Tavares, 2008, p.37

¹⁷⁰ Clark, 1968

processos de que não conhecemos o fim; abrir caminho onde a saída é desconhecida.

17. Real-visceralismo: andar para trás, se distanciando de uma coisa, olhando fixamente para ela¹⁷¹.

18. O poema faz intercâmbio e magia em outro plano.

19. Mais uma vez, saber-com plantas: a ecologia poética fertiliza a linguagem¹⁷².

20. Lei do poema: não será outra ordem que não a da transfiguração. Por projeções, por apropriação, por transmutação e por deslocamento.

21. Mais uma lei do poema: escrita perspectiva, prospectiva, projetiva, transitiva entre o que é, e o que não é, escrita.

¹⁷¹ Bolaño, 2006, p.298

¹⁷² Termo encontrado em:

<https://revistacult.uol.com.br/home/ecologia-poetica-de-cortazar/>

22. A expansão selvática da pintura.

23. “Escrever “dinossauros”, “ictiossauros” e “pressiossauros, e até “spinossauro” menos para sugerir correspondências inconscientes, segredos escambos, do que para acrescentar, agora, no ato, nosso próprio arrepio olho-clitoriano, e já que o clitóris é um olho, um olho-ouvido, tender ao mais próximo do ponto em que a escrita far-se-á ver, e esse ver mesmo do olho pelo qual a vida se vê”¹⁷³.

24. Desaprender o necessário para negar os processos de dominação pela palavra¹⁷⁴ e aprender práticas de relacionamento com o cosmos fora do domínio da palavra.

25. Matagal: proposição em que o texto se compõe e se decompõe com pensamentos-pintura. Cenas. Elaboraões mais ou menos desenvolvidas.

¹⁷³ Goddard, 2017, p.79

¹⁷⁴ Em referência a Silvia Rivera Cusicanqui (2013)

26. Praticar o trabalho de arte como encenação de uma “temporalidade cumulativa e acumumulativa, compacta e fluida”¹⁷⁵.

27. Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *natangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes reinscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois segundo Nora (1994), nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*millieux de mémoire*), suas práticas performáticas”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Martins, 2002, p.87

¹⁷⁶ Martins, 2002, p.88

28. Quando o sol tomou o centro do sistema solar, foi uma revolução. É tempo de mudar de sol e de se pôr em movimento¹⁷⁷. Enquanto absorvemos um pouco de vitamina D, ocorre a pista de que a luz do meio dia, a céu aberto, seja devoradora de ilusões perspectivas. Anoitece.

29. Considerações momentâneas. Não interessa dizer o que a pintura é, mas ver aquilo que pode aparecer como pintura.

30. “A melhor homenagem ao excesso de luz-alva do cubo branco é introduzir sombra. Gombrich e Tanizaki e o elogio do piche. Fenomenologia do *olhofurado* e do *espíritosemolho*: o pintor empresta seu corpo ao piche. A caverna de Platão é subsolo mental”¹⁷⁸. Certo dia, em sala de aula, exibi o vídeo do trabalho *Asphalt Rundown* (Smithson, 1969). Eu era então professora, e falava sobre materiais não convencionais em arte

¹⁷⁷ Clastres, 1979, p.23-24

¹⁷⁸ Contrapensamento Selvagem, Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff, 2011 - acesso em 25/2/2021, <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/contrapensamento-selvagem>)

contemporânea. Meses depois soube, de um estudante que havia desaparecido do curso, que sua decisão de abandonar a matéria foi tomada no momento em que viu o asfalto derramado pelo artista. Aquilo, segundo ele, afrontou o engenheiro que era.

31. Incorporações pictóricas: “procuravam a pintura *acabada*, sabe-se que não a terão encontrado”¹⁷⁹. Se há uma pintura encarnada, onde ela encarna? O que pode incorporar a pintura? Quando é que a pintura incorpora?

32. Trabalho do descentramento. O trabalho é sem centro. A tese é sem centro. Partir da palavra, perceber aquilo que pode apenas ser dito e não escrito. Escrever é um risco. Trocar a teoria pela sugestão de exercícios de ponto de vista: caminhar, subir em árvore, encarar a pedra, movimentar-se em direção às coisas, para ver de perto.

33. Pintar será compor com. Uma pintura feita

¹⁷⁹ Didi-Huberman, 2012

como a floresta é feita, da constante atuação e interação de água pássaro rio macaco gente inseto onça chuva sol pegada rastro vendaval tantas forças atuantes¹⁸⁰.

34. Observar a ideia de selva entrando na pintura como uma infiltração.

35. Ao modo das plantas, há pressa em vegetar. E vegetar é “propagar, cortar, distribuir, desmembrar-se em qualquer ponto e depois reconectar. Polinizar, cruzar, misturar, gerar o imprevisível. Brotar na terra, crescer, florescer, frutificar e apodrecer, voltar para a terra. Transformação é o nome do jogo. Vegetar é uma estratégia”¹⁸¹.

36. Ver como tática de mudança transformativa. Teoria e prática incorporadas e digeridas pelo ver como. Simultaneamente continuação e profanação do modo ocidental como compreendemos as manifestações pictóricas.

¹⁸⁰ Krenak, 2020

¹⁸¹ Cabral de Oliveira (org.), Vozes Vegetais, 2020, p.11-12

Profanar imagens: restituí-las ao uso comum.
Profanar a pintura pelo toque e pela
transmutação dos modos de ver. Ver o texto
como pintura. Ver o texto como quadro, uma vez
que é enquadramento. Mas nem sempre. Ver
como. Ver como aparece.



Djanira da Mota e Silva –
Onírico. 1950

poemas queimados

São palavras inflamadas pelo olhar. Poemas Queimados¹⁸² (2020) é um poema-vídeo-proposição de leitura performática, onde cada verso corresponde ao gesto de acender e queimar fósforos. Pouco tempo depois, encontrei que, para Rimbaud, o poeta é um roubaador do fogo. A poeta pode ser uma fazedora de fogo? Entre a experiência cadáver¹⁸³ e a concreta experiência pandêmica de um tempo de morte, um poema

¹⁸² Poemas queimados (2020). Ludmilla Alves. Leitura performática realizada pela primeira vez, em caráter experimental, pelo projeto 40antenasdc, gravada em: <https://www.instagram.com/tv/CDUzED2HfSl/>. O poema aparece transcrito nas páginas seguintes.

¹⁸³ Em referência ao procedimento conhecido como escrita automática surrealista, também chamada de cadáver esquisito. Notar que, nesse caso, nos apropriamos somente do nome e não do procedimento propriamente dito.

aparece, girando em torno de uma escrita do fogo. Que é, também, relato.

Escrita críptica. Lista de nomes como poema. Assim como uma reunião de títulos forma um texto. Assim como os títulos do sumário são o sistema sanguíneo da tese. Uma reunião de nomes de poemas aparece como poema. A pronúncia das palavras aparece com o fogo, e o fogo aparece como palavra. A leitura em voz alta faz da escrita um gesto vivo. Leitura performativa (ou performática) que encena palavras-poema. E, por sua vez, as cenas lidas trazem imagens postas a agir, à medida que são enunciadas, iluminadas e, ao mesmo tempo, queimadas.

Um exercício sobre transmutação que aparece, no caso do fogo, de maneira particular. Poderia dizer que um processo de queima, considerando a transformação do material e as etapas de luz, mudança de luz, interação com o ar, mudança de cor, esse conjunto de forças, enfim, faz pintura?

Pandora

A deusa Pandora foi criada logo depois de Prometeu ter roubado o fogo. Zeus sabia que ela, em algum momento, abriria, por curiosidade, a caixa de onde saíram os males: castigo pelo roubo do fogo. São histórias de dádivas e punições. Antevisão ou ato de antever, ver antecipadamente, prever. O fogo também é isso: ativador do tempo. Portador do presente que transporta passado e futuro. Vamos imaginar que fogo é uma forma de viagem no tempo.

Poemas queimados

Poema da espera
Outro poema da espera
Poema da notícia

Poema de quando a espera é como um gesto

Poema dos dias: dos absurdos: das invertidas:
das deusas: dos bichos

Poema do labirinto onde atravesso galerias que
levam de um sonho a outro

Poema da cobra e do monstro

Poema dos ritos

Poema do Grande Presente

Poema da petrificação
Poema das cores encontradas na terra e nas
rochas

Poema que arde
Poema tardio, mas em tempo

Poema dos vegetais e algumas frutas a marcar o
caminho dos meses

Poema da propagação por espinhos, das ervas
daninhas e de seus usos para fazer chá

Poema da semente, da seiva, do sangue e do suor
frio

Poema que se junta a outro poema de muito
sangue

Poema vermelho sobre fundo branco

Poema breve

Poema do milho-verde

Poema escuro

Poema à oeste

Poema
um pouco mais à oeste

Poema das coisas áridas e dos lugares agrestes

Poema perto de muita água

Poema onde mulheres emergem do fundo do mar
montadas em cavalos, numa cena que se repete
como vai-vem de onda e de carrossel

Poema-máquina

Poema-mata

Poema devora

Poema do Cruzeiro do Sul

Poema do ato

Poema com a cabeça enfiada na terra

Poema com as mãos à procura de raízes

Poema doméstico

Poema não-domesticado

Poema do tempo do estio

Poema da chama

Poema da continuação

Poema da palavra

em fuga



Ludmilla Alves –
Poemas queimados. 2020

poema um pouco mais à
oeste



Ludmilla Alves –
Gestuário. 2018
[exposição Desferir o golpe. Casa Niemeyer. Brasília, DF]

gestuário

Gestuário do levante:
primeiro procedimento –
arder em chamas

Gestuário do levante:
segundo procedimento –
sulcar as fendas

Gestuário do levante:
terceiro procedimento –
curar as chagas¹⁸⁴
[Leno Veras]

¹⁸⁴ Escrito para a ocasião de Desferir o Golpe, exposição individual que ocorreu em 2018 na Casa Niemeyer (Cal-Dex-UnB) e teve curadoria de Leno Veras.

Profanação da pintura pelo toque¹⁸⁵. Por contato. O trabalho Gestuário (2018) consiste em uma estrutura quadrada, feita de linho e um chassi espesso. O quadro, medindo 1x1m e planejado para ser exposto “do avesso”, ou seja, com a estrutura que suporta a tela, o verso da tela, virado para a frente, tem um recuo relativamente robusto fazendo com que, virada para a parede, a tela apareça como uma espécie de armário aberto. O suficiente para portar pedras. Especificamente torrões de terra e argila, dispostos na base do quadrado, sem qualquer recurso que separe a obra da possibilidade de ser tocada.

A pintura começa, depois de montada a estrutura na parede, com uma série de golpes em direção ao centro do quadro. A cada pedra lançada, uma nova marca preenche o espaço, antes vazio, da tela. Pintura feita a golpes de pedra. Esses gestos iniciais tinham, como pano de fundo, o convite para que a pintura fosse continuada pelo público,

¹⁸⁵ Referência da profanação de certos ritos e objetos considerados sagrados, que perderiam essa condição na ocasião do toque/contato com as carnes.

que poderia também lançar pedras e assim cor à tela, caso desejasse. Três meses depois, o trabalho incorporou a reviravolta, e a esperada desferida de golpes se converteu em desenhos de árvore, sol, estrela, coração, peixe, ondas, nomes, abreviações. O trabalho, ali, andou por si mesmo, e por sua causa escutei, em relação a ele, as palavras “desculpa”, “anarquia” e “melhor impossível”.

Numa segunda montagem, em 2019¹⁸⁶, ouvi falar do rombo na parede depois de retirada a estrutura. Não vi o rombo. Soube que nessa ocasião as pedras foram lançadas e comecei a compreender esse trabalho como uma pintura imprevista de longa duração.

¹⁸⁶ Em referência à exposição Palavra, animal não-doméstico, 2019. Curadoria de Yná Kabe Rodriguez. Galeria Espaço Piloto, UnB

desordem alfabética

Tendo como limite provisório o número de letras do alfabeto, a sequência em abecedário propõe uma via possível para a encenação de palavras-matéria. Para, de alguma forma, performar a leitura.

O abecedário como trajeto, pegada e rastros que apontam palavras. Pode ser percorrido por meio de olhos, gestos e voz¹⁸⁷.

¹⁸⁷ O poema em desordem alfabética pode aparecer em outras formas: objeto, pintura, instalação, intervenção. Tais formatos podem coexistir com o poema propriamente dito/escrito, como nas páginas seguintes. Uma nota para o futuro: quando tal ocasião acontecer, no formato participativo aqui imaginado, gostaria que, na ficha técnica, item técnica, constasse a descrição “poema coletivo”.

Abc das pedras

a) poema

tome como um manual:
para quando sobrarem, só, as pedras

b) verso

é noite
é noite
é noite
- pedra dentro

c) vivo

de hoje a dez anos a parede será caverna.
dez anos, ela disse: o mundo não dura até lá

d) radical

no fim da chamada, perguntou do que
falávamos.
respondi, resumindo, da revolução
que virá, que não virá

e) pictórica

meio dia -
uma mulher se orienta
pela constelação do cruzeiro do sul

f) transfiguração

- *corazón de roca con sangre*

g) ritual

passar, de mão em mão,
uma pedra nua

h) lunário

dança dos restos:
a parede à prova de pedras devolve pedaços
menores a cada golpe
recolher, recompor, recomeçar

i) desmantelada e nômade

língua de terra
ela nasce do chão

j) eat-me

segurei uma pedra
coloquei-a na boca

k) ficções

o futuro existiria por meio da produção de
mudanças materiais

l) espera

o gesto mais radical estão ainda procurando

m) propar

muro das lamentações
- as pedras a seu dispor, mas
há disposição?

n) propar

o canto das pedras

o) propar

coisas primordiais
mãos e movimentos de rotação

p) garganta-gruta

deitar
o ouvido colado na terra, adormecido,
captura sons
de quando?

q) *stones and bones*

tudo petrifica

r) queimar

s) junho de 2020

nesse momento, uma cidade está sendo
construída do dia para a noite.
lá o futuro aparece como deserto.
ruas de terra e nuvens baixas de poeira - aqui é
oeste

t) imagine uma floresta fóssil

u) monumento mínimo

queimado ao sol, dissolvido à chuva, celebrado
com os restos-relatos de sua aparição

v) exercícios em série

1. monumentos à terra redonda e ao dia em que
descobri ser o quadril o sul do corpo
2. monumento extra-terrestre
3. monumento aterramento

w) não-doméstica

caçar os cantos da própria casa seguindo uma
pista animal

x) dúvida

segurar a pedra
olhar os cantos

y) canto

um mundo se desagrega para depois se recompor
já não sei que mundo se recompõe depois do
outro
talvez seja decompor

z) a cidade

uma pedra enraizada
no mundo que jaz

sermão da montanha:

guarany

[projeto]

Proposta de longo prazo, envolvendo a realização de objetos, pinturas e instalações que reencenam, por meio do título e do material em comum, o trabalho Sermão da montanha: Fiat Lux¹⁸⁸, de Cildo Meireles (1973-1979). Tendo como variação a forma de apresentação do material e a marca da caixa de fósforos: serão Guarany. O projeto consiste em combinações diversas, com o interesse inicial de transpor as faces das caixas de

¹⁸⁸ “Ambiente rodeado por 8 espelhos em cuja superfície estão escritas Bem-Aventuranças de O sermão da montanha (Mateus 5, 3-10). No centro está situado um cubo formado por 126 mil caixas de fósforo empilhadas. Ao redor delas, o piso é revestido por uma superfície de lixa preta e fontes sonoras difundem um áudio amplificado da fricção de pés sobre lixas. Cinco atores paramentados como seguranças protegem o cubo”. Descrição da obra em Cildo: estudos, espaços, tempo (2017)

fósforos para situações bidimensionais, em relação direta com a parede.

Sobre a instalação de Cildo, Maaretta Jakkurri¹⁸⁹ (2003) comenta que a obra é como que portadora de variações sobre o tempo – estão em jogo, ainda que virtualmente, como potência, nos milhares de fósforos no centro da sala, as noções de presente, futuro, decisão. Interessada na correspondência com esses elementos, prevejo, com o projeto, experimentações pictóricas e potencialmente incendiárias.

A primeira delas é Pintura para acender chamas (2021). Trata-se de uma composição onde uma espécie de moldura mostra centenas de caixas de fósforos agrupadas, com as laterais viradas para frente, formando um quadro de pequenas lixas. Também são dispostos fósforos, fora das caixas, no recuo do quadro. Não há divisão que separe o trabalho do toque/participação espectral, de forma que qualquer pessoa pode, se quiser, riscar

¹⁸⁹ Ensaio “Variações sobre o tempo” (2003), presente em Cildo: estudos, espaços, tempo (2017)

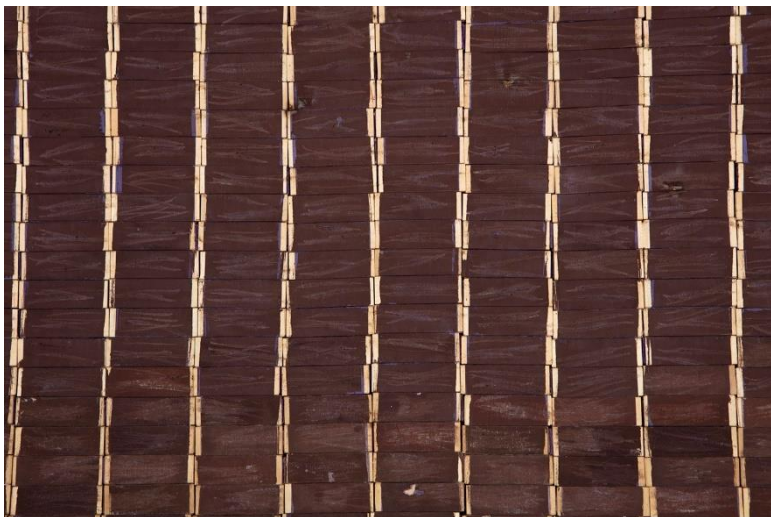
mais um fósforo, adicionando, assim, marca e mancha ao quadro. A decisão de riscar um fósforo a mais implica em contribuir para a pintura com um gesto que altera visualmente a superfície, à medida que mais fósforos são riscados. Assim, a Pintura para acender chamas é necessariamente aberta e propõe algumas possibilidades (que considero entrelaçadas) de agir com, de compor com: o outro, a outra, o tempo.



Cildo Meireles –
O sermão da montanha: Fiat Lux. 1973-1979



Ludmilla Alves –
Pintura para acender chamas. 2021



Ludmilla Alves –
Pintura para acender chamas. 2021
[detalhe]

horizontal, vertical

As linhas vertical e horizontal convocam,
nas inúmeras simbologias conhecidas, os
pólos dos olhos, a postura dos membros, a
orientação do corpo na sua totalidade, em
correspondência com o eixo da terra, o
movimento do Sol, a disposição astral na
abóbada celeste, conformando-se ainda com
os fluxos cadenciados dos cursos de água, de
sedimentação e erosão das terras, com o
peso erguido das montanhas, a
imponderabilidade das nuvens.

[Maria Molder]

Um dos gestos elementares da pintura talvez seja o de colocar o mundo na vertical. Um conjunto de mãos e cores impressas em rochas, um quadro na parede, uma janela, a própria parede. Um muro. O mundo se levanta como pintura em coisas corriqueiras como o mofo ou a coloração exuberante de certas pedras e troncos de árvore.

“A pintura e o desenho encontram seu caráter distintivo numa ex-posição original”, diz Maria Filomena Molder em “Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin” (1977). O texto em questão é “Pintura e Desenho – sobre a pintura ou sinal e mancha”, no qual Benjamin articula os modos de fazer atrelados aos modos de ver pintura e ver desenho, ou seja, o gesto de inscrever contra uma pedra na vertical ou contra o chão, na horizontal, determina como são as obras, elas mesmas, que solicitam, sugerem e exigem um certo movimento, uma certa disposição¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Molder, 1999, p.19

O fato de um quadro ser mantido na vertical teria então origem na sua própria natureza: feito na vertical. Essa natureza supõe um “enraizamento absoluto”. Apelo do gesto, do ato pictórico exercido com o corpo e o olhar posicionados verticalmente. Pintura e desenho revigoram “esses mesmos gestos de rememoração mimética”, uma vez que “as linhas vertical e horizontal parecem consistir em cristalizações de gestos radicais primitivos”¹⁹¹. Por que primitivos? Penso na pintura que também é feita no chão, reencenada por Pollock. Penso na história das pinturas submersas e, portanto, (imagino) feitas na horizontal. Penso em petroglifos. A ideia de que, para Benjamin, a oposição entre horizontal e vertical é mítica é suficientemente interessante. Mas, pode uma direção deslizar em outra? Onde ele aponta o mítico, vejo uma encruzilhada.

¹⁹¹ Molder, 1999, p.19

os mesmos versos não são
os mesmos versos



Ludmilla Alves –
Embarcações. 2018
[Rio do Ouro. Olhos d'Água. Goiás, GO]

breviário sobre o lugar e o não-lugar

Let us say that one goes on a
fictitious trip if one decides to go to
the site of the Non-Site. The “trip”
becomes invented, devised, artificial;
therefore, one might call it a non-trip
to a site from a Non-site¹⁹²

[Robert Smithson]

¹⁹² Digamos que alguém faça uma viagem ficcional se decide ir de um lugar para um não lugar. A “viagem” torna-se inventada, planejada, artificial; no entanto, alguém pode chamar isso de não-viagem para um lugar, de um não lugar”. Tradução minha.

O chão torna-se um mapa. As páginas podem ser mapas. Cada uma de nós, a seu modo, pode ver um determinado lugar como não-lugar ou como uma encruzilhada. Numa relação direta com o trabalho artístico, Smithson define *site* como lugar da experiência, do contato que desafia nossa noção de limite e nos joga continuamente para as bordas, as margens não exatamente localizáveis dessa mesma experiência com/em determinados lugares. O *non-site* é compreendido como fragmento, geralmente deslocado, de um lugar ao qual se refere e que, em termos de experiência e relação com o *site*, aparece como centro.

Quando lhe perguntam qual é, exatamente, seu conceito de *non-site*, ele responde: “Existe um ponto focal central que é o *non-site*; o *site* é a periferia fora de foco onde a sua mente perde os limites e é preenchida por uma sensação do oceânico, como fora antes. (...) O que é interessante em relação ao *site* é que, diferentemente do *non-site*, ele atira você para fora, para as periferias. Em outras palavras, não há nada onde se agarrar a não ser as cinzas e não

há modo algum de focalizar um lugar específico. Pode-se até dizer que o lugar se evadiu ou perdeu-se. Esse é um mapa que vai levar você a algum lugar, mas quando chegar lá, você não saberá realmente onde está”¹⁹³.

Lista de práticas e proposições para lugares e não-lugares

Inspirada indiretamente no Breviário de Lygia Clark¹⁹⁴, nossa exposição abreviada procura pensar o corpo em relação com as noções de lugar e não-lugar. Isso porque, embora as proposições que seguem sejam manifestações plásticas diferentes, a maioria das propostas envolve o ato de caminhar, ainda que dentro de um espaço mínimo ou, metaforicamente, mover-se. O deslocamento se torna proposição para exercitar modos de ver, enquadrar e compor com aquilo que é, ao mesmo tempo, uma forma de encontro e pela

¹⁹³ Smithson, em Ferreira e Cotrim, 2006, p.284

¹⁹⁴ Breviário sobre o corpo, Lygia Clark, em: Concinnitas, ano 16, vol. 01, n.26, julho de 2015

qual o mundo aparece para quem realizar esta ou aquela proposição. São fragmentos, não definitivos e em construção, de nosso futuro breviário.

Exercício de um projeto-processo futuro. Mapa para lugares de fuga-específica e proposições em trânsito para lugares-comuns: casas, cavernas, correntezas, passos e esperas. Notar que a espera é um gesto. E, para não-lugares de fuga-específica, mapear mitos. Desenvolver notas sobre o uso do fogo para fabricar meteoros. Traçar rotas para o lado escuro da lua. Notar que as práticas de fim de mundo podem ser lidas como vestígios muito semelhantes às de começo de mundo. Ela me pergunta: o Big Bang foi uma catástrofe? “É um lento processo de destruição. O mundo está se destruindo lentamente. A catástrofe vem subitamente, mas lentamente”¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Smithson, em Ferreira e Cotrim, 2006, p.286

Embarcações

Proponho construir embarcações como prática que seja, simultaneamente, escuta e inscrição efêmera junto ao curso dos rios. Fazê-las com o mínimo de recursos e, principalmente, com o material disponível ao alcance das mãos. Tendo como rota as seguintes etapas:

1 / Caminhar à beira ou por dentro d'água.

2 / Recolher um pedaço de tronco ou casca de árvore.

3 / Alterar o material encontrado, o que pode ser feito por meio da pintura da madeira com argila, também encontrada no rio, ou, ainda, do encontro com madeira queimada (sabendo que o fato de ter sido queimada faz da madeira uma barca noturna).

4 / Devolver a embarcação ao curso do rio e registrar a sequência de seus movimentos. Essa quarta parte do conjunto de ações, pela captura da cor, luz, enquadramento e posterior disposição

dos registros no espaço, realiza Embarcações também como construção sobre lugares e não-lugares de pintura.

Oir

Existem imagens, grafias, textos, inscrições submersas em rios. Pintar uma pedra que será submersa em determinado período do ano, durante o aumento do volume de água. Esse projeto de pinturas submersas homenageia o trabalho Rio Oir, de Cildo Meireles (1976-2011), aqui usando somente a segunda parte, a palavra rio invertida: onde o rio aparece como escuta e movimento. Nessa pesquisa, procuro pensar que a pedra se torna outra pintura quando submersa, porque, aí, o pintar compõe com a água.

Lugares comuns

Começar tomando notas da correspondência entre algumas estradas e descampados, e entre descampados e salas de aula. Colaborar com alterações de lugares-comuns. Detectar erosões. Detectar pontos de fuga. Experiências com espaço e duração por meio de não-leituras e leituras em lugares comuns como praça, mato, canto. Para muros e cantos: gestos; riscos; casulos. Investigações em copas de árvore¹⁹⁶. Espreita de lugares, queima de materiais, deslocamento entre espaços ermos e às vezes difíceis, coleta de pedras e madeira. O ambiente de trabalho se faz em lugares comuns. Essas práticas podem se proliferar, também, coletivamente.

Em 2019, como professora temporária de Intervenção, Performance e Instalação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, propus ao grupo de estudantes que o ambiente da sala de aula fosse experimentado

¹⁹⁶ Referência ao projeto descrito em “Inventário das árvores”, na sessão vegetal, civilizada.

como local de exercício das práticas que estávamos estudando. Chamada de Sala de Aula Alterada¹⁹⁷ (SAA), a proposta mobilizou a turma a observar cantos, quadro, paredes, projetor, cadeiras, modos de circulação e uso do espaço de uma maneira que desestabilizava as expectativas de comportamento e uso daqueles elementos comuns.

Encontrei a turma no corredor, pronta para um dia de aula qualquer. Transportaram as fileiras de cadeiras para fora, ao mesmo tempo esvaziando a sala e ocupando o corredor. Depois foram cadeiras como barreiras, modos de sentar invertidos, modos de ver alterados pelas mudanças de ponto de vista, quadro negro com acúmulo de giz virando pintura. Vimos intervenções, performances e instalações aparecendo e o lugar comum tornava-se para nós, momentaneamente,

¹⁹⁷ Essa proposta fez parte do programa de curso desenvolvido para Intervenção, Performance, Instalação, disciplina do curso de Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília (IdA/VIS-UnB). Aconteceu no primeiro e segundo semestres de 2019, quando fui professora das turmas noturnas.

lugar-menos-comum.

Interessa a noção de comum também como proposição que pode ser executada por qualquer pessoa. Uma via aberta para a reapropriação coletiva dessa potência de construção de algo, que pode ser chamado de “o comum”¹⁹⁸. O comum seria então o campo de vida, de pulsões vitais do corpo social que toma a vida em suas mãos e a direciona “à criação de modos de existência para aquilo que pede passagem”¹⁹⁹.

“Se recorro a esta artista brasileira [Lygia Clark] é porque ela inventou uma profusão de “proposições”, como ela própria chamava essas práticas, as quais favorecem naqueles que se dispõem a experimentá-las o acesso à própria potência de criação e à eventual ativação do trabalho para dela reapropriar-se”²⁰⁰.

¹⁹⁸ A ideia de construção do comum é trazida por Suely Rolnik em diálogo com outros autores. Para mais informações, ver: Rolnik, 2018, p.33

¹⁹⁹ Rolnik, 2018, p.33

²⁰⁰ Rolnik, 2018, p.39-40

Penso na experiência com carvões pendurados como dispositivos. Com a queima, a madeira se transforma em corpo noturno, que passo a chamar de meteoro. Expostos, os meteoros tornam-se objetos a serem ativados (ou não) e suscitam, no espaço expositivo, comportamentos os mais diversos. Algumas ocorrências que pude presenciar, foram: chutar, lançar, deixar marcas de mãos sujas de carvão na parede, utilizar das mãos sujas, ou pedaços desprendidos do meteoro maior, para escrever ou imprimir as palmas pretas na superfície branca da parede do cubo branco. O processo de queima e assim fabricação do corpo-meteoro é compreendido como pictórico. Uma vez realizada a transformação do material pelo fogo, o que era pintura (mudança de cor, sombra e textura, na interação com as chamas) se torna dispositivo, ou melhor, corpo-pigmento-matéria disponível a ativações diversas.

Frases que vêm da floresta

Quais seriam os princípios de uma arte não-ocidental? A produção artística brasileira já foi classificada como arte não-ocidental, sendo, portanto, destinada ao não-lugar do que não é ocidental nem oriental²⁰¹. Pensar selvagem como noção, no campo da arte, talvez explicita esse estranho lugar-não-lugar.

Caçando rios

O que fazer diante da notícia de privatização da água? Cidades inteiras construídas sobre rios, caminhos de água, nascentes, lençóis. Imagine toda a malha de canos que atravessa o subsolo da

²⁰¹ Me refiro à publicação *Art since 1900*, de Rosalind Krauss, Hal Foster, Yves-Alain Bois e Benjamin Buchloch, que menciona os nomes – somente – de Lygia Clark e Hélio Oiticica como representativos do *Non-Wertern world*. A publicação é comentada por Alambert, Francisco, Para uma história (social da arte brasileira), em Barcinski, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*, 2014, p. 8

cidade e as paredes das casas como veias de um rio submerso.

Queimar

O trecho seguinte descreve um episódio vivido na infância pelo artista Ai Wei Wei: “Pai e filho fizeram uma fogueira e página por página, foram queimando os livros, como se despedindo-se daquelas imagens e palavras. Um ato de profunda violência para um poeta e intelectual e, acredito, um ato fundacional para seu filho como artista e ativista²⁰².

Partindo desse relato, Marcelo Dantas afirma que restaurar a memória é como des-queimar livros. Mas o que se coloca em questão diante da pergunta do que queimar? E o que não queimar? Memória também pode ser igual a fogo. Uma

²⁰² Dantas, em Wei Wei, 2018, p.7

cerâmica se conserva a partir da queima. Histórias continuam sendo contadas em volta da fogueira.

Queimar e guardar tornam-se verbos arriscados, ligados, e também poderosos, a partir do momento em que convocam a escolha do que, e como, queimar e guardar. Escrevo essas linhas rondando táticas de preservação num cenário recorrente em que tudo queima. Seria o caso de, pela prática artística, questionar do que estamos falando quando se trata de queimar algo? Notícias recorrentes de incêndios²⁰³ atestam que o fogo é a nova escrita no Brasil.

²⁰³ Segue uma pequena lista (em construção) de alguns incêndios: em 2/9/2018, o Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, teve quase a totalidade de seu acervo histórico e científico destruída num incêndio de grandes proporções. Em 15/6/2020, também pegou fogo o prédio do Museu de História Natural da UFMG, em Belo Horizonte. Em 25/3/2021, houve o incêndio do galpão de uma empresa que fornecia transporte e armazenagem especializada de obras de arte para diversas galerias de todo o Brasil, no município de Taboão da Serra, São Paulo. Na ocasião, falou-se na maior perda em artes visuais da última década, maior do que a ocorrida nos incêndios do Museu Histórico Nacional ou Museu da Língua Portuguesa (esse,

Casa-Caverna

Meus pés sonham suspensos no abismo
[Roberto Piva]

“A ideia racional de “pintura” começa a se desintegrar e se decompor em vários conceitos sedimentários”²⁰⁴. Mente e matéria se acompanham. O corpo responde ao mundo que responde ao corpo, num giro contínuo de influências, às vezes, não muito localizáveis (sobretudo em estado de quarentena).

Reconhecer a espera como um gesto. Investigar os cantos da casa. Notar os caminhos de formiga. Os

ocorrido em 2015). “Em 2020, as queimadas devastaram ainda mais a Floresta Amazônica do que em 2019. Ao todo, foram mais de 103 mil focos de incêndio, 15% a mais do que em 2019, que já havia registrado aumento em relação a 2018”. “A quantidade de incêndios em 2020 foi especialmente crítica em Porto Velho, a mais afetada de todas as capitais da Amazônia: mais de dez focos por 100 km²” (Fonte: <https://apublica.org/2021/01/com-coronavirus-periodo-de-queimadas-na-amazonia-tem-28-mil-hospitalizacoes-por-problemas-respiratorios/>)

²⁰⁴ Smithson, 2006, p.194

rastros de lesma. A proliferação da poeira e do mofo à revelia dos vorazes movimentos de extermínio. Partículas selvagens habitam frestas e tomam paredes.

o Rochedo e outros animais fósseis

Há uma pista animal no movimento e na forma de trabalhar de Paul Cézanne, como indicam os termos escolhidos por Maurice Merleau-Ponty em *A dúvida de Cézanne* (1942). Poderia supor, também, uma pista vegetal. Cada uma de suas pinturas seria a tentativa de um fragmento da natureza. Para isso, o ato de pintar procurava capturar a experiência do visível, mas num sentido de captura que espreita a predação do visto (possivelmente também o pintor, numa inversão perspectiva, pode ser convertido em presa da pintura/natureza sobre a qual investe).

Cézanne “germinava com a paisagem” e, depois de longo período de observação, atacava seu quadro

por todos os lados ao mesmo tempo. Sua produção nos colocaria diante de uma experiência primordial, remontando a um mundo onde a pintura aparece como a primeira palavra²⁰⁵. Seus gestos-pinceladas seriam palavras nascentes. As imagens da leitura de Merleau-Ponty sobre Cézanne sugerem um modo como a pintura aparece. Sugestão que insinua e confirma nosso interesse na presença de um fundo comum do pintar e das palavras²⁰⁶.

“O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado”²⁰⁷. A partir disso, proponho rever a colocação de Merleau-Ponty de um modo um pouco mais especulativo, tomando-a somente como ponto de partida para reposicionar, rotacionar os termos.

²⁰⁵ Merleau-Ponty, 2013

²⁰⁶ Em referência ao título “O fundo comum do pintar e das palavras”, apresentação do livro Francis Bacon – a lógica da sensação (Deleuze, 2011), escrita por José Miranda Justo.

²⁰⁷ Merleau-Ponty, 2013, p.139

Tendo como elemento fundador não a figura do artista, como sujeito, mas compreendendo o ato de pintar para além de uma subjetividade: imaginando a pintura, ou o pintar, como aparição protagonizada e fundada pelo ambiente. Nesse desvio especulativo, não é o artista, mas sim a montanha, o rio, os fragmentos de cerrado, que realmente fundam algo. Pintura solicita aproximação.

Estamos procurando a pista, a um tempo animal e vegetal, anunciada em Cézanne. Tendo no pintar o modo de praticar essa procura, essa nossa tentativa de fragmento. Talvez possamos achar os rastros daquilo que requer o presente, diante do qual a artista “tem que explorar a mente pré e pós-histórica; tem que entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos”²⁰⁸.

A imagem do rochedo ganha corpo e duração nos anos dedicados por Cézanne a capturar, pela pintura, a experiência de ver a montanha de Santa Vitória (ou, mais exatamente, o modo como a

²⁰⁸ Smithson, em Ferreira e Cotrim, 2006, p. 197

montanha aparece). Para Novalis, os rochedos são imagens fundamentais, “seres da pré-história da nossa imaginação”²⁰⁹. O mundo se desagrega para depois se recompor como na montanha infinita de Cézanne, com sua impressão sempre ativa de surgimento, da “existência sempre recomeçada” que Merleau-Ponty aponta no modo como as coisas aparecem pela pintura do artista.

“Não é a pedra. É o mistério da terra poderosa e pré-humana”²¹⁰. No momento em que assume a tarefa de capturar essa experiência, ainda que como fragmento, o pintar se torna, à imagem da montanha, incessante recomeço. Trata-se daquilo que aparece, pela pintura, como pintura. Tomo o caso de Cézanne diante da montanha para pensarmos não só no modo como as coisas aparecem, mas como o pintar pode aparecer.

Proponho que pintar é compor com. A montanha compõe com o pintar, numa relação de encontro, olhar e cultivo. Menciono o cultivo porque,

²⁰⁹ Bachelard, 2008, p. 148

²¹⁰ Bachelard, 2008, p.152

veremos em outro ponto, o olhar se entrelaça ao cuidar. O mundo aparece transformado em uma mitologia que podemos ver ou tocar, porque a matéria é, em si mesma, legendária. “A lenda encontra suas ilustrações na natureza inanimada, como se a pedra pudesse receber *inscrições naturais*”²¹¹.

O rochedo remonta a imagens de ataque, fuga, resistência; do embate, da altura e da profundidade mineral, do vertical, do encontro de forças e (da imaginação de) pontos de fuga. O dinamismo da petrificação do vegetal, por um lado, e por outro a aparência da pedra enraizada. Em Walden, “Thoreau busca o significado frequentemente legendário da “profundidade” dos lagos. Nem sempre é necessário que a água seja profunda”²¹².

Tempo e movimento aparecem nas imagens/imaginações da matéria por meio de água, rochas e vegetais. Do rochedo enorme à

²¹¹ Bachelard, 2008, p. 157

²¹² Bachelard, 2008, p. 157

poeira. Dinamismo cósmico. Voragem da história. A imagem dinâmica mais forte é a luta do mar com o rochedo²¹³. Para a poeta, “a firme montanha” é uma entre as coisas selvagens, seguida pelo “mar indomável”²¹⁴. Algumas imagens nos põem a agir.

O mar batendo nas pedras encontra a presença do corpo, até hoje marcada pelas mãos impressas nas cavernas magdalenianas da Europa Sul-Atlântica, como nos lembra o poema *As Mãos Negativas* (1979), de Marguerite Duras. Convertidas em vídeo, tais imagens continuam a aparecer, como no poema: somente pela palavra (uma voz em *off*) surgem o mar, as rochas, as mãos. O que vemos, o ponto de vista do filme²¹⁵, é o de uma câmera que dá voltas na cidade vazia, amanhecendo. Uma pintura não capturada em vídeo aparece, paralela. Diria que vem pelo poema.

²¹³ Bachelard, 2008

²¹⁴ Fontela, 2006

²¹⁵ *As mãos negativas*, poema e curta-metragem de Marguerite Duras, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UKr1PvBt7SM>

Embora sejam cenas da cidade de Paris, algo ressoa Brasília, talvez porque o ponto de vista tomado de dentro do carro seja semelhante ao que temos na cidade construída para automóveis, de ruas largas e grandes espaços a serem percorridos. No vídeo, a cidade vista de carro contrasta com um tempo sem nome e sem ruas pavimentadas, lojas, letreiros, um outro tempo, enquanto aos poucos se somam transeuntes e o dia amanhece nas cores das mãos nas cavernas: preto, branco, azul. Fico me perguntando por que exatamente essa aproximação entre o vídeo, minha experiência com Brasília, as camadas de tempo trazidas pelo rochedo, o mar que está distante de ambas as capitais. Me lembro da “profecia, que vale pra tudo quanto é sertão, de virar mar, e pra tudo quanto é mar, de virar sertão”²¹⁶.

²¹⁶ Goddard, 2017, p.51

dispositivos de captura

[a pictórica, a fotográfica, a escuta, a escrita]

Anotações sobre tradição e predação na prática artística, propostas também como tópicos para uma elaboração posterior. A captura do ato fotográfico. A captura pictórica. A captura da escuta. A captura da escrita. Pontos de cruzamento, virada e dúvida acerca do ato de capturar. Quando a prática artística aparece selvagem? Ela pode aparecer não-domesticada, ou está mais facilmente dada a domesticar? O que? E por que? O que significa a captura? Gravar os sons do rio ou da floresta para escutá-la. Não impor nada.

Primeiras notas sobre perspectiva e pontos de vista

Experiência, escuta e escrita se reúnem na figura do narrador de Walter Benjamin (1936). A arte narrativa, na sua origem, tem uma relação fundamental com a transmissão de conhecimentos adquiridos de ouvido. Há uma forma de captura em questão, mas ela não se restringe às demarcações da autoria. Interessa menos quem é o narrador do que as condições de possibilidade da narrativa (considerando que, à revelia da sentença de Benjamin, a arte narrativa não está extinta).

Como pensar os modos de captura da escuta e da transmissão oral? É possível uma escrita não-captora? Como praticar modos não-predadores e não-extratvistas de fazer circular / transmitir / proliferar conhecimento?

Há um indício antropofágico nas entrelinhas do narrador: figura que absorve, incorpora. Se a arte narrativa surge do encontro entre as figuras do viajante (quem viaja tem muito o que contar) e do

camponês (enraizado, conhece as histórias de sua terra), talvez esse atravessamento possa nos ajudar a repensar as saídas para o implícito de predação que hoje espreita a figura de autores e de viajantes. De que lado espreitamos a selvajaria? Algo, na palavra selvagem, torna-se desejável para praticar nosso tempo? Praticar o tempo. Praticar o ponto de vista por meio de perspectivas, no plural.

Marília Garcia: Então descemos para o centro da terra



Marília Garcia –
Então descemos para o centro da terra. 2020
[frame da live / vídeo-leitura performance]



A FUGA SÓ ACONTECE PORQUE É IMPOSSÍVEL

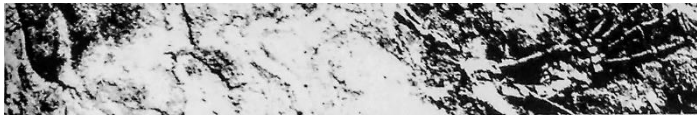
Jota Mombaça –
Sem título (futurismo urgente). 2018
[frame]



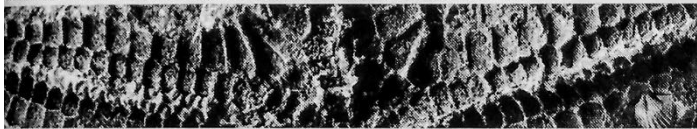
Ludmilla Alves –
Filmes terrestres. 2017-2018



Ludmilla Alves –
Filmes terrestres. 2017-2018



CELESTINE OZZE AND THE BLISH MUDS. CRETAE THE LATIN WORD FOR CHALK (THE CHALK AGE). AN ARTICLE CALLED GROTTOS, GEOLOGY AND THE GOTHIC REVIVAL. BOPHIC ROMANCES. GREENSAND ACCUMULATED OVER WIDE AREAS IN SHALLOW WATER. UPRaised PLATEAU IN AUSTRALIA. SEDIMENT SAMPLES. CONIFERS. REMAINS LIGHTLESS BIRD DISCOVERED IN A CHALK PT. CAUSES OF EXTINCTION UNKNOWN. THE FABULOUS SEA-GERPENT. THE CLASSICAL ATTITUDE TOWARD MOUNTAINS IS BY A DISPLAY OF PLASTER TRICERATOPS EGGS IN A GLASS CASE. THE ROCKS OF MONTANA. GLIBIGERINA CRETACEA ENLARGED 30 TIMES IN A BOOK. THE WEARING ST CONTINUOUS. A CONSTANT GRINDING DOWN OF ROUGH TERRAINS. SOMETHING HAD FANGS 8 INCHES LONG. KILLED BY THE HEAT OF THE SUN. THE SACRED THEORY OF EARTH CAUSES EMBLEMMENT. SOME BOOKS CONCERNING THE DELUGE BRING CHADS TO MANY. GRAY MISTS AND MUCH HEAT. PERPLEXED BY PEBBLE DEPOSITS. COLUMNS SALT ILLUSTRATED IN DE ALBUM FOSSILUM. PAINTINGS OF CRETACEOUS PERIOD SHOWN AS ARTIST'S CONCEPTIONS ON LARGE PANELS. FROM 135 TO 70 MILLION YEARS WASTE DE PETRIFICATIONS. WOODCUT SHOWING TWO STONES FALLING FROM THE HEAVENS DURING A STORM. A DEAD TORTOISE. IN THE ZONE OF AIR-THUNDERBOLTS. BRAUNHOUT. BELMONT. ETC. CERTAIN BEDS OF THE REDRUK IN THE CENTRAL MISSISSIPPI VALLEY. THE FLAMING RAMPARTS OF THE HINDL LUCRETIOUS. DE MINERALS FALBERTS MAGNIE. FEATHER IMPRESSIONS EXHIBITED IN A PALEONTOLOGICAL MUSEUM. FOSILIZED VENOM. THE TREE ONICA WHOSE TEARS HARDEN INTO THE MINERAL FROM THE NGRTUS SANITATIS). SOME GRAINS OF SAND WERE SQUARE AND OTHERS PYRAMIDAL. CAMERAS LOST IN SHELLS AND SKELETONS.

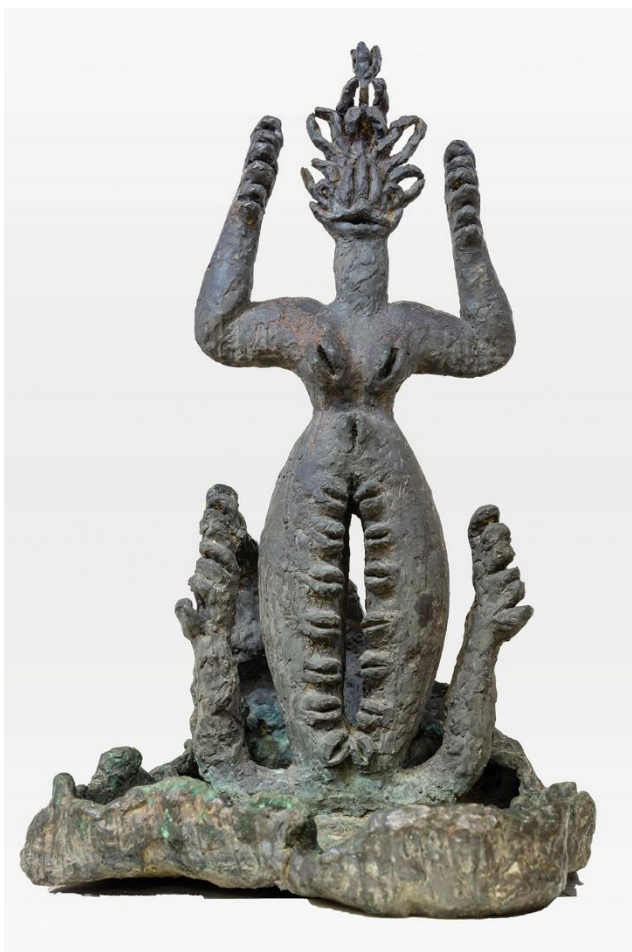


EL UNDER A STEGOSAURUS SKELETON. BONY PLATES. THREE OUNCES OF BRAIN. 45,000,000. NO WORDS COULD DESCRIBE IT. CRAIGY CLIFFS. INDEPENDENT OF LIFE. BLUE LAKES OR INLAND SEAS MARKED AS BLUE STRIPES ON AN OVAL MAP. PLASTIC SEAWEEDES IN THE MUSEUM. A GREAT COLLECTION OF FOSSILS IN THE ASHMOLEAN MOUNT OXFORD. MUNDUS SUBTERRANEUS. NICHIER AMSTERDAM 1678. STONE PLANTS. JOHN CLEVELAND'S NEWS FROM NEWCASTLE OR NEWCASTLE COAL PITS PUBLISHED IN AGE OF CRETAE. A FINE CHALKY DEPOSIT PERHAPS DUST BLOWN FROM RAISED CORAL. REEFS. MONO LAKE. THE DEAD SEA OF THE WEST. BELMONT'S SWARMED IN THE FLEAS. POETS CELEBRATING GROTTOS. THE RECENT MONKEY PUZZLE HAS NOTHING TO DO WITH THE JURASSIC PERIOD. WELL PRESERVED PTERODACTYLS. THE BURNET OVERY. MANY CRAWLED ON THE OCEAN FLOOR. DELTAIC SANDSTONES OUTCHOPPING IN YORKSHIRE. A MODEL OF A BRYOZOA ONE MILLION TIMES LIFE SIZE. MEANDERS OF MY SPONS. BUY STOUT SHOES. CLIMB THE MOUNTAINS. SEARCHY THE VALLEYS. DESERTS. THE SEA SHOWS. AND THE DEEP RECESSES OF THE EARTH. (EVELEVINUS). TAN THE JURASSIC CONSISTS MAINLY OF OOLITES AND CLAYS. THAETIC BEDS. SEVERAL LAND-MASSSES NOT SHOWN ON A MAP. LUXURIANT VEGETATION. PARADISE LOST. ON OF THE OCEAN. ARCHAEOPTERYX. FLESH-EATERS WALKED ON THEIR HIND LEGS USING THEIR FORE LIMBS FOR GRABBING PREY. BONES WITH AIR CAVITIES SHOWN IN BARKING. LOW TIDE. DEAD JELLY-FISH IN A LAGOON. PAINTING OF FERN FOREST. POST CARDS OF ZION CANYON. A BOOK ON URANIUM. AN ARTIST'S CONCEPTION OF USERS IN A SWAMP. CHART TELLS OF THE EVOLUTION OF WASTE. OVER-EXPOSED PHOTOGRAPHS OF THE SUINDANCE SEA. A NOVEL ABOUT THE LIFE OF AN LCMHTYOSAUR. SHEETS MARKED THE POLES. INFRARED PHOTOGRAPHS OF THE GULF OF GEOSYCLINE.



6 VALLEYS. DATA FROM DRILLED HOLES. HE MAY EVEN NOW-IF I MAY USE THE PHRASE-BE WANDERING ON SOME PLESIOSAURUS-HAUNTED OLLITIC CORAL REEF. OR THE OREZ'S SALTINE LAKES OF THE TRIASSIC AGE (H. G. WELLS). TRACKS OF DINOSAURS DISCOVERED AT TURNERS FALLS. ON THE CONNECTICUT RIVER IN MASSACHUSETTS. THE COLUMNAR JOINTING OF THE PALGASIES. INERT. ALL SLIDES INTO A LOST MOMENT. A CLIFF BELOW THE WEST END OF THE GEORGE WASHINGTON BRIDGE. VOLCANIC IN THE CHILLED ZONE. A RESTORED SECTION OF A TRIASSIC FAULT BLOCK SHOWING LAVA DIKES. A BOOK IS A PAPER STRATA. A COLORED PHOTOGRAPH OF THE ED FOREST. ARIZONA. A LANDSLIDE OF MAPS. ECLIPSE OF THE MOON. GYPSUM. AN ILLUSTRATION FROM THE PALEOTECTONIC ATLAS. DYING IN THE YUKON AMID THE ROCKS. TECTONIC ISLANDS SURROUNDED BY GREEN FOAM. NOTHING CAN APPEAR MORE LIFELESS THAN THE CHADS OF ROCKS. (DARWIN). SOUTHERN ELLESMERE ISLANDS. QUANTITIES OF GRANULAR MINERALS. THE EXHUMED PRE-LATE TRIASSIC PENEPLANE CAN BE SEEN NEAR THE GEORGE WASHINGTON BRIDGE. A GENERALIZED CROSS SECTION SHOWING MAGMA OF FISHPODS. A DIAGRAM SHOWING A FAULT ZONE. WEDGES OF SEDIMENTARY STRATA. A PHOTOGRAPH OF ROTTEN DIABASE. RAPID THREE GEOLOGICAL PERIODS COMPOSED IN THE MESOZOIC ERA. (DICTIONARY OF GEOLOGICAL TERMS). BLACK HEATHS; WILD ROCKS; BLACK CRAGS; AND WAKED HILLS IN COTTON IN THE WAKE OF LAVA FLOWS. CHROMATIC EMULSIONS OF NAMELESS ROCKS. A NARROW RANGE OF GREY TONALITIES. THE ANONYMUS SURFACE UNIFORMITY OUR PHOTOGRAPHS. DEGENERATE TECHNIQUES. DISPLAYS IN PLASTIC.

Robert Smithson – *STRATA – A GEOPHOTOGRAPHIC FICTION. 1970*



Maria Martins –
Boiuna. 1942

do caroço de fruta partida
vieram a escuridão e os
bichos

cruzeiro do sul

Não estou aqui nesta exposição para defender uma
carreira e nem uma nacionalidade.

Ou antes, eu gostaria sim de falar sobre uma região
que não consta nos mapas oficiais, e que se chama
Cruzeiro do Sul.

Seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Porém
vieram outros, e a dividiram com uma finalidade. A
divisão continua até hoje.

Acredito que cada região tenha sua linha divisória,
imaginária ou não. Essa a que me refiro chama-se
Tordesilhas. A parte leste, vocês mais ou menos
conhecem; por postais, fotos, descrições e livros.

Mas eu gostaria de falar do outro lado desta fronteira, com a cabeça sob a linha do Equador, quente e enterrada na terra, o contrário dos arranha-céus, as raízes, dentro da terra, de todas as constelações. O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças.

Os circos, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais.
[Cildo Meireles]

“Quem ousou intuir a oeste de Tordesilhas senão seus próprios habitantes?”, pergunta Cildo Meireles, questionando a noção historicamente construída de “precursores” e “descobridores” de terras. O trabalho-texto *Cruzeiro do Sul* (1969-1970) teria vindo da necessidade de explicitar lugares marginalizados e invisíveis ao

ocidentalismo, tornando complexa a noção de lugar e fabulando a possibilidade de uma reconquista da riqueza material e imaterial escamoteada por séculos. Segundo Solange Farkas e Diego Matos²¹⁷, o trabalho tratava, na verdade, da questão primordial de origem, ou seja, em última instância, da construção de uma outra perspectiva que não a de europeus invasores. O Cruzeiro do Sul fala, então, a partir da perspectiva ameríndia, dos habitantes da terra. Mas, quando ele fala? Se pudéssemos escutar, talvez uma das coisas ditas tencionasse a fala de Farkas e Matos. A começar pelo nome da constelação: “Aquelas quatro estrelas não é Cruzeiro, que Cruzeiro nada! É o Pai do Mutum! É o Pai do Mutum! Minha gente! Pauí-Pódole que pára no campo vasto do Céu!... Tem mais não”²¹⁸.

Essa constelação-pássaro, por nós conhecida como Cruzeiro do Sul, só pode ser vista desde o

²¹⁷ Quando o Cruzeiro do Sul fala, *statement* da curadoria, disponível no *site* da Associação Sesc Videobrasil: <http://site.videobrasil.org.br/news/1907288>

²¹⁸ Andrade, 2018, p.111-113

hemisfério sul. A escolha de assim nomear o trabalho, e a marca simbólica que a presença desse “lugar” poderia representar num contexto expositivo do hemisfério norte, onde a constelação não pode ser vista (o texto foi primeiro apresentado no catálogo da mostra *Information*, no Moma, em 1970), provocara uma espécie de inversão da lógica historicista de construção de conhecimento. Um saber do sul.

Talvez uma das vias para uma virada perspectivista na arte, começando pela erosão do valor ocidental da identidade e das narrativas históricas unidirecionais, possa vir por meio de práticas de inversão e gestos de reposicionamento como esse, de Cildo. A selva e os ritos ressoam e extravasam as noções de categoria, tradição: num texto cheio de movimento, uma imagem surge de dentro da outra. Fabulações de um tempo circular onde aparecem, uma após a outra, cenas que eu chamaria de pictóricas.

Por meio dessas imagens escritas/inscritas, a matéria é convocada como lugar de saber, por

onde aparece o chamado a uma outra racionalidade. Um saber da lama, com a cabeça enfiada na terra. “O lado selvagem. A selva na sua cabeça, sem o brilho da inteligência ou do raciocínio. Dessa gente, e da cabeça dessa gente, esses que buscaram ou foram obrigados a enterrar suas cabeças na terra e na lama. Na selva. Portanto suas cabeças dentro de suas próprias cabeças”²¹⁹. Para Cildo, a matéria também é portadora de história.

“Cruzeiro do Sul parece encarnar a desconcertante “história de um erro”, de Nietzsche, examinando “como o verdadeiro mundo acabou por se tornar uma fábula”²²⁰. Com isso, convoca a rever uma história que entra em atrito com outra, a do um ponto de vista que concebe o tempo de forma linear e tem, na civilização moderna, o ápice da realização de

²¹⁹ Cildo, 1999, p.106

²²⁰ Herkenhoff, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles, em: Cildo Meireles, 1999, p.42

valores de desenvolvimento e progresso, segundo a lógica do ideal positivista.

Anti-monumento

A instalação (cubo de madeira de 9x9x9 mm) e o texto, ambos nomeados “Cruzeiro do Sul”, têm entre si uma relação indireta e são interdependentes. O cubo é metade feito de madeira de pinho e metade de carvalho, em uma referência ao conhecimento que o povo Tupi tem do fogo (sua origem teria vindo da fricção entre as madeiras dessas duas árvores, consideradas, por isso, sagradas).

O cubo/instalação é um antimonumento incendiário. Potência explosiva num objeto minúsculo, sorrateiro, que, segundo instruções do artista, deve ser posicionado no chão, ocupando um espaço de 200 metros quadrados. A energia potencial poética-explosiva na instalação do pequeno cubo de madeira, e no texto, nos leva a

repensar a noção de ponto de vista como o que desarticula, reorganiza, muda, inverte.

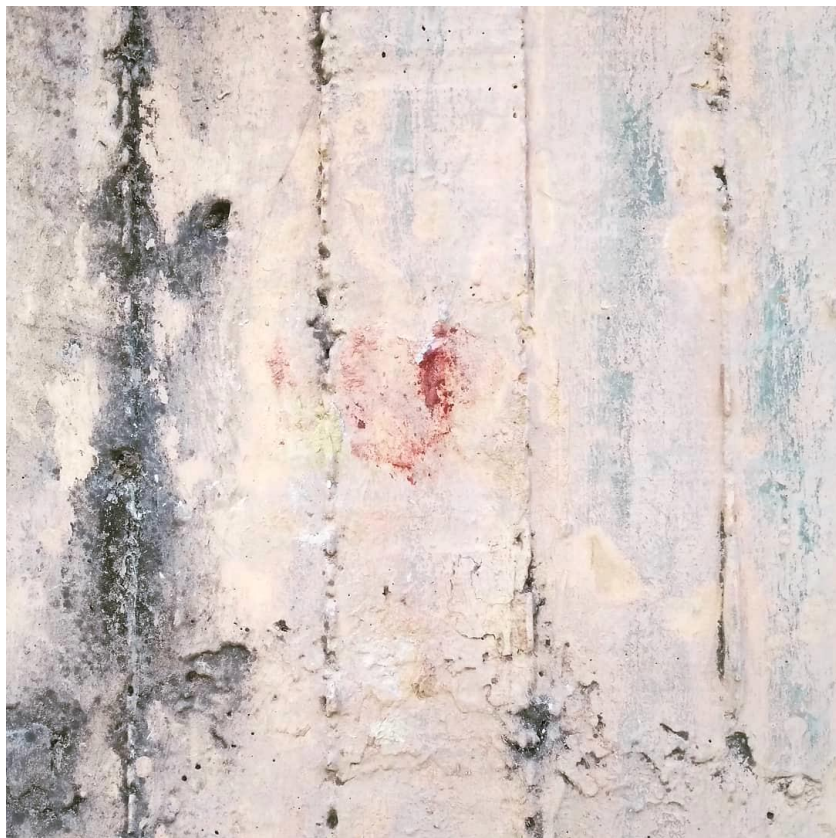
A proposta de “imensidão da energia contida num corpo mínimo, diz Cildo, não quer se referir à etnografia nem ao primitivismo, antes almeja a potência de abolição da lógica do monumento presente no trabalho, “resultando numa espécie de antimonumento”²²¹. Algo acontece quando os costumes ameaçam se liberar da historicidade. O Cruzeiro do Sul nos aproxima desse silêncio cheio de ruídos.

O fogo não aparece como representação, mas como hipótese virtual trazida pela presença do objeto de madeira. A densidade simbólica de um objeto minúsculo está, simultaneamente, na sua capacidade de produzir fogo e no significado mítico que lhe é atribuído por uma sociedade.

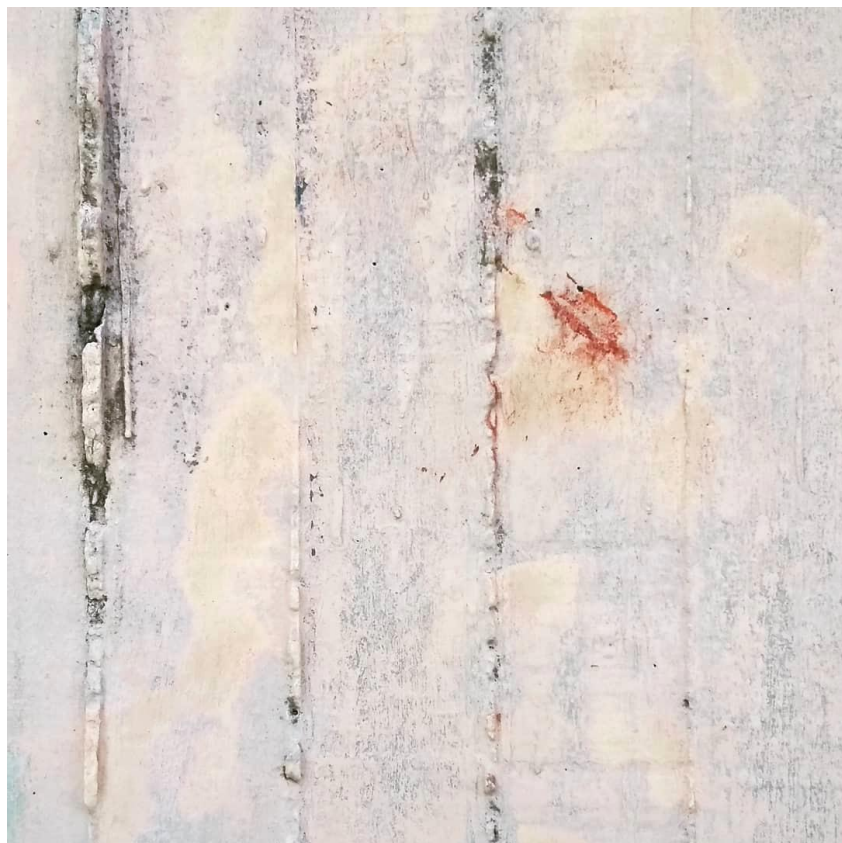
O texto também aparece como antimonumento de histórias engolidas em função de uma história unificadora. Histórias, ligadas que estão à terra, à

²²¹ Herkenhoff citando Cildo Meireles, 1999, p.39 e p.41

matéria e aos ciclos dessa terra, revolvidas metaforicamente pelo artista como quem formula frases que vêm da floresta. São, também, a seu modo, notações de tempo: sobra a terra que sempre existiu, sobra a dança para pedir chuva, o pântano, os vermes e a vida que acontecem sempre em outro lugar. Outra coisa. Uma fórmula de vingança ou destituição da conquista. Semear de rumores a terra. Desconquistar o mundo.



Ludmilla Alves –
Desferida de golpes de 3 de julho. 2018
[Praça das Fontes. Parque da Cidade. Brasília, DF]



Ludmilla Alves –
Desferida de golpes de 3 de julho. 2018
[Praça das Fontes. Parque da Cidade. Brasília, DF]



Ludmilla Alves –
Carta aberta. 2015
[Praça das Fontes. Parque da Cidade. Brasília, DF]

praça das fontes

Quando você está pensando o espaço, você já é
o olho do outro
[Gisel Azevedo]

O museu é o mundo
[Hélio Oiticica]

“Sabemos e não sabemos como funciona a leitura. Eu estava interessada em trazer esse modo de leitura para o espaço expositivo, fornecendo uma quantidade mínima de sinais e pistas”²²². A fala de Dominique Gonzales-Foerster seria suficiente para comentar minha relação com a Praça das Fontes.

²²² Gonzales-Foerster em Pato, 2012

Começando por um trabalho chamado Carta Aberta (2015). A instalação de quatro pêndulos de carvão teve sua primeira montagem²²³ realizada em um enorme muro situado nessa praça, no Parque da Cidade, em Brasília-DF. Os pequenos pedaços de madeira queimada se ofereciam como pistas para uma escrita no muro/do muro. A partir do espaço estranhamente vazio da praça (localizada perto do centro, embora a noção de centro seja questionável em Brasília), a instalação posicionava os carvões como veículos ou ferramentas para interações entre muro, vento, chuva, passantes.

O trabalho era uma encruzilhada entre intervenção e instalação. Apropriava-se do espaço-praça-muro e da experiência de estar ali, reconfigurando seus usos como parte da obra e, simultaneamente, procurava pensar o espaço, os

²²³ A instalação *Carta Aberta* teve sua primeira montagem realizada em julho de 2015, na Praça das Fontes, Parque da Cidade, Brasília. O trabalho integrou o circuito de ações coletivas Coordenadas Vagabundas, como conclusão da disciplina Poéticas Contemporâneas 1, ministrada pela profa. Dra. Karina Dias no primeiro semestre de 2015.

modos de circulação e possibilidades de instalação que repercutissem algo de caça e captura (do olho, da experiência, das sensações).

A instalação é o olho do outro, ela disse. Há lugares onde o tempo torna-se espaço. Na praça, a distância temporal, antes homogênea e intimidante, transforma-se numa multiplicidade de espaços imaginários, correspondendo ao ato da leitura. Ler no espaço uma carta do tempo.

Como Robert Smithson, “comecei de um modo muito primitivo, simplesmente indo de um ponto a outro”²²⁴. Decidi considerar a praça e, especificamente aquele muro, como tela, pedaço de papel e superfície pré-pintura onde as marcas do carvão pudessem atuar e compor com as marcas já existentes. Se, no caso de Smithson, tratava-se de desenhar sobre o *site* um desenho que poderia ser feito numa folha de papel de 20x30cm, em Carta Aberta a ideia central é o que pode, no lugar, compor com ele, configurando

²²⁴ Smithson, 2006, p. 278

algo que não poderia ser feito da mesma forma em nenhuma folha neutra.

A praça repercute aspectos da cidade planejada, com a estrutura urbana de escala monumental, as grandes dimensões dos espaços abertos, idealizadas prioritariamente para destacar a perspectiva do conjunto da esplanada, privilegiando o status de centro de poder da cidade-capital²²⁵.

A praça modernista, tal como encontramos em Brasília, tem ainda características cenográficas, na medida em que estão sempre em função de um conjunto arquitetônico e acabam funcionando, quando muito, como espaços de circulação extremamente transitória e não de pouso, uso, lazer. “Em torno de toda a esplanada, encontramos praças-cenários cuja função primordial é estruturar e compor o conjunto dos seus edifícios institucionais”²²⁶. Assim como em outras praças do Plano Piloto, na praça das Fontes

²²⁵ Caldeira, 2007, p.379

²²⁶ Caldeira, 2007, p.379

ocorrem eventos nos quais as pessoas se apropriam do espaço para o convívio, mas são pontuais, transitórios, esporádicos.

Essas praças concretizaram conceitos fundamentais da estética modernista, proclamando e valorizando grandes superfícies, a partir da exaltação do espaço livre, do vazio e do monumento. Eu procurava uma maneira de praticar o espaço²²⁷.

A vastidão e escala da praça, bem como do muro, acentuadas pelos carvões não maiores que um palmo, aumentam a sensação desértica daquele espaço aberto: estar margeando o centro de um lugar sem centro (no sentido de encontro e

²²⁷ Referência indireta à noção desenvolvida por Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1994). O modo como entendo “praticar espaço” tem algumas correspondências com a proposta de Certeau, na medida em que, por exemplo, o deslocamento dos passos na cidade é um gesto que influencia os lugares e é influenciado por eles. Na mesma medida, o autor aproxima essas práticas do espaço da escrita e da leitura, contribuindo para que também essas sejam compreendidas de forma expandida.

permanência, em contraponto ao centro de poder e mera circulação administrativa).

Os pêndulos na praça são um recado para ninguém, devem manter-se anônimos como seus transeuntes; uma marca não verbal no muro como prática do espaço; uma, entre outras, ““maneiras de fazer”: pequenos sucessos, artes de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidades da mão-de-obra, simulações polimorfos, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos. Essas performances operacionais dependem de saberes muito antigos. Os gregos as designavam *métis*. Mas elas remontam a tempos muito mais recuados, as imemoriais inteligências com as astúcias e simulações de plantas e de peixes”²²⁸.

Diante da escala vasta e aberta própria da configuração de Brasília, reproduzida na praça que, também pela escala, por mais que seja frequentada, dá a impressão de estar sempre vazia, não raro pode ocorrer a sensação de nos

²²⁸ Certeau, 1994, p.47

tornarmos um elemento clandestino ali, assim como aconteceu com a intervenção-instalação: vista somente de muito perto, de longe, confundia-se com o muro. De perto, o muro se tornava pintura.

Cada pedaço de carvão vegetal, deslocado e posicionado, tal como é, sem alteração, pendurado no muro. Cada um dos carvões se mantém como é. Mas ocorre que, ali, podem aparecer como. Mancha. Animal. Imperceptível. “O peixe-camuflador, o clandestino: ele é percorrido por linhas abstratas que não se parecem com nada, e que não seguem nem mesmo suas divisões orgânicas; mas, assim desorganizado, desarticulado, ele faz mundo com as linhas de um rochedo, da areia e das plantas, para devir imperceptível. O peixe é como o pintor poeta chinês: nem imitativo, nem estrutural, mas cósmico”²²⁹.

Um rumor pré-histórico conecta o presente, na experiência de caminhar e estar na praça, com

²²⁹ Deleuze e Guattari, 2012, p.77

futuros: imaginar a cidade depois de tudo. Essa experiência levou a que eu continuasse interessada na elaboração de práticas em espaços urbanos, entrópicos, não-lugares dos quais as praças de Brasília²³⁰ tornam-se uma imagem propícia.

Volto à Praça das Fontes, diante do mesmo muro, onde três anos depois já não há pêndulos. É 2018. Proponho a um grupo de pessoas que, munidas de pedras (especificamente torrões de argila do solo revolvido para a construção de prédios, coletados em outro ponto da cidade), desferíssemos golpes contra o muro. A ação *Desferida de golpes de 3 de julho de 2018 em Brasília*²³¹ lançava pedras de cores variadas, que se espatifavam no concreto-

²³⁰ Essa sessão prevê um aprofundamento no estudo das praças, especificamente as praças de Brasília como lugar-não-lugar propício para ficções, distopias e outras práticas de revoltar o espaço.

²³¹ A ação *Desferida de golpes de 3 de julho de 2018 em Brasília* aconteceu na Praça das Fontes, Parque da Cidade, Brasília. Integrou o circuito de ações Coordenadas Cosmográficas, realizado como conclusão da disciplina Métodos de deriva e outros deslocamentos, coordenada pela profa. dra. Karina Dias, no primeiro semestre de 2018.

símbolo do plano de construção da cidade modernista.

Clandestinas

Assim como o projeto de subir em árvores dos espaços públicos da cidade, a tática não tem por lugar senão o do outro. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar²³².

“A arte de “dar um golpe” é o senso da ocasião”²³³ – e golpe significa insinuar uma outra coisa na linguagem de um lugar, para atingir o destinatário. O destinatário do muro da praça é ao mesmo tempo o modo como foi planejada a cidade e seu movimento de expulsão para as bordas: o muro-muralha aparece como metáfora

²³² Certeau, 1994

²³³ Certeau, Michel de. A invenção do cotidiano, 1994, p.100-101

do que deve cair. Se, em Carta Aberta, o muro se transformava em parede, na ação coletiva Desferida de golpes de 3 de julho são as pessoas contra o muro. E é muro mesmo: barreira, símbolo imaginário de um monumento que desejamos tombar. Como se escrevessem com as mãos cheias de pedra, lançaram golpes que marcaram o muro. Nas manchas remanescentes, alguém poderia suspeitar inscrições de gestos e movimentos que derrubam muros.

No filme Outubro (1927), há uma cena em que uma multidão acorre para a praça ocupada pelo monumento, uma estátua de Nicolau II, czar da Rússia. Ela é o emblema do espaço formal e representa o inimigo da revolução soviética. Por outro lado, a praça, a multidão e o espaço real em que ela se movimenta seriam o lado heróico da revolução. Espaço formal vs. Espaço real. A praça, quando vivida e praticada, é esse espaço de movimento, espaço real.

Na Praça das Fontes, o paredão diante do qual são realizadas as ações/proposições é o cruzamento

entre espaço formal e real que, a cada marca, torna-se superfície de representações pictóricas vestigiais de gestos. Sobra pouco. São rastros alterados por vento, chuva, apagados “como a um fogo / como um poema escrito em um muro”²³⁴.

Muro-rochedo. Muro-página. Muro-caverna. Muro-horizonte. Muro-abismo. Estar diante da estrutura vertical. Olhar a praça como lugar comum e como museu: o que repousa entre a vegetação e as edificações: batentes, pequenas muretas, antigas fontes de água, paredes, geometria modernista que, olhando bem, ressoa a anfiteatro grego, ilha-jardim greco-alienígena. Uma praça pouco frequentada torna-se o cenário propício para as ficções de nossa arqueologia futura brasileira. “Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco – a ver? Certamente não. Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que

²³⁴ Pizarnik, 2018, p.67

sabemos ter desaparecido”²³⁵.

É inevitável não lembrar dos relatos obscurecidos sobre a construção de Brasília: condições duvidosas de trabalho; edificações que corriam contra o tempo; acidentes não apurados, soterrados com o concreto das obras. Uma escavação no subsolo dos monumentos da cidade revelaria algumas centenas de ossos. “A cidade conceito se degrada”²³⁶. Para um cenário catastrófico, uma arqueologia do futuro. Ou uma caça selvagem: tomar a praça de práticas e ações do encontro, da propagação, do movimento.

Tentativa de ponto de fuga: procurar ativar, por meio de proposições efêmeras, lugares dormentes e entrópicos da cidade planejada. Praticar a praça para reativar a praça.

²³⁵ Didi-Huberman, 2011, p.116-117

²³⁶ Certeau, 1994, p.174

praça portugal [anotações sobre o meio-dia vasto como a noite, o sítio específico da Praça Portugal e outros terrenos baldios]

Há três anos, neste mesmo local,
um lobo atravessou a frente do meu carro. Seus olhos
ficaram fosforescentes à luz dos faróis

[Juscelino Kubitschek]

Ao redor do meio-dia. Às vezes tenho a impressão
fugidia de que o que fizemos, e ainda fazemos, foi,
é: voltar. Dar voltas em torno de onde não
chegamos a ir, de fato. Uma volta ao mundo pelas
embaixadas, realizada, no entanto, do lado de fora

das embaixadas²³⁷. A caminhada era ao largo dos países todos e, por isso, o diário da viagem é, para mim, muito mais o diário da margem da viagem.

A palavra “volta”, substantivo feminino, remete em geral um movimento redondo, um retorno, muito embora o desenho de nossos passos, se traçado, fosse mais próximo do irregular, descontínuo, segmentado. Nossos segmentos de volta eram então espécies de *rounds* passando por vistas, gramados, placas, muros, manchas, estilos variados e dissonantes de barreiras e, volta-e-meia, a sensação de andar por indícios de uma cidade extinta ou por lugar nenhum. Ter visto o mundo através de grades, vidros estilo *blindex*, portões mais ou menos ornamentados, cercas esporadicamente disfarçadas de jardins e algumas porções de jardins entre grades. Nossos passos

²³⁷ A volta ao mundo em questão foi realizada pelas artistas pesquisadoras César Becker, Gabriel Menezes, Iris Helena, Julia Milward, Karina Dias, Levi Orthof, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Luiz Olivieri e Tatiana Terra, integrantes do grupo de pesquisa *Vaga-Mundo: Poéticas Nômades* (CNPq), coordenado pela Profa. Dra. Karina Dias. Mais informações em <https://cargocollective.com/vaga-mundo>

arroteavam fronteiras não ultrapassadas e tudo aparecia no movimento. Um mundo não menos inventado que outro. Ou, melhor dizendo, do lado de fora, o mundo mesmo era outro: mistura de cosmos, subterrâneo, restos e árvores e rios que apareciam, com a indiferença das coisas só encontradas no aberto e cujos nomes, ao mesmo tempo, nos espreitam e escapam.

Foi quando, no Setor de Embaixadas Sul, avistei a Praça Portugal, ao lado da embaixada homônima. No centro encontra-se a estátua em homenagem ao Infante Dom Henrique, construída para representar a marcha da civilização e do progresso. Seis anos depois de sua inauguração, em 1960, o Correio Braziliense publica uma foto do monumento declarando-o “totalmente abandonado, coberto de mato, com a base rachada e a placa de bronze roubada”²³⁸. Dom Henrique foi encontrado perdido dentro de um matagal.

O ano da instalação da nova capital, 1960, era, também, o ano da celebração dos 500 anos da

²³⁸ Mendes, 1995, p. 348

morte do Infante Dom Henrique, “cuja visão levou tão longe a língua e a civilização portuguesas, em busca de novos mundos. Poder-se-ia dizer que Brasília é, de certa forma, consequência daquela visão”²³⁹.

Um dado para elaboração futura: Dom Henrique é a figura de proa do Padrão dos Descobrimentos, monumento construído à beira do Tejo, em Lisboa, Portugal, para homenagear a era de ouro das navegações. Dispensa comentários a origem do ouro. A utopia das “descobertas” foi a distopia da população ameríndia.

Gostaria de traçar um paralelo entre a história da construção de Brasília e o discurso colonialista de descoberta, progresso, civilização. A começar pela ideia de que, na região do Distrito Federal, não havia nada. Para dizer o mínimo, havia o cerrado inteiro. Além disso, vestígios arqueológicos e terras indígenas disputadas por construtoras atestam que o cerrado nunca foi um deserto. A transferência da capital do Brasil, segundo seus

²³⁹ Mendes, 1995, p.349

entusiastas, e as aproximações que eles mesmos traçaram entre a empreitada portuguesa e o processo de construção da nova cidade no interior do país, não representava uma perda do domínio do litoral, mas, antes, unia a distância, aumentando a área da civilização e da história²⁴⁰.

“Esperamos ter atingido este objetivo e ter interpretado também as intenções do plano de Brasília, ao integrar os espaços exteriores e interior da Embaixada, assegurando assim a continuidade dos espaços livres e verdes. O lago (espelho d’água), que é um motivo muito utilizado pelos urbanistas e arquitetos de Brasília no arranjo de espaços exteriores, constitui também um elemento comum ao jardim tradicional português ou mediterrâneo, com as características de jardim alagado, evolução do jardim romano e árabe [...]. Os desenhos na calçada portuguesa sugerem os oceanos e a ciência astronômica e náutica que apoiou a empreitada de

²⁴⁰ Mendes, 1995

Dom Henrique”²⁴¹, diz o arquiteto Chorão Ramalho sobre o projeto da Praça Portugal.

No dia em que nossa expedição chegou por ali, andamos por dentro do espelho d’água, aparentemente seco há muitos anos. A praça estava vazia e assim permaneceu. Também não havia resquício de ocupação recente, só rastros de passagens. Encontro, em um relato do ano de 1994, espanto e indignação com o fato de pessoas estarem usando o espelho d’água. Segundo esse mesmo narrador, a praça, além de tomada pela vegetação, estava tomada de “vagabundos” e “desocupados”. O alarde do relato, contra o comportamento selvagem da vegetação e das pessoas, se opõe à ideia de que a praça é uma coisa comum. “E as coisas comuns eram o oceano, a atmosfera, os templos; aquilo de que ninguém pode se apropriar enquanto tal”²⁴². Há uma enorme diferença entre se apropriar de uma praça e apenas ocupar.

²⁴¹ Mendes, 1995, p.350

²⁴² Invisível, 2018, p. 261

Porque era o fora, diferente de todas as embaixadas, salvo uma ou duas exceções, podíamos estar dentro da praça. Andar por ela. Dar uma volta. Desde então, parte da literatura a respeito de lugares fechados por tempo suficiente para caírem no esquecimento permanecia ligado, por motivos estranhos, à ocorrência daquela manhã e as cenas do percurso na praça. O vazio, o sol de 2 de julho cortado por sons do início da partida entre Brasil e México na Copa do Mundo de 2018, quando não havia ninguém indo de cá para lá e o ar seco tremulava um pouco, por volta do meio-dia.

Ficção-Eclipse

Foi quando me deparei com a imagem de um galão de metal tombado, vazio, seu interior completamente preenchido de sombra. Um escuro e uma opacidade capazes de fazer aquele objeto transformar-se, momentaneamente, noutra coisa, num fenômeno atravessando a

praça, ao lado da estátua. Passei a chamá-lo de eclipse.

Desde então, me interesso pela história da Praça Portugal e tenho voltado às imagens capturadas daquele objeto ao meio-dia. Fotografei-o como que às cegas, “em primeiro lugar, porque uma espécie de urgência me empurrava para a frente. Depois, porque não me apetecia transformar o lugar numa série de paisagens bem focadas. Por fim, todo e qualquer ajuste me era tolhido, tecnicamente falando, na medida em que a luz opressa desse meio de dia me impedia de verificar o que quer que fosse”²⁴³.

A reunião de informações e escritos em torno dessa cena onde se juntam o eclipse, a praça e a estátua, está ligada a um processo de trabalho provisoriamente nomeado Estudo para eclipse (2020-). Nele, tenho reunido informações como a de que um eclipse total, solar, dura em média sete

²⁴³ Didi-Huberman, 2011, p. 113

minutos e alguns segundos, nem mais, nem menos.

O último eclipse solar total que pôde ser visto no Brasil aconteceu em 1994. Na ocasião, usamos folhas de raio-x e negativos de filme para proteger os olhos ao mirar o evento. Na praça Portugal, o eclipse podia ser visto a olho nu. Isso não significa que tenha sido percebido. Curiosamente, 1994 é o mesmo ano daquela denúncia da ocupação selvagem por pessoas e pela vegetação na praça.

A luz do meio-dia transforma um lugar? O que significa pensar em eclipse, andar em eclipse, mover-se em eclipse? Dizer que algo é, ou está, eclipsado? Seja o que for, é uma ocorrência que envolve tempo, mudança total na luminosidade, e curta duração. No mesmo ano em que apareceu para mim o eclipse na praça, falou-se, também, em eclipse das ideias no Brasil. Era 2018.

A palavra eclipse tem algumas das seguintes definições: a) Obscurecimento total ou parcial de um astro por outro; b) Período em que a luz do farol de navegação fica apagada, entre um lampejo

e outro; c) Declínio intelectual ou moral; d) Desaparecimento de uma pessoa; ausência, afastamento.

O eclipse da Praça Portugal não encobria nem escondia nada. Também nada revelava. Estava mais para uma aparição. Rastro selvagem, atestando a presença, na praça, de uma “espécie de universo submerso e indecifrável”²⁴⁴. A cena de Dom Henrique afogado pelo matagal, que não vi, mas pude imaginar pelo relato de Mendes, configura a praça, para mim, como espaço onde está latente sua própria revolta (contra a história, o monumento, os usos institucionais). Assim como a cidade aparecia nas caminhadas surrealistas, ali está a praça, apresentando-se como sujeita ativa e pulsante, produtora autônoma. “É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco”²⁴⁵.

²⁴⁴ Careri, 2013, p.80

²⁴⁵ Careri, 2013, p.80

Também recorro à literatura das praças para me aproximar da composição de algo ainda indefinido. De maneira recorrente, praças estão relacionadas a revoluções, a tomadas do espaço por pessoas insurgentes, a uma agitação fecunda. Essa fecundidade é o que "torna irreversível a agitação que tocou multidões que desceram a rua em todas as praças de Istambul"²⁴⁶. Quanto mais leio sobre as praças, mais duras se tornam as praças em Brasília, mais distante o esforço por reverter a ideia de que a Praça Portugal jamais seria ocupada por esse tipo de agitação fecunda, a não ser a do mato crescendo selvagem.

²⁴⁶ Invisível, 2018, p.261



Ludmilla Alves –
Estudo/Eclipse. 2018
[Praça Portugal. Setor de Embaixadas. Brasília, DF]



Ludmilla Alves –
Estudo/ Eclipse. 2018
[Praça Portugal. Setor de Embaixadas. Brasília, DF



Ludmilla Alves –
Estudo/ Eclipse. 2018
[Praça Portugal. Setor de Embaixadas. Brasília, DF

inventário geral da volta ao mundo

Mais adiante, lendo um dos poemas, seus olhos se preenchem com a visão de uma floresta. Vê o poeta que passa perto da floresta. Daria para dizer que pode segui-lo de longe: “Não, ele dá voltas em torno da floresta, não consegue entrar, não entra”
[André Breton]

Cenas

Nome após nome, o mundo de nossa volta ao mundo²⁴⁷ continua a aparecer, para mim, de tal forma que o relato se aproxima do gesto de fixar

²⁴⁷ Em referência ao projeto de dar a volta ao mundo em torno das embaixadas situadas em Brasília, do grupo de pesquisa Vaga-Mundo: poéticas nômades, citado anteriormente.

estrelas num mapa móvel. Ou, como em nos versos do poema: “Nomear constelações – submeter os astros à palavra”²⁴⁸.

A expedição foi se fazendo da soma de muros, brasões, bandeiras, calçadas, ruas, raízes, descampados e uma série de outras camadas acumuladas. Como num quadro onde as coisas não deixam de aparecer e nem acabam, re-experimento a viagem por meio de conjuntos de notas formando listas.

Uma lista aparece dentro da outra: noto a ocorrência de animais, caravelas, estrelas. No Suriname, dois indígenas desenhados com arcos e flechas a tiracolo. O Kasaquistão é dourado. No Benim, há máscaras, coqueiro, castelo, onças. Pássaros e cabras em Namíbia. Na República Socialista do Vietnã, “a embaixada informa que estará fechada de 4 a 8 de fevereiro de 2019, devido ao Ano Novo Lunar”. Hoje é dia 2 de fevereiro de 2021 e me pego assaltada pela

²⁴⁸ Fontela, 2006

coincidência de que, numa outra espécie de volta, estamos de novo à porta do ano novo do oriente.

Entre essas e outras coincidências, imagino, por exemplo, o Dia Vermelho das Coisas Vermelhas do Caminho: pedaços de ferro, algumas folhas secas, Flamboyants em outubro, o tecido das bandeiras e de nossas roupas naquele dia. Fotografo raízes expostas, pedaços de asfalto revirado, montes de piche. Buracos das redes de telefonia e de água são, também, buracos negros e embocaduras de rios. Passagens. Um mapa de rios subterrâneos se insinua. Comparo. Uma coisa como outra²⁴⁹. Uma pintura como amontoado de anotações e fotografias e essas, por sua vez, como capturas. Fazer então a pintura das capturas.

²⁴⁹ “Deguy propõe a relação comparativa como dinâmica de sua poesia”, afirma Paula Glenadel no prefácio de Rosa das Línguas. Ela enfatiza o lugar da comparação na teoria geopoética de Deguy: “pelas analogias e deslocamentos implicados na comparação, é possível instalar-se no paradoxo, aproximar aspectos do mundo sem assimilá-los, preservando as diferenças”. Glenadel em Deguy, 2004, p.36

Pequeno inventário geral

Os trabalhos como ideias cometidas por acidente. Tropeços, elevações, considerações e vistas delirantes²⁵⁰ na/da caminhada. Refaço a viagem entre anotações e fotografias. Chamo-as capturas. Suspeito que contêm alguma coisa que está à margem do meu próprio relato e, por isso mesmo, os episódios marcantes da viagem “tal como posso concebê-la fora de seu plano orgânico”, ou seja, naquilo que, dentro da viagem, foi “a porção confiada aos acasos, dos menores aos maiores, capazes de introduzir-me num mundo como que proibido, que é o das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, de clarões”²⁵¹.

Essas capturas inesperadas, incidentais, vou reconhecendo-as marginais, imagens das

²⁵⁰ A palavra “delírio”, na etimologia, é o que sai do sulco marcado para arar a terra. Delirar vem, portanto, de sair da lira, sair do caminho. A relação com minhas anotações do percurso se deve ao fato de que são sempre coisas vistas do lado de fora das embaixadas.

²⁵¹ Breton, 2007, p.27

margens, enquanto me percebo também clandestina no percurso.

Para dizer o que vi, começo o Inventário Geral da Volta ao Mundo. Levantamento inconcluso e móvel, híbrido de anotações do que fui encontrando no caminho e proposições a partir desses encontros. A lista contém: mapeamento de árvores, entre nativas, estrangeiras e seus trânsitos para chegarem até aqui; raízes expostas; infiltrações; métodos para operações suspeitas, complicadas ou clandestinas nas proximidades das embaixadas, como, por exemplo, subir em árvores; buracos negros; rios; desertos; oceanos baldios e ainda os montes, o eclipse e a praça ao meio-dia.

“eu sou um jaguar”

Cunhambebe tinha à sua frente um grande cesto cheio de carne humana. Comia de uma perna, segurou-m'a diante da boca e perguntou-me se também queria comer. Respondi: “Um animal irracional não come um outro parceiro, e um homem deve devorar um outro homem?” Mordeu-a então, e disse: “Jauára ichê. Sou um jaguar. Está gostoso”. Retirei-me dele, à vista disto.
[Hans Staden]

Propor

“Propor, propor. Práticas não ritualísticas, situações a serem vividas”. A frase de Hélio Oiticica (ano) se refere a um amplo programa de produção artística onde experiência e experimentação estavam no centro. Um projeto

que ve o artista não mais como criador de objetos, mas propositor de práticas em aberto, descobertas apenas sugeridas, enfim, situações a serem vividas. De um modo especulativo, proponho colocar lado a lado a prática/pensamento da proposição, em arte, de alguns aspectos da teoria perspectivista. Considerando somente a superfície desta teoria, poderia dizer que, para o perspectivismo, seria possível não só ver como outras vêem (alguns animais, plantas e fenômenos meteorológicos), como também, nessa espécie de deslocamento, ser como outra, no sentido de assumir seu ponto de vista.

Mas, para chegar a conjugações possíveis do perspectivismo na arte (o que, às vezes, se parece com a tentativa de elaborar ou de colocar em foco algo que esteve sempre à espreita), será preciso deslizar entre superfícies teóricas. Estamos de passagem e o ponto de vista é, assumidamente, superficial, num movimento de observação e anotação.

Começaremos rondando em torno do visto: ver, rever, ver de novo. Relatos de cenas canibais, como o de Hans Staden, junto a releituras da antropofagia e do movimento antropofágico. Rer ler contextos, problemas e fricções que despontam de uma revisão do termo, colocando a antropofagia em relação com questões emergentes. É possível atualizar a antropofagia? Comer tudo de novo? Vomitar outra coisa? Ou seria outra vez o vômito dos antigos costumes? De quais costumes se trata? A antropofagia é plural²⁵². Entre muitas entradas possíveis, interessa aquela que abre as portas para uma dimensão temporal: antropofagia como produção de tempo. Vamos ler tudo de novo.

²⁵² Ver Revista das Questões v. 11 n.1 (2021).

Antropofagias futuras. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/issue/view/2003>

Primeira leitura

No texto *Destriunfar* (2019), Clarissa Diniz chama atenção para alguns aspectos do texto do Manifesto Antropófago, como “proposição de outra ontoepistemologia social, de fundamentos indígenas: o matriarcado contra o patriarcado, a posse contra a propriedade, a adivinhação contra a especulação, entre outros “preceitos”²⁵³.

Por outro lado, ela aponta que a proposição “anticolonial da branquitude antropófaga foi, entretanto, persistentemente colonial em suas dinâmicas de apropriação e de extrativismo em relação aos povos indígenas, produzindo violências epistêmicas contra aqueles que estavam sendo convocados para uma luta contra a hegemonia colonial e seu característico epistemicídio”²⁵⁴.

A problematização dessa violência epistêmica, produzida pela arte, bate à nossa branca porta. De

²⁵³ Diniz, 2019, p.63-64

²⁵⁴ Diniz, 2019, p.64

repente, diz Clarissa, a antropofagia da arte está aqui: “Nós somos os antropófagos de verdade e nós vamos devorar e regurgitar essa arte”, advertiu o artista Denilson Baniwa durante um encontro no qual, por sua vez, Ailton Krenak alertou acerca da gravidade, da complexidade e da urgência dessa revisão:

“Mário de Andrade fez o sequestro-relâmpago bem-sucedido do Makunaima. E até hoje tudo que se reproduz ainda vem daí. Ele parece ter feito uma coisa imbatível e, por isso, é interessante querer retornar, fazer um *street fight* com Mario de Andrade. A apropriação de um ovo em ninho alheio é uma batalha monumental, que merece ser confrontada. É preciso denunciar a arte moderna”²⁵⁵.

²⁵⁵ Krenak em Diniz, 2019, p.65

Segunda leitura

“Desembarcar na costa do Novo Mundo, desde que se desembarque de verdade e se mude de borda, é descobrir essa invenção, ser atingido por ela, ficar embasbacado de felicidade. Mas descobri-la é transformar-se nela. Pular de cabeça nessa inverossímil anterioridade. Chegar como quem volta. *Going native*. Pois a deglutição do Bispo Sardinha de Caeté já é Oswald de Andrade. A catástrofe colonial, isso que é na verdade o choque dos trópicos, não foi para o português ser comido pelo índio, mas tornar-se ele mesmo devorador de portugueses, holandeses, franceses, italianos, poloneses, japoneses, ucranianos de todos os fugitivos de uma civilização que o Brasil não para de comer – e também de índios”²⁵⁶.

²⁵⁶ Goddard, 2017, p.43

contra o mito do método, o método do mito

[futuro ensaio para sublevação das método-
mitologias]

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

...embarcou no primeiro navio rumo à América do Sul, para tentar a sorte como garimpeiro de ouro e diamantes. Durante algum tempo Novelli viveu nas matas virgens com uma tribo de pessoas pequenas de pele acobreada e reluzente, que um dia emergiram a seu lado como que do nada, sem mexer uma única folha. Ele adotou seus costumes e compilou o melhor que pôde um dicionário de sua língua, composta quase exclusivamente de vogais e sobretudo do fonema A em infinitas variações de entonação e acento, da qual, como escreve Simon, não havia registro de uma só palavra que fosse no Instituto de Linguística de São Paulo. Mais tarde, de volta para sua terra natal, Novelli começou a pintar quadros. O tema principal, do qual lançava mão em formas e combinações sempre novas [...] era a letra A, que ele riscava na superfície colorida por ele preparada, ora com um lápis, ora com o cabo do pincel ou com um instrumento ainda mais tosco,

em fileiras cumuladas umas ao lado ou sobre as
outras, sempre iguais e contudo nunca repetidas,
em ondas ascendentes e descendentes como um
grito prolongado.

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
AAAAA.

[W. G. Sebald]

Artigo definido feminino. A letra a é uma partícula que, posta diante de um substantivo, provoca definição de gênero e singularidade. Aposta ao artigo indefinido “um”, transforma-o em “uma”. Sobrevive, quando aparece, à predominância do “o” que faz de poetas e artistas, em geral, todos homens, nos lembrando que pode haver a presença de “a” em frases genéricas: a

poeta; a artista, a outra. Frases que também podem ser não-binárias. Mas fiquemos no a, de aberto. Na reunião de a's, colocados um após o outro, ao lado do outro. O que formam? Poderia ser um grito prolongado. Mas não só. Bachelard diz que chega a pensar “que a vogal a é a vogal da imensidão. É um espaço sonoro que começa num suspiro e se estende sem limite”²⁵⁷.

A, de animal

O fascinante no animal é que ele tem seu próprio mundo, não vive o mundo dos outros. Seleciona as coisas que constituem seu mundo. Essa escolha, essa seleção, é que faz um mundo e isso de fazer mundo é um processo ininterrupto. Isso diz Deleuze, sobre a letra a, e continua:

“Os animais de território, há animais sem território, mas os animais de território são prodigiosos, porque constituir um território, para

²⁵⁷ A imensidão íntima, em Bachelard, 2008, p.202

mim, é quase o nascimento da arte. Quando vemos como um animal marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu território. [...] Cor, canto, postura, são as três determinações da arte, quero dizer, a cor, as linhas, as posturas animais são, às vezes, verdadeiras linhas. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro. E, então, eu me digo, quando eles saem de seu território ou quando voltam para ele, seu comportamento... O território é o domínio do ter. [...] O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar”. É preciso então recorrer a uma palavra para reunir essa ligação entre arte, território e animal – uma palavra bárbara, diz Deleuze. A escrita se torna caça. “Se me perguntassem o que é um animal, eu responderia: é o ser à espreita” [...] “O escritor está à espreita, o filósofo está à espreita. É evidente que estamos

à espreita”²⁵⁸. Mas espreitar o que? Espreitam o escuro?

Muitas vezes, rastros e pistas é que nos espreitam. O escuro nos espreita. Anoi-tece. Escrever auxilia no processo da visão.

Percebi que algumas palavras não têm correspondente masculino e decidi juntá-las numa mesma sequência, formando uma lista, com o objetivo de trabalhar em suas representações e citações a seu respeito. Talvez se tornem pinturas. São elas: PLANTA, COBRA, PEDRA, ONÇA. Essa, “a temida habitante da floresta, a detentora do poder do pajé de transformar as espécies umas nas outras e de fazer variar em intensidade as humanidades, de iniciar o homem lógico em outras humanidades, não significantes: a onça

²⁵⁸ “A de animal” é a primeira entrada de O Abecedário de Gilles Deleuze (1996). Nesse documentário, o filósofo é entrevistado por Claire Parnet. Produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris, entre 1988 e 1989, somente exibido em 1996. Para transcrições disponíveis ver, por exemplo, <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>

pintada cuja mordida atinge o cérebro. Nonada”²⁵⁹.

Inserções em circuitos da escrita

Nosso subtítulo faz referência à série de projetos *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, criada nos anos 70. A proposição, por sua vez, está mais próxima de outro trabalho do artista, as instruções textuais “estudo para área”, “estudo duração” e “estudo para duração-área”, de 1969.

Comece pronunciando um a. Abra o peito, inspire, solte o ar, soltando junto um monte de a. Uma torrente de a’s. Uma correnteza de letras a.

Você também pode trabalhar com infiltrações de a’s no curso do texto, quando achar conveniente. Pode, ainda, preencher de a’s os espaços em branco. Recomenda-se escrever à mão. Pode ser

²⁵⁹ Goddard, 2017, p.33

cansativo. Mas, caso decida levar a infiltração adiante, talvez ao nível da inundação, você pode provocar uma invasão de a's sobrepostos ao texto, apagando-o por meio da sobrescrita.

uma força intempestiva

Tendo em vista a pergunta “O que é o contemporâneo?”²⁶⁰, faremos nesta sessão um ensaio das considerações intempestivas²⁶¹ que podem atacar, tanto alguns capítulos da história da pintura, quanto da caminhada como prática artística.

Simultaneamente, a pergunta é uma pausa para pensar no tempo. “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”²⁶². O que significa acertar as contas com o tempo? Tomar posição em relação ao presente é algo que só acontece no movimento.

²⁶⁰ Agamben, 2009

²⁶¹ Em referência ao título de Friedrich Nietzsche, também encontrado como *Considerações Extemporâneas* (1873-1876)

²⁶² Agamben, 2009

Variações sobre terra

Com terra.

Sub terra.

Terrânea.

Com temp sub terrânea.

Subterrânea.

Contemporânea.



Ludmilla Alves –
Estudos/Capturas de raízes expostas. 2016-



Ludmilla Alves –
Estudos/Capturas de raízes expostas. 2016

animal-tempo [em busca da anticronometria]

Ora, o círculo consta de um sem-número
de pontos em que se muda de direção.
As voltas não podem ser medidas
[Thomas Mann]

O tempo é ativo, tem caráter verbal e presentifica, diz o personagem Hans Castorp, em *A Montanha Mágica* (1924). “O tempo não tem natureza própria, em absoluto. Quando nos parece longo, é longo, e quando nos parece curto, é curto, mas ninguém sabe em realidade a sua verdadeira extensão”²⁶³. Por isso mesmo, eu diria, ao

²⁶³ Mann, 2016, p. 81

contrário de Castorp, que o tempo sim tem natureza própria. “O tempo é uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou são ambos idênticos?”²⁶⁴.

O tempo aparece, muitas vezes, por meio do relógio: no quarto, Castorp tenta fixar os olhos no ponteiro dos segundos e acompanhá-lo sem perder-se. Não consegue, como se estivesse tentando, em vão, agarrar um animal veloz pela cauda. A observação atenta às subdivisões do tempo contidas num único objeto pode levar a uma sensação vertiginosa.

No limite das circunstâncias, selvagem talvez seja o tempo. Diante disso, o que seriam as tentativas e instrumentos de medir e padronizar o tempo? De conformar essa coisa intempestiva em sequências numéricas que só andam para frente? Selvagem é o relógio ou é o tempo?

Talvez relógios causem tanto assombro porque seus ponteiros, à medida que avançam, estão

²⁶⁴ Mann, 2016, p. 81

sempre subtraindo ao futuro suas partes de hora²⁶⁵. Porque sua caminhada subtrai algo ao futuro. Uma fatia que, numa compreensão linear de tempo que esquadrinha todo o nosso modo de vida, está perdida para sempre. Mas também isso é uma questão de ponto de vista.

Em *Histórias de Cronópios e de Famas* (1962), Julio Cortázar conta que, se você ganha de presente um relógio de pulso, na verdade estão lhe presenteando com uma fera que irá, cedo ou tarde, cravar-lhe uma dentada. Ambos os casos nos sugerem uma investigação de outras ocorrências desse tipo, quando instrumentos de medição do tempo aparecem descritos como selvagens. “Enfim o vento entrou no relógio”²⁶⁶. Quando aparece o tempo? O instrumento ou o tempo?

²⁶⁵ Sebald, 2008, p.13

²⁶⁶ Riding, Laura. *Mindscapes* (poemas), 2004.

Três experiências com o tempo

1 / Com um relógio analógico de pulso. A proposição consiste em acompanhar o ponteiro dos segundos. Tentar, com os olhos, capturar o ponteiro-animal pela ponta. Se puder, meça o tempo que passou entre o início e o fim de cada tentativa.

2 / Tente agarrar os segundos pela cauda (2021). Com um cronômetro digital. Posicione-o na parede, em relação frontal com a linha dos olhos. Ligue o cronômetro. A essa altura, o tempo já está correndo. Mantenha os olhos na casa dos segundos e tente acompanhar. Feito o aquecimento, fixe os olhos na casa dos centésimos de segundo, a terceira casa do cronômetro. Tente agarrar o tempo pela cauda.

3 / Em quarentena. Dentro ou fora de casa, esse é oficialmente o modo caverna. Uma vez dentro da gruta, passado o espanto inicial, e também sem mais nem menos, tente imaginar um tempo vegetal.



TENTE AGARRAR OS SEGUNDOS PELA CAUDA.

Ludmilla Alves –
Tente agarrar os segundos pela cauda. 2021

áspera

Aprender a ser terra
e, mais que terra, pedra
[Orides Fontela]

Encontrei no caminho a palavra áspera. Olhei para lixas, de madeira, de parede, de materiais diversos, como superfícies pictóricas. Na série Áspera (2020-2021), as pinturas são feitas por fricção: pedra sobre lixa, pedra contra lixa, pedra com lixa. Fricção e atrito tornam-se conceitos temporários para uma experiência material do presente. Método gestual em busca da “palavra áspera e não plástica”²⁶⁷.

²⁶⁷ Continuação do poema citado, Núcleo (Fontela, 2006)

O nome parte da sensação tátil sugerida pela textura da lixa em contato com o torrão de pigmento (terra, argila, carvão). O ato de fazer convoca outros sentidos. Áspera é substantivo feminino de áspero. Um material composto de areia encontra com outro, feito também de material extraído da terra, e produz um som. Escuto. Enquanto isso, uma cor fica ou modifica a de antes e a de depois. O resultado é algo que não se fixa. Lembro da “terra sempre no processo de fazer-se a cada instante”, como disse Lygia Clark. O material que dá cor a essas pinturas é recolhido no cerrado. Me pergunto se essas cores poderiam dizer algo do tempo. Pintar é gesto muito antigo. Lembro outra vez de caverna. A lixa é uma maneira enquadrada de encontrar paredes de pedra.



Ludmilla Alves –
Sertanejas. Série áspera. 2020



Ludmilla Alves -
Ex-paisagem. Série áspera. 2020

propagações pictóricas

A pintura é profundamente heterogênea. Por consequência ou por causa disso, também são heterogêneos os problemas da pintura, e os posicionamentos tomados e requisitados historicamente por ela no campo das artes. Gostaria de pensar, nesse momento, em uma pintura que está em todo lugar, que sempre esteve. Ela é a tal ponto suscitada pelo mundo, que já não pode caber em expectativas formais, ou seja, na categoria conformada à pintura. Pintar torna-se uma forma de praticar o mundo. Pintar é sinônimo de aparecer.

Ver o mundo em modo ativo, perceber forças pictóricas atuantes, não necessariamente humanas, compondo uma multiplicidade simultânea de cores, formas, fundo, detalhes. O ponto de vista que se engaja no deslocamento próprio dessa multiplicidade está, o tempo todo, mudando. Como acontece na mata. As noções de fundo e figura coexistem, mas como massa. Matagal: metáfora para nossa proposição desencadeadora de vistas pictóricas, que significa, para onde quer que se mova o olhar, fazer aproximações sucessivas para ver de perto. A experiência pode ser feita na mata. Pode ser a mínima mata possível, um fragmento de jardim. Se não houver mata, escolha percursos entre as paredes de casa. Escolha os cantos.

Notar o ponto em que a perspectiva aparece como soma: coisas múltiplas e simultâneas, sem centro. Olhar a pintura do ponto de vista matagal. Nesse momento a pintura é “bloco vivo”²⁶⁸. Com isso, imagino-a independente da mão e atuação da

²⁶⁸ Deleuze, 2011, p.9

artista. O pintar, entre múltiplas possibilidades, poderia consistir nos gestos de sugestão, nomeação e enquadramento. A pintura como resultado de forças do ambiente, do que está acontecendo ou já aconteceu em outro lugar, do tempo. Entendo que há um fundo comum do pintar e das palavras. Que pintar é captar forças²⁶⁹. Penso na escrita que também captura e, por meio dela, também aparecem cenas e situações enquadradas. Me pergunto se pode um texto aparecer como pintura. Podemos ver, como pintura, um texto?

Toda pintura se constrói a partir de uma hipótese pictural²⁷⁰. Essa hipótese, ou estrutura da pintura, “depende irremediavelmente da conciliação entre técnica e poética sendo explicitada pela fatura. Trata-se de uma estrutura cumulativa e conjuntiva, em que o tempo possui colaboração relevante”²⁷¹. Essa dinâmica da pintura é uma trama que sempre envolve o tempo, onde estão

²⁶⁹ Deleuze, 2011

²⁷⁰ Didi-Huberman, 2012

²⁷¹ Cartaxo, 2018

em jogo também superfície e profundidade, num movimento “imprevisível de aparições (*épiphasis*) e de desaparecimentos (*aphanisis*)”²⁷².

O deslocamento constante dessas aparições e da superfície em direção à profundidade, e vice-versa, configura o que podemos chamar de um-dentro-do-outro. Trata-se da pintura encarnada²⁷³. Nesse contexto, o conceito de subjétil é utilizado ao abordar a indiscernibilidade entre matéria e espaço pictóricos²⁷⁴. Essas noções alimentam nossa pista de uma pintura em ponto de vista matagal: a estrutura do espaço pictórico é a do entrelaçamento entre descontínuo e indivisível.

Zalinda Cartaxo nos mostra que, se antes, desde o modelo egípcio, era necessário representar da forma mais clara possível, com o Barroco, a dimensão da consciência (Renascimento) é substituída pela dimensão da imaginação²⁷⁵. Com

²⁷² Cartaxo, 2018

²⁷³ Didi-Huberman, 2012

²⁷⁴ Cartaxo, 2018

²⁷⁵ Cartaxo, 2018

as navegações, invasões e avanços comerciais da europa no século XVII, muda também o olhar. Uma visão humanista-convergente é substituída por outra, mais abrangente diante do espanto do chamado Novo Mundo. Zalinda propõe que, como nos olhos das esculturas de Aleijadinho, o olhar encontra a divergência, ele mesmo diverge. Delira em relação a um ponto de fuga e convergência lineares estabelecidos pelas regras da perspectiva. O olhar mira o desvio.

A estrutura pictórica, ao longo dos processos históricos, se relaciona com mudanças na ciência e nas abordagens sobre o tempo. Acrescento que essas mudanças podem acompanhar também transformações de visão de mundo. A ideia de que o pintar está fora daquilo que aparece (ou é tradicionalmente visto) como pintura, pode equivaler a ao “fora-de-campo” ou “espaço-off” da imagem fotográfica²⁷⁶. Isso equivaleria a dizer que a pintura só é revelada parcialmente na área que corresponde ao suporte/tela. Fora daí, continua

²⁷⁶ Dubois, 2012

reverberando temporalmente. *Campo extensum*. “As pinturas de Mondrian representam tal estrutura, assim como, as pinturas Neoconcretas de Lygia Clark, quando a artista abole a moldura e a dicotomia figura/fundo distendendo seu conteúdo à realidade arquitetônica”²⁷⁷.

A pintura em propagação pode ser aquela que distende seu conteúdo a outras abordagens visuais e de enquadramento. Entre aparecer e desaparecer, a pintura torna-se rastro. Torna-se sombra ou acontece na sombra. Torna-se a matéria de outra digestão.

Campo extenso

A noção de campo ampliado²⁷⁸ é gerada pela problematização de um conjunto de oposições. “No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão”, no

²⁷⁷ Cartaxo, 2018, p.6

²⁷⁸ Krauss, 1984

caso, escultura, mas sim a partir de operações dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos, escultura propriamente dita – possam ser usados²⁷⁹. No caso da pintura, para Krauss, o espaço pós-modernista envolveria uma expansão em torno de práticas artísticas de oposição às noções de unicidade e reprodutibilidade²⁸⁰. Tomamos as ideias de campo ampliado da escultura (Krauss), e de distensão da pintura (Cartaxo), como pistas para pensar o campo extenso do pintar.

Tempo, contato, camada, mancha, superfície, perspectiva como propagação e proliferação de pontos de vista, são vetores de um pensamento em torno desse pictórico ampliado. Já sabemos que a pintura pensa. O que a pintura pensa? Quais seriam as manifestações de uma atualização desse

²⁷⁹ Krauss, 1984

²⁸⁰ Essas ideias são desenvolvidas por Rosalind Krauss em A escultura no campo ampliado, originalmente publicado em: Revista October, primavera de 1979. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf

pensamento? O que reverbera quando interrogada mais uma vez, e quando inscrita a partir de suas encruzilhadas entre a fotografia, a colagem, as mãos gravadas em cavernas, a performance, a performatividade do pintar, do ler e do escrever, o *site-specific*? O que significa colocar a pintura em perspectiva²⁸¹?

²⁸¹ Uma nota sobre a noção de perspectiva, a partir de Zalinda Cartaxo, no artigo *Estrutura* (2018) já citado: com o Renascimento, a descoberta da perspectiva (Argan) do Antigo ganha contornos de sofisticação com o desenvolvimento do sistema em ponto de fuga. A partir de tal estrutura ilusionista criam-se realidades idealizadas (a arquitetura do Renascimento foi mais pintada do que construída), cumprindo a vocação de idealização humanista. Contudo, de acordo com Giulio Carlo Argan, a estrutura oferecida pela perspectiva de ponto de fuga renascentista, em que se atribuiu a possibilidade de construção do espaço infinito, nada mais oferecia, senão, um espaço finito que acabava no seu ponto de convergência. Para o autor, a "extensão da realidade é infinita e a perspectiva a representa como uma forma finita" (Argan). A perspectiva apresenta o espaço como representação finita do espaço infinito.

Ensaio geral da matéria prima

Tomar a cor em estado pigmentar. Extraída da terra, sem nenhum tipo de tratamento. O peso do mundo viria pela cor das coisas do chão. Pedra vermelha, torrão roxo rosa laranja branco, madeira queimada. Marrons. Mais vermelhos. Ocre. Retiradas da terra, as cores com o tempo se desfazem, desbotam e desafiam o instinto de domesticação, entre outras fantasmagorias do cubo branco. O que significa devolver o pintar à pedra, ao chão, ao olho e ao corpo inteiro?

Se há uma pintura encarnada²⁸², poderíamos perguntar o que a pintura incorpora e o que devolve, então. Notar que a pintura incorpora. Tomar a pintura como antropofagia.

²⁸² Didi-Huberman, 2012

Reantropofagia

“Mas o que significa tomar a pintura como antropofagia? A disposição cosmopolítica de vingar a violência produzida pela arte moderna é a coluna vertebral da pintura ReAntropofagia (2019), uma alegoria de Denilson Baniwa acerca do processo em curso: sobre uma bandeja, vemos a cabeça enegrecida de Mário de Andrade, decepada, ao lado de mandioca, milho, café, pimenta, da primeira edição de Macunaíma e de um bilhete no qual se lê “Aqui jaz o simulacro Macunaíma. Jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia”²⁸³.

Antropofagia II

Justaposição contra substituição.

²⁸³ Diniz, 2019, p.68

Origem histórica e origem fabulosa

Nesse momento a pintura nasce rupestre, sua matéria é noturna. Pintar é gesto noturno. Cores dentro das grutas. Cores junto das pedras. No escuro. O que vemos é o que vemos?²⁸⁴

As grutas de Lascaux repercutem até hoje como origem histórica da pintura. Vale dizer, história euro-ocidental. Aplicava-se a mão na parede e soprava-se em torno, com ajuda de um tubo oco onde se depositava o pigmento a ser soprado. Essa técnica de contato se assemelha à impressão, ao decalque, cuja imagem obtida “é literalmente um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida *que estava ali*. Em seu processo essa técnica implica ao mesmo tempo a presença de uma *tela* que sirva de *suporte* para a inscrição (a parede), assim como a *projeção* (que aqui opera pelo sopro), *originada* (o tubo como buraco e como foco), de uma matéria (o pó), que deverá ao

²⁸⁴ Em referência indireta e enviesada à afirmação do pintor Frank Stella “What you see is what you see”. A pergunta tem o sentido de repensar e questionar essa afirmação.

mesmo tempo *colorir, desenhar e fixar o todo*²⁸⁵. O resultado é a mão negativa, imagem do contorno por contato, que aparece como sombra. Uma espécie de pintura que aparece por subtração.

A questão da origem da pintura é obscura e propícia à fábula. No livro 35 da História Natural de Plínio, ela teria nascido do gesto de marcar, com carvão sobre parede, o contorno de uma sombra humana²⁸⁶. Esse gesto inaugural marcaria a origem e a essência da pintura: desenho da sombra.

“Quando da cena de despedida entre Dibutades e seu amado (vê-se o quanto essa história já é de imediato da ordem da representação, da encenação, da narrativa, da ficção), os amantes estão num quarto iluminado por uma chama que projeta na parede suas sombras. Afim de conservar um traço físico de sua presença atual, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do rapaz, “fixar a sombra

²⁸⁵ Dubois, 2012, p. 116

²⁸⁶ Dubois, 2012, p.117

daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente”²⁸⁷.

Desvia selvagem

Partindo dessa premissa, Jean Otth decide delimitar o contorno de sua própria sombra. No entanto, o autorretrato da sombra coloca o problema da impossibilidade de captura. No vídeo *O mito da caverna* (1972), o artista é visto de costas diante de um quadro negro no qual está projetada sua sombra, tentando em vão delimitar “com giz o contorno de sua sombra que não cessa de fugir, que jamais se deixa circunscrever”²⁸⁸. A ideia de uma sombra movente somada à tentativa de capturá-la parece ter algo a ver com selvagem. A essa altura já sabemos que selvagem, quando aparece, pendula numa ambivalência de sentidos.

²⁸⁷ Dubois, 2012, p.118

²⁸⁸ Dubois, 2012, p.125

Aqui, poderia ser a sombra em movimento.
Sobram os rastros de giz.

Propagações

O suporte torna-se o mundo. Não há mais suporte. Há partes e fragmentos do mundo. Exemplo disso, as pinturas-objeto de Hélio Oiticica, *Bólides* (1963-1979): uma conjugação de matérias e cores contidas em recipientes. *Bólides* é atribuição dada aos fragmentos que vagueiam pelo espaço. Oiticica nomeou seus objetos pictóricos de *bólides* a fim de endossar sua dimensão espaço-temporal, em que o suporte, aquilo que recebe e sustenta a matéria, é o próprio espaço do entorno da obra, o mesmo espaço no qual nos encontramos. Nas palavras do artista, “essa necessidade de nossa época da transformação e absorção do suporte, não nasce só de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas de uma aspiração interior

irresistível. Isso antes de mais nada”²⁸⁹. Outro exemplo seria a fragmentação espaço-temporal da pintura cubista levada para a arquitetura, na intervenção pictórico-arquitetônica Merzbau (1937).

A representação é trocada pela experiência. Obra e lugar confundem-se. O conceito de subjétil²⁹⁰ (a indiscernibilidade entre matéria e suporte) colabora para a compreensão de pinturas-lugares. Se o sub refere-se ao suporte, e o jétil (de jetter, aquilo que é lançado no suporte) refere-se à matéria, subjétil define a pintura como uma estrutura única e indissociável.

A experiência do espaço, com o espaço, convoca, para o tema constante do tempo, a presença do corpo. Um estar em relação com o corpo. “É por meio da experiência com a cor que Hélio Oiticica rejeita a dicotomia objeto/sujeito. Funda a obra na própria relação com o sujeito que, ao realizá-la,

²⁸⁹ Oiticica em Cartaxo, 2018, p.8

²⁹⁰ Aqui utilizo as menções feitas por Zalinda Cartaxo (2018) ao conceito de Jacques Derrida.

efetiva uma operação que o leva a si mesmo. Os *Metaesquemas* (1957-58), “em vez de uma estrutura hierarquizada do espaço pictórico, significam uma dinâmica que questiona a própria bidimensionalidade. A cor libera a forma do suporte, salta para o espaço, ganha o mundo”²⁹¹.

Nossas “propagações pictóricas” passam pelo avanço da pintura em direção à parede, vindo para frente, até ultrapassar a superfície delimitada do quadro e tomar o espaço do mundo. O ponto de vista sugerido por uma obra, bem como o ponto de vista de quem a observa, também podem ser questões de propagação.

Antropofagia do olhar

Em Grande Núcleo e Núcleos (Oiticica, 1960), a participação da espectadora ocorre pela vivência visual da cor e a proposição pressupõe tempo: “ele

²⁹¹ Matesco, Viviane, *Corpo-cor em Hélio Oiticica*, em: XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, 1998, p.386

é vivido, é duração, sugere uma abordagem subjetiva”²⁹². Poderíamos dizer que a cor, nos núcleos, engole o ponto de vista do espectador? Teria a cor um papel devorador do olhar de quem a observa? Desvio para o vermelho (Meireles, 1967-1984), por exemplo, é uma obra que devora. A pintura, ali estendida ao ambiente, quando nos encontra, nos engole.

Ativar todos os sentidos da contemplação: deslocamento, envolvimento, participação, duração, tempo. A posição do corpo ao percorrer o interior do núcleo ou do ambiente, espécie de labirinto que impõe ao ponto de vista um giro e uma deambulação pelo espaço. A obra ganha sentido verbal, porque se dá no movimento.

Olhar com o corpo inteiro: Núcleo e Desvio materializam a solicitação de energias que permeia uma imensa variedade de outros trabalhos transformadores para a relação sujeito-

²⁹² Matesco, 1998, p. 388

objeto, no contexto de uma relação com o pictórico.

A trajetória de Hélio Oiticica é marcada, nas palavras do artista, pela “tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo”²⁹³. Em nossa propagação pictórica em direção a uma perspectiva-matagal, a busca é pela matéria pictórica, camuflada ou exposta, mas em todo caso compondo um bloco ou elemento vivo, sem hierarquia, sem centro.

A pintura feita de espaço, indissociada desse “espaço no qual vivemos, que nos conduz para fora de nós mesmos, no qual a erosão de nossa vida, nosso tempo e nossa história acontecem”²⁹⁴. Viver a ambivalência das contradições do processo histórico-cultural brasileiro era a

²⁹³ Oiticica, em Cotrim e Ferreira, 2006, p.82

²⁹⁴ Foucault, 1967, p.3

experiência radical proposta por Oiticica.

Estamos entre conformações, deformações, transformações. As experiências pictórico-ambientais incentivam nosso ensaio em busca de um modo de fazer que propicie o descentramento, a atenção e o olhar (de corpo inteiro) suscitado pela pista de uma perspectiva de mata. Mato-cerratense. Seguindo essa pista, poderíamos reconhecer e propagar o conhecimento ancestral da pintura? Deslizar a pintura para corpo, pedra, enunciado, performatividade dos gestos e da leitura? Pintura-corpo? O que nos ensina a pintura de Pindorama? A pintura-mata percorre um pensamento de fronteira²⁹⁵. Por enquanto, toma a direção de um poema à oeste.

²⁹⁵ Pensamento de fronteira é um conceito desenvolvido por Mignolo (2013), que encontro em Boaventura (2019)

cravei as unhas no coração da bananeira

A pronunciar, depois de ter pilado com
uma pedra de corisco, certo número de
flores (Bananeira), de ervas (de
Elefante), de grãos e de plantas, uma
minhoca e uma pena de pássaro
(Coruja), ter espalhado o preparo sobre
pedaços de pano vermelho presos nos
quatro cantos de uma mortalha e ter
costurado tudo. Então era isso, nossos
trabalhos? É isso aí
[Chaya Ohloclitorispector]

Cravei as unhas no coração da bananeira. O coração é um órgão muscular e cada casca era menos rígida em direção ao centro. Enquanto descasco, se justapõem as imagens dos corações de humana e de bananeira.

Enquanto descascava, avançando em direção a uma cor cada vez mais clara para dentro do coração, dedos e unhas iam ficando impregnados de uma cor escura. Percebi que era o contato com o líquido pegajoso e transparente da seiva da bananeira.

Dispus as cascas em fileiras que foram se acumulando e mudando de tom entre quase-branco, verde-amarelo muito claro, vermelho-escuro, roxo.

Enquanto descasco me lembro do quintal da tia Antônia. Ela tinha tudo quanto é planta maracujás e bananeiras. Para o meu tamanho de criança, aquele metro quadrado era uma selva. Gostava de entrar no meio delas e ficar lá, só estar, na caverna das bananeiras.

Descobri que há registros de mais de dez mil anos sobre seu cultivo na Ásia. Também de cultivo antigo na Guiné - de onde vem a palavra “banana”. Encontrei a crença hindu em Pontianak: entidade feminina que mora na bananeira durante o dia e representa o espírito de mulheres que morreram grávidas. Num instante fez todo o sentido a informação de que, segundo a crença, uma mulher mora no coração da bananeira.

Soube no mesmo dia que um navio carregado de bananas pode ser detectado por radares de radioatividade. Mais espantoso que sabê-las radioativas foi ficar imaginando esse navio, o tamanho dessas cargas, as bananas cruzando o oceano aos cachos, às pencas, aos montes, em travessia marítima para algum lugar muito longe das bananeiras.

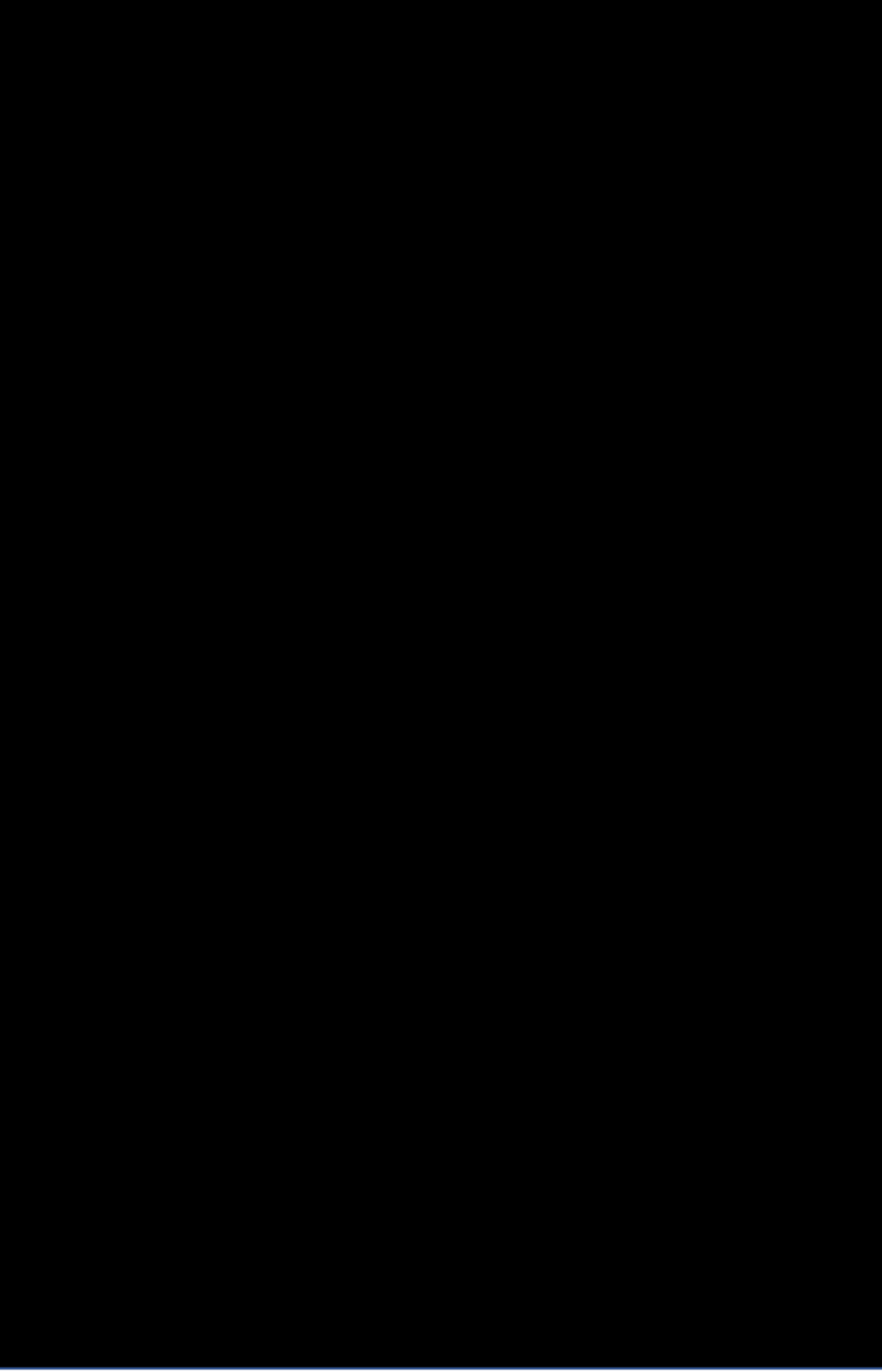
Depois de muitas cascas, chegamos ao centro do coração. Cortei. Fervi três vezes. Temperei com ervas, pimenta, sal. Comi-o.



Ludmilla Alves –
Estudo/Comi-o. 2020



Ludmilla Alves –
Estudo/Comi-o. 2020



dos círculos das margens dos passos

Este deveria ser um ensaio sobre o tempo circular. Tornou-se uma cena sobre articulações, especificamente as engajadas no gesto de caminhar. Rotações do corpo.

“Enquanto a perna esquerda serve de ponto de apoio, o pé direito se eleva da terra sofrendo um movimento de rotação que vai do calcanhar à extremidade dos artelhos, que deixam o solo por último; a perna inteira é levada adiante e o pé vem a tocar o solo pelo calcanhar. Neste mesmo momento, o pé esquerdo, que terminou sua revolução e se apóia somente sobre as pontas dos pés, se eleva por sua vez do solo; a perna esquerda é levada para frente, passa ao lado da perna

direita, da qual tende a aproximar-se, ultrapassa-a e o pé esquerdo vai tocar o solo com o calcanhar enquanto o direito acaba sua revolução”²⁹⁶.

Era a primeira vez que aparecia uma descrição científica do gesto de caminhar. Nessa vista em detalhe de um passo humano, feita por Gilles de La Tourette em 1886, aparecem os sucessivos deslocamentos em que um pé pousa enquanto o outro inicia uma revolução. No corpo, muitas modalidades do mover requerem articulações. Eixos que se movem por meio do giro. As revoluções estão presentes em gestos elementares.

Considerações sobre a revolta

Revolta é substantivo feminino. Indica agitação, reunião de pessoas, manifestação, ato ou efeito de revoltar-se, tumulto. Tendo em vista as revoluções implicadas do gesto de andar, imagino

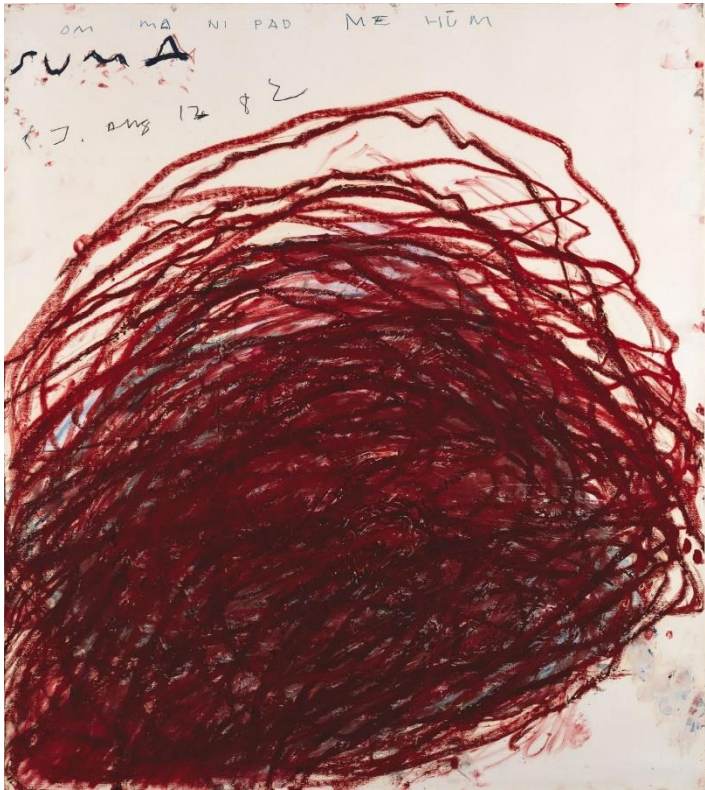
²⁹⁶ Tourette em Agamben, 2008, p.9

a revolução do calcanhar como ato poético. Imagino a revolta dos passos. Trocar a ideia de uma revolução em torno de algo, ou uma revolução de algo, indicando o movimento circular, pela ideia de uma revolta em torno de.

Por exemplo, a volta ao mundo seria transformada em revolta ao mundo. E assim por diante, não dizer voltar no tempo; revolução do ponteiro do relógio; revolução em torno do sol. Mas dizer: revolta do relógio, revolta dos planetas. Re-voltar o tempo.

“O tempo da revolta seria, então, o tempo de um presente desejante, de um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo”²⁹⁷. Para Didi-Huberman, uma pessoa revoltada é aquela que diz não, que recusa (o que é diferente de renunciar), e por isso mesmo, diz sim desde o primeiro movimento. Um presente que produz reviravolta.

²⁹⁷ Didi-Huberman, 2017, p.319



Cy Tombly –
SUMA. 1982



Francis Alÿs –
Numa situação dada. 2010



Hélio Oiticica –
Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. 1967

escrita como vingança

O fundamento da alma selvagem, diz Viveiros de Castro (2017), é a relação com os outros, não a coincidência consigo mesma. E sua compreensão de outro está determinadamente ampliada para trânsitos de ponto de vista, muito mais ligados a condições contextuais de espaço e tempo, do que de forma e aparência de algo no mundo.

A única constância selvagem estaria na forma da vingança ritual, estreitamente ligada ao canibalismo e ao discurso proferido durante o rito. A vingança é uma fala do tempo.

Se pudéssemos transpor o papel de continuidade do discurso canibal (por ser uma fala que evoca nomes de outras gerações e ancestrais, e é

pronunciada do ponto de vista do inimigo morto por aquele que o executou) para o universo da escrita, e a essa altura já sabendo que nosso texto se propõe aparecer como conjunto de tentativas de fragmentos dos conteúdos a partir de selvagem, imagino o escrever como uma forma de produzir tempo. Duração. Um impulso adiante.

A tese-relato-expedição-mata procura a escrita como espreita, como arremate, como re-volta do texto e vingança de outras histórias e narrativas consolidadas. Propor então que, nesse contexto, a escrita aparece como máquina do tempo. Escrita como vingança.

guerra aos inimigos

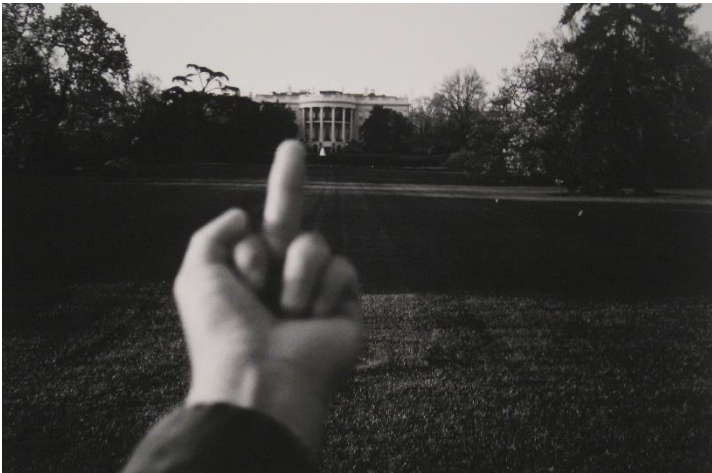
Colocar o humano no centro era o projeto ocidental. Levou ao que sabemos. Chegou o momento de abandonar o barco, de trair a espécie. Não há nenhuma grande família humana que existiria separadamente de cada um dos mundos, de cada um dos universais familiares, de cada uma das formas de vida espalhadas pela Terra. Não há humanidade, há apenas os terráqueos e seus inimigos – os Ocidentais, qualquer que seja sua cor de pele. Nós, revolucionários, com nosso humanismo atávico, faríamos bem em prestar atenção aos ininterruptos levantes dos povos indígenas da América Central e da América do Sul, nesses últimos vinte anos. Suas palavras de ordem poderiam ser: “colocar a Terra no centro” é uma declaração de guerra *contra o homem*. Declarar-lhe guerra, talvez seja esta a melhor forma de o fazer voltar à terra – se ele não se fizer de surdo, como sempre.
[Comitê Invisível]

mundo [como tragédia]

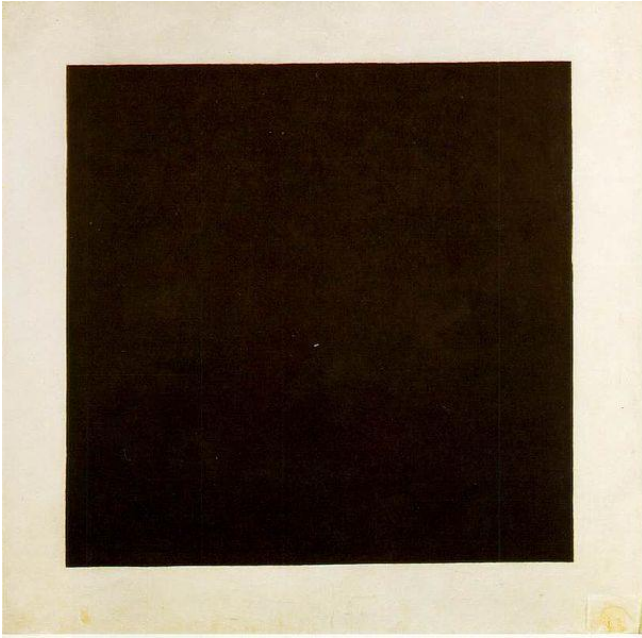
Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegado o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada na interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. Já que se pretende olhar aqui o Antropoceno como o evento que pôs em contato mundos capturados para esse núcleo preexistente de civilizados – no ciclo das

navegações, quando se deram as saídas daqui para a Ásia, a África e a América –, é importante lembrar que grande parte daqueles mundos desapareceu sem que fosse pensada uma ação de eliminar aqueles povos. O simples contágio do encontro entre humanos daqui e de lá fez com que essa parte da população desaparecesse por um fenômeno que depois se chamou epidemia, uma mortandade de milhares e milhares de seres. Um sujeito que saía da Europa e descia numa praia tropical largava um rastro de morte por onde passava. O indivíduo não sabia que era uma peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo; tampouco o sabiam as vítimas que eram contaminadas. Para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI. Não estou liberando a responsabilidade e a gravidade de toda a máquina que moveu as conquistas coloniais, estou chamando atenção para o fato de que muitos eventos que aconteceram foram o desastre daquele tempo. Assim como nós estamos hoje vivendo o desastre do nosso tempo, ao qual algumas seletas pessoas chamam Antropoceno. A grande maioria está chamando de caos social, desgoverno geral, perda de qualidade no cotidiano, nas relações, e estamos todos jogados nesse abismo.

[Ailton Krenak]



Ai Wei Wei –
Study of Perspective, White House. 1995-2003



Kasimir Malevich –
Quadrado preto sobre fundo branco. 1918



interdito

Considerações sobre o projeto não realizado de interditar a civilização. Esta, fazendo-se de desentendida ou simplesmente indiferente, permanece à espera de mais um dilúvio, um meteoro, uma devastação ou de si mesma, finalmente revelada como catástrofe.

a cena muda [desvio-diário de bordo em modo pandêmico²⁹⁸]

Voltei aos bichos. Recomecei a perguntar aos cantos. Outro dia uma lesma percorreu o perímetro do quarto cuja faxina beirou a reforma.

Foi preciso mais de uma dose de vontade para tirar o mofo, as camadas, as cascas. Quase virei outra. Enquanto essa “domesticação de um cômodo” acontecia, eu pensava, ou me tornava, para a ocupação de manchas e microorganismos, uma força ameaçadora, agressiva, atroz.

²⁹⁸ Esse texto integra *Fazia Calor e Usávamos*, vol.1, publicação digital de dezembro de 2020. Os textos são resultado do projeto idealizado por Lara Ovidio, que propôs a leitura de diários pandêmicos pelas mulheres que os escreveram. As leituras foram feitas conjuntamente, em formato *live*, e estão disponíveis para acesso. Para mais informações, ver o perfil @faziacalor

Civilizando as paredes.

Talvez se eu não fosse alérgica. Talvez se.
Selvagem se.

Durante e depois, a vida ali dentro passou a ser
ato contínuo-performático: os pés; as lunações
do corpo; a dança das aranhas e a minha; os
indícios, pela linha do rodapé, da existência de
um formigueiro imenso por baixo do piso.

No dia depois do seguinte, tornei a escrever,
escrever. Escrever, só. Sem rumo. Mas um escrito
de cacos, sonhos, projeções.

Talvez a escrita seja casca desprendida das coisas
todas que se quer dizer. Ou não se quer dizer.

Talvez seja o avesso da espera.

Talvez seja: presença.

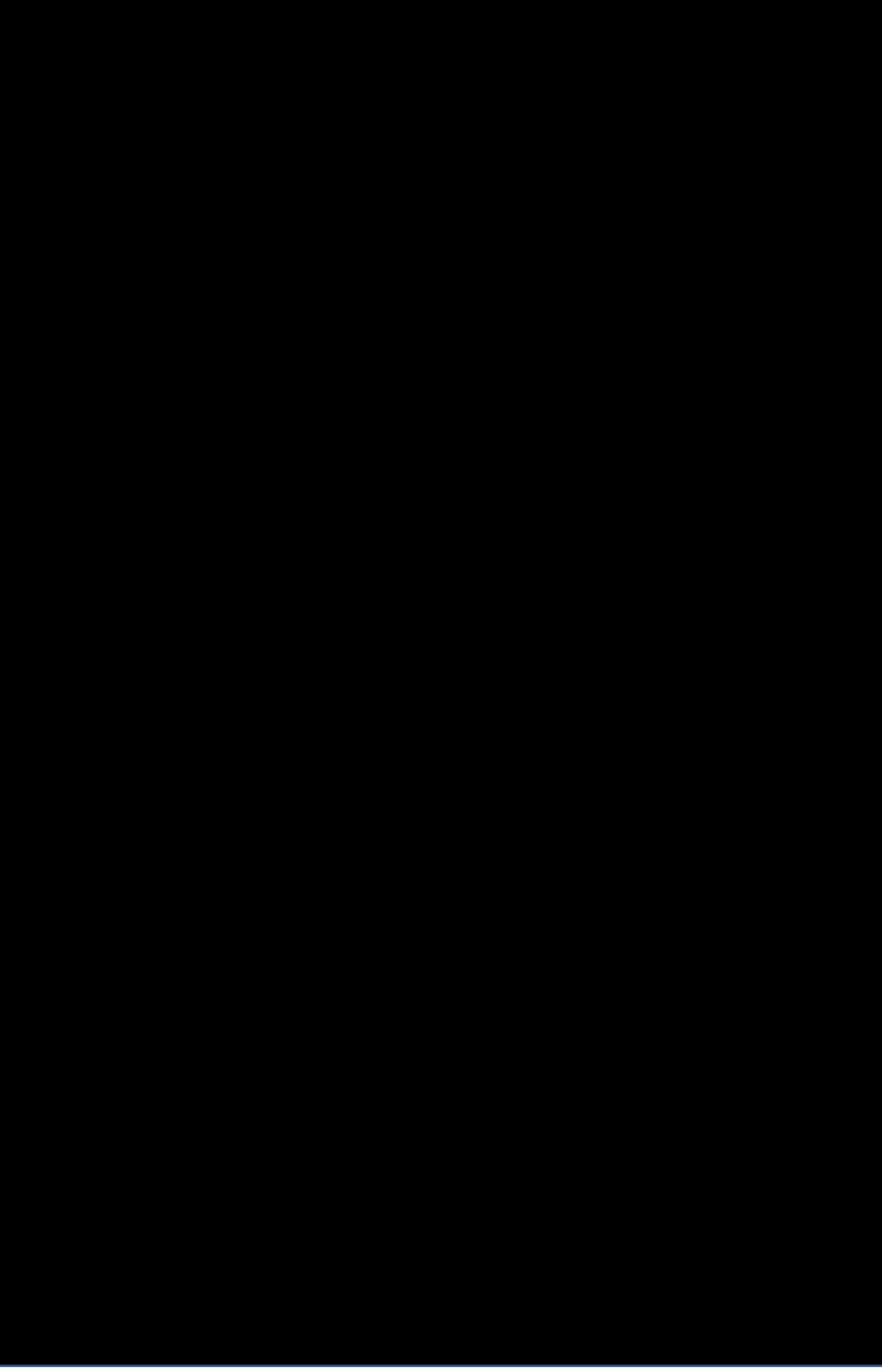
Escrever para desaguar a noite desses dias, desse
tempo passando infinitamente veloz.

(Pausa)

Naquela conversa, você falou: estamos naturalizando a morte.

Eu quis dizer não, mas aí pensei no tempo. Nos números. Na notícia.

Estou lembrando disso enquanto preparo um poema em desordem alfabética onde convivem as pedras, o fim do mundo, as coisas plurais, o sonho do touro e o perigo à espreita, sobre a revolução que não virá, que virá, e a selva, a selva, a seiva.



práticas de notação do tempo

- 1 / Compreender o tempo pelo que resta e pelo que se torna resto.
 - 2 / Perceber a fina tensão entre o que se perde e o que resiste.
 - 3 / Demarcar o tempo pela espessura do que os corpos abandonam.
 - 4 / Observar as transformações da matéria e do espaço.
 - 5 / Utilizar cascas de árvore como unidade de medida para contar o tempo
- [Atila Regiani]

Ruína, em geral, aparece como algo que resistiu à destruição, “que prevaleceu, mesmo em sua

incompletude porosa ao tempo”²⁹⁹. A ruína aglomera imagens de passados. Fragmentos que se projetam para a existência futura, como uma evidência de tempos que testemunham seu próprio e progressivo esquecimento³⁰⁰. De um outro ponto de vista, alguém poderia dizer que ruína é apenas o presente. Ou dizer que ruína é semente.

As runas são fragmentos que se localizam entre a imagem e a escrita, servem para prever o futuro e para a comunicação. Ruínas e runas são ambas formas de fragmento. Por meio dessas aproximações entre runas e ruínas, Atila Regiani situa a compreensão do trabalho Práticas de

²⁹⁹ Os trechos aqui citados compõem a publicação independente que acompanhou a exposição Práticas de notação do tempo (2018), individual de Ludmilla Alves com curadoria de Atila Regiani. Aconteceu na galeria Decurators, Brasília, integrando o projeto Ciclo Curare. Para uma leitura aprofundada das questões propostas por Atila, ver sua tese de doutorado Museus utópicos: curadorias poéticas, Universidade de Brasília, 2017

³⁰⁰ Regiani, 2018

notação do tempo (2018) entre a arqueologia e a adivinhação.

Essa série de observações materiais ligadas ao tempo consiste na coleta e reunião de fragmentos de cascas de árvore. Levadas para o espaço expositivo, são dispostas na parede, na vertical, propondo uma relação frontal com o olhar. Embora seja lido e realizado como instalação, este trabalho é processualmente pensado como pintura: estão em jogo, literalmente, camadas de tempo e superfície/matéria. História material.

A coleta é feita com cascas de árvore já caídas, de tamanhos diversos, tendo variado, até hoje, de pequenas lascas do tamanho de uma unha do dedo menor, até maiores, aproximadamente da altura de uma pessoa adulta mediana. A relação entre a escala do corpo e da instalação é importante para o trabalho, na medida em que configura um mural, visto de longe, mas possui um campo de atração que, pela combinação de tamanhos, chama para ver de perto. O mural e o detalhe convivem aí. Seu ponto de partida é a

verticalidade dos elementos (da árvore, da parede). A cada montagem, há o intuito de experimentar o aumento da escala da instalação. Quantas camadas de tempo podem ser lidas ou intuídas aí?

As cascas aparecem como os fragmentos que são. Sem tratamento, sem transformação. Cascas como cascas. Peles de árvores deslocadas do chão até a parede. Dispostas uma após a outra, numa área pré-definida que configura uma espécie de enquadramento: no espaço definido simulando um quadro, alguém poderia entrever um fragmento de terra ou uma mata?

Cada casca tem cor, textura, mancha e forma diferente da outra. Algumas pessoas chamam atenção para a semelhança da composição com partituras, outras, com uma escrita muito antiga. Podemos ler esses fragmentos? Pré-texto. Pré-pintura. Essas comparações repercutem, mais uma vez, um fundo comum entre o pintar e as palavras. As cascas são espécies de forças aparentemente petrificadas. São lascas de tempo.

A partir de cascas, Didi-Huberman relata sua visita a Birkenau, bosque de bétulas dedicado ao extermínio de populações judaicas pelos dirigentes de Auschwitz: “Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda “carta” começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca”³⁰¹.

Um livro do mundo nos espreita a partir de espaços e de tempos soterrados. Didi-Huberman diz que é preciso saber olhar as coisas como olha a arqueologia: dar atenção às cascas e camadas materiais da história. Ele menciona o texto Escavar e lembrar, de Walter Benjamin, para

³⁰¹ Didi-Huberman, 2011, p.99

quem a atividade do arqueólogo é capaz de esclarecer alguma coisa de essencial à atividade de nossa memória. “Quem tenta se aproximar do próprio passado soterrado (...) não deve temer voltar incessantemente a um único e mesmo estado de coisas – a dispersá-lo como dispersamos a terra, e revirá-lo”³⁰². Revoltar o tempo. O olhar arqueológico busca uma compreensão do presente, revolvendo a terra e o passado, reunindo cascas e fragmentos.

O que a casca me diz a respeito da árvore. O que a árvore me diz a respeito do bosque. O que o bosque, o bosque de bétulas, diz a respeito de Birkenau. “O que as fotografias, compreendidas também como superfícies, dizem a respeito da experiência com aquele lugar? Sempre tudo na superfície e por superfícies entremeadas. Superfícies técnicas para testemunhar apenas a superfície das coisas. O que isso me diz a respeito do fundo, o que isso atinge no fundo?”, pergunta Didi-Huberman (2011).

³⁰² Didi-Huberman, 2011, p.129-130

Irregulares, descontínuas, acidentadas, as cascas são superfícies por onde pode ressoar o fundo das coisas ao redor. Pensando nos anéis de desenvolvimento de uma árvore através do tempo, é possível afirmar que cada casca já foi parte do fundo, da profundidade da planta.

A superfície é pensada como o que cai das coisas, que se separa delas, e portanto vem, até nós, como parte do que se desprende, como os retalhos de cascas de árvore. “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência”³⁰³. O que contam as árvores através de seus fragmentos? Que tipo de voz vegetal pode aparecer aí, petrificada, materializada?

Leonardo da Vinci, entre inúmeras outras coisas, praticava a observação das plantas. A ele cabem algumas descobertas sobre a natureza vegetal, como “a explicação do que são os anéis anuais do

³⁰³ Didi-Huberman, 2011, p.131-132

crescimento secundário do caule e como eles são formados e como, a partir do estudo de número, espessura e distribuição, podemos calcular a idade da árvore e o clima dos anos durante os quais ela viveu”³⁰⁴.

Aparecer como

“Aparece de aparição, e não apenas de aparência”. A frase continua ressoando em nós. Aparecer. Como aparecem as coisas numa pintura. Como aparecem na escrita. Como aparecem à revelia de sua aparência. Me pergunto se o que aparece de aparição nas cascas, ou por meio delas, também é o ritmo e de sua própria natureza. Tempo vegetal. Vegetar. Embora não me interesse decifrar o que dizem as cascas, elas aparecem para mim como indícios de um movimento terrestre, enraizado, atravessador de tempos.

³⁰⁴ Mancuso, 2019, p.126-127

“A natureza prescreve o ritmo do caráter destrutivo”, diz Benjamin. “O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas”³⁰⁵. Interessa pensar esse caminho.

Que tipo de experiência provoca tal visão de mundo, senão a da catástrofe? As imagens vegetais se aproximam das imagens da ruína. Mato tomando conta. Mata crescendo entre escombros. Na etimologia da palavra ruína, do latim *ruere*, encontramos: pessoas, animais, cursos de água³⁰⁶. A noção de ruína tem o sentido de um movimento, de algo que se precipita; corpo, água; matéria orgânica. As imagens se convocam e, como cascas, acabam por reunir ideias de fim e começo. Ler, escrever, escavar o tempo-texto inscrito nas coisas. O que existia antes? O que vem depois? O que contam as árvores de um lugar? O que repercute em nosso olhar e em nosso posicionamento diante de um material como as cascas, se compreendermos as árvores como

³⁰⁵ Benjamin, 1987, p. 235

³⁰⁶ Machado, 1952, p.1917

testemunhas? O que podemos aprender com a perspectiva das árvores?

Temos de fabricar nossas regras à medida que avançamos pelos desmoronamentos.

Transformações de matéria, de mundo, de modos de ver o mundo, visões, petrificações, incêndios, acidentes, precipitações, enchentes, desfolhamentos, desmatamentos, uma selvajaria cujos sentidos transmutam entre civilizada-mineral-vegetal-ocidental, como terreno de escombros simbólicos e, ao mesmo tempo, de suas possibilidades de transformação.

Outra vez ocorre a imagem do mato crescendo no que era destroço e ruína. Restos se tornam runas. Vejo no fragmento o princípio do processo de fabulação, decomposição e composição de caminhos de continuação do vivo.



Ludmilla Alves –
Práticas de notação do tempo, n. 2. 2018



Ludmilla Alves –
Práticas de notação do tempo, n. 2. 2018

mais uma lista de verbos [para exercícios, ensaios e conjugações da matéria³⁰⁷]

Anoitecer

Petrificar

Não-domesticar

Plantar

Inscrever

Queimar

Aguar

Caminhar

Cortar

Reunir

³⁰⁷ Nossa lista em desenvolvimento tem como referência *Verblast*, de Richard Serra (1967-68). Na lista de Serra, misturadas à sequência dos verbos relacionados a processos escultóricos, estão presentes condições do ambiente, entropia, tempo, natureza, gravidade, etc. Gostaríamos de imaginar correspondentes para a prática de uma pintura que selvaja ou selvajaria.

Derramar

Furar

Revoltar

Girar

Olhar

Propor, Propor, Propor

Comer

Cantar

Construir

Empoeirar

Mofar

Capturar

Soltar

Partir

Escurecer



Ana Mendieta –
Siluetas series. 1970



Ana Mendieta –
Siluetas series. 1970



Man Ray e Marcel Duchamp –
Créação de poeira. 1920

caça da palavra

palavras dispersas, em sílabas
dentro de versos, naufragadas,
naugrafadas. As palavras que as
sílabas de outra palavra emitem,
insinuam, ameaçam, esboçam,
prenunciam: pro-jetam
[Paulo Leminski]

Procurando palavras sob a palavra encontrei verbos. “Mata” já tinha aparecido como um verbo à espreita. Onde estamos, nesse momento, tendo partido de selvagem? Para onde a palavra leva, para quando a palavra leva? Estamos na direção de alguma outra palavra? Precisamos chegar numa palavra?

Ensaio para conjugação selvagem

Selvar.

Selva.

Selvo.

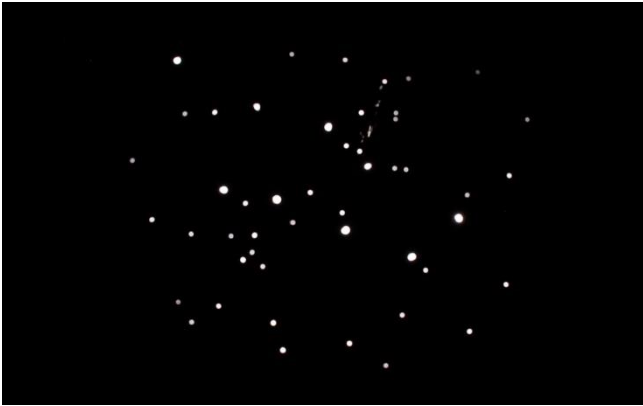
Selvaja.

Selvajar.

Selvage.

Selvagiria.

Selvajaria.



Ludmilla Alves –
Tempestade. 2017-2020
[frames do vídeo]

fenômenos meteorológicos

Trovões transportam raízes
[Orides Fontela]

Um dia, a poeira apareceu como constelação. Um conjunto de pontos de luz sobre fundo escuro, surgindo, desaparecendo, se fixando. Sem desenho pré-definido, os pontos formam uma conjugação provisória e efêmera. Uma constelação. Pontos feitos de furos por onde entra a luz. O enquadramento da câmera revela um plano onde, ao mesmo tempo que os furos aparecem, chove uma chuva fina que você não sabe se é poeira ou se é luz. A queda dessas

partículas nos insinua profundidade. A perspectiva é o furo.

O ponto de partida é o gesto de lançar um punhado de terra sobre uma superfície, em seguida marcar a imagem da dispersão dos fragmentos e fazer, em cada ponto marcado, um furo para a entrada de luz. A superfície em questão é uma das faces de uma caixa de madeira, fechada, construída para simular uma câmara escura e ser filmada por dentro. Estamos, com o ponto de vista da câmera, dentro dessa câmara escura. Sem saber que aquela luz que aparece é do sol, assistimos à constelação Tempestade (2018-) surgir. Esse trabalho é o primeiro de uma série de vídeos experimentais que documentam o aparecimento ficcional de constelações pré-fabricadas. Ensaios sobre desordem, dispersão e manipulação material, onde a matéria do chão (terra) se converte em estrela.

Walter Benjamin chegou a propor que os fatos históricos fossem lidos como constelação, em contraponto a uma cronologia e uma visão

lineares da história. A leitura das coisas como constelação é interpretativa, relaciona pontos não-coincidentes. Conecta-os. A astróloga olha para as estrelas, percebe suas constâncias, determina aproximações e organiza, dentro de um conjunto finito de elementos, um grupo infinito de trabalho. Confere significado a partir da semelhança e estabelece conexões entre os astros e os fluxos da vida³⁰⁸.

Para Benjamin, foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento. Ver por semelhanças é um aprendizado pelas imagens. Ver como aparecem as coisas. Ver como.

Para os adivinhos, a investigação do passado muitas vezes revela o futuro. “Cada imagem que se forma no *ecrân* celeste guarda dentro de si tanto *astra*, quanto *monstra*, cada imagem se abre para a leitura constelar, como sua conjugação

³⁰⁸ Regiani, 2018, texto da exposição Práticas de notação do tempo, acima citada.

provisória do tempo e do destino. Olhar para as vísceras, para as estrelas ou para a própria história é buscar rotas tanto para o passado, quanto para o futuro³⁰⁹. Olhar, nesse sentido, é como um método para traçar rotas. Caminhos. Encontrar vias de deslocamento e pontos de fuga.

Escrever furos

Traçamos caminhos através do espaço e do tempo. As constelações solicitam uma intensa atividade de leitura e isso já é, de certa maneira, escrita. O que as estrelas que furam o céu nos ensinam sobre a profundidade do plano? “Selvagem pode ser o sol, a lua, a constelação?”. “Pode ser artificial?”³¹⁰. Selvagem é o furo? É furar? É um punhado de terra lançado para o alto que em seguida cai? É a perfeita ordem da dispersão?

³⁰⁹ Regiani, 2018, texto da exposição Práticas de notação do tempo, acima citada.

³¹⁰ Bensusan, 2019, banca de qualificação da tese

Pontos de luz sobre fundo escuro. Claro e escuro.
Partículas de poeira em movimento cadente. Se a
perspectiva é o furo no espaço, uma proliferação
de furos seria uma forma possível de perspectiva
múltipla em modo matagal?

Rotações

No princípio, havia só água e céu. Tudo era vazio, tudo noite funda, até que Tupanã desceu em meio ao vento grande... segundo uma lenda tupi-guarani da Amazônia, a divindade baixou em um vórtice para criar o universo.

Desde esse acontecimento, estamos em constante rotação, numa velocidade astronômica. [...] se um dia chegamos a nos iludir de ocupar o centro do universo, hoje nos confrontamos com a condição de poeira cósmica. Porém, sempre em movimento rotacional.

A terra em torno de seu eixo e em torno do sol, o sistema solar em torno do eixo da via láctea (um giro de mais de 200 milhões de anos). Os movimentos de rotação são para nós primordiais, “nos divertem e surpreendem”.

[Ton Marar]

Profetas

Notar que a poeira, como a chuva, são presenças materiais que nos trazem uma fala do tempo. Notar a ambiguidade do termo tempo, também relacionado a condições meteorológicas. Em outras palavras, poderíamos imaginar que o tempo aparece na forma de partículas de água e poeira. Escutar e prever o clima é um saber antigo. Iniciadas numa tradição presente no semiárido brasileiro, pessoas portadoras desse conhecimento são chamadas de Profetas da Chuva. Mulheres e homens de diversas idades que aprendem e passam, por gerações, as maneiras de reconhecer os sinais de chuva. “Existem três linhas de percepção: as mudanças na fauna e flora, a posição dos astros no céu e os sonhos”³¹¹.

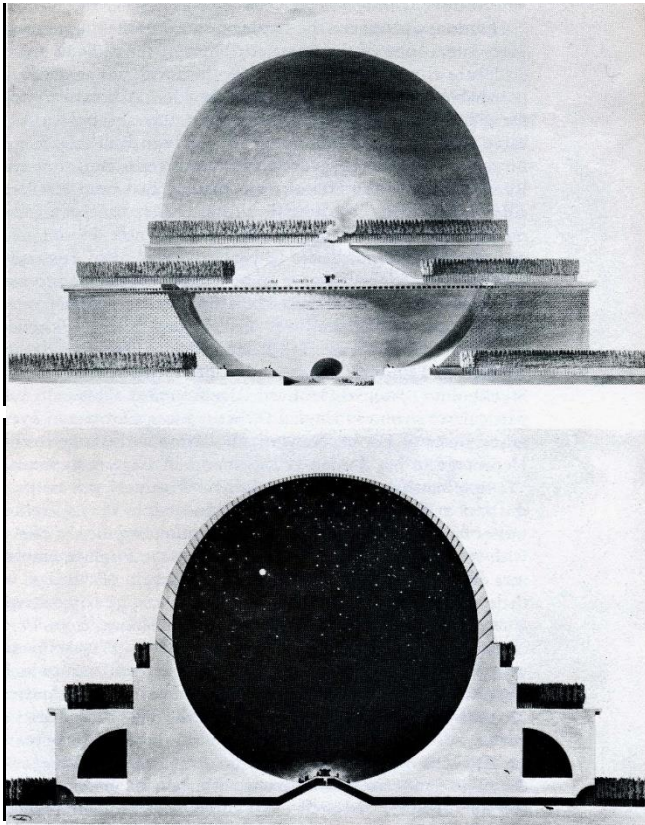
“Quando árvores sangram, pássaros constroem ninhos mais resistentes e a posição das estrelas

³¹¹ Gonzaga, 2019. “Conheça os profetas da chuva que vivem no semiárido brasileiro”. Reportagem disponível em <https://www.brasildefatope.com.br/2019/02/18/profetas-da-chuva-observam-sinais-da-natureza-para-previsoes-meteorologicas-precisas>

muda, é sinal de chuva no sertão”. Para desenvolver essa forma de adivinhação, recorrem “tanto aos conhecimentos herdados de seus ancestrais, na forma de ensinamento, como àqueles que já se enraizaram na cultura local, em poemas e músicas”³¹². Ainda hoje, as pessoas conhecidas como Profetas da Chuva são consultadas para aconselhar a população, famílias e comunidades agricultoras.

Seus saberes nos levam a perceber o tempo/clima como força matérica, que inscreve seus movimentos, anuncia seus futuros, através de caminhos de formigas, flores de mandacarus, comportamentos de animais, trânsitos de pássaros e insetos. Observam buracos e árvores. Sabem ler no espaço. Seu conhecimento infalível tem como fundamento a leitura e interpretação de sonhos e estrelas – porque a posição de algumas estrelas no céu também é sinal de chuva ou estio. Assim nos ensinam e nos incitam a praticar outras notações do tempo.

³¹² Regiani, 2018.



Etienne-Louis Boullée –
Cenotaph do Newton. 1784

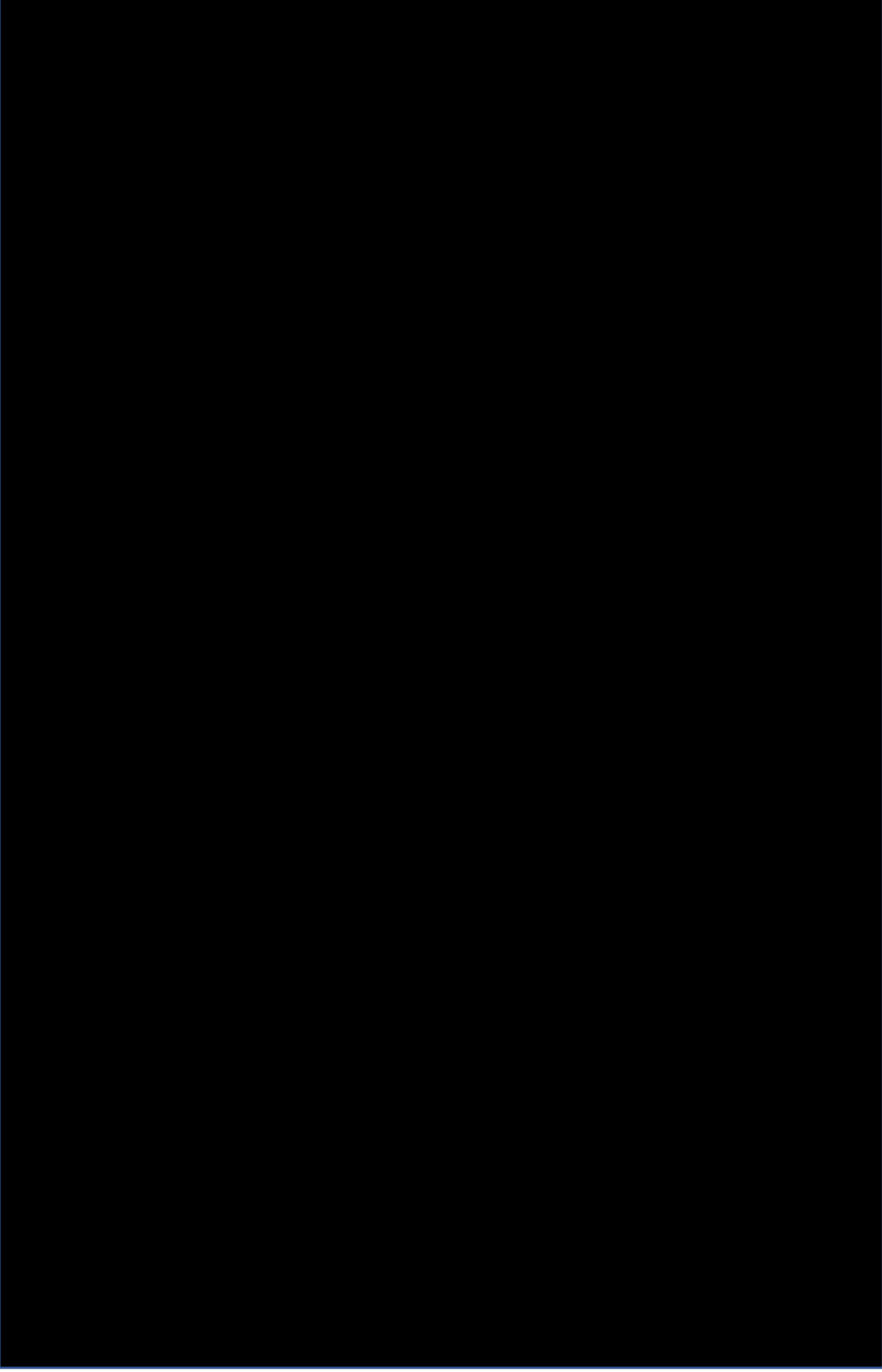
[projeto arquitetônico não realizado, faria uso de buracos no teto como estrelas, causando um efeito noturno interior]



Albert Eckhout –
Homem africano. 1641



Albert Eckhout –
Mulher Tapuya. 1641



a pista do perspectivismo

E se as histórias de pinturas fossem contadas com outra ênfase? Na verdade, com uma proliferação ênfases? Primeiro exercício para multiplicação de pontos de vista: rever algumas pinturas, conforme os pontos de vista presentes nas bordas do quadro, do enquadramento. Olhando para a Mulher Tapuya (1641), a Natureza morta com papagaios (1640) e o detalhe da cabeça de um lagarto, sem data, no canto da página, perguntar: como olha palmeira ao lado da mulher? Como olha o cão? Como olha o lagarto? Não se trata de ter o ponto de vista dessas plantas e animais, mas fazer o exercício de ver como vêem. Trocar de posição. Ir parar no olho do lagarto e imaginar, de onde ele aponta e está, como a cena aparece.

Pequena distorção no uso da lógica para fins de continuidade do texto: se pintura é igual a tempo, então pintura pode, em algum momento, ser igual a selvagem? Essa é uma frase especulativa, uma frase que imagina e não atesta nada. Num futuro imprevisito, esse exercício poderia se transformar num conjunto de trabalhos plásticos (exposição pós-projeto de pré-possíveis³¹³). Se o pintar procura o ponto de vista da mata, o que, disso, reverbera na pintura?

Estamos em busca de práticas perspectivistas do pintar.

Um breve percurso pela história da arte nos conduz a uma abordagem especulativa, segundo a qual, desde o desmonte do esquema espacial genérico da perspectiva artificial, vigente dos séculos XV ao XVII, a pintura espreita a selvageria, ou vem selvagerizando-se. Conforme essa proposta, algumas investidas antiperspectivas³¹⁴

³¹³ Gunther, Luisa. 2019. Anotação a partir do texto apresentado na banca de qualificação da tese.

³¹⁴ Ver Tassinari, Alberto, para quem “O espaço perspectivo surgiu junto com sua teoria (Alberti, 1436). Já o espaço

poderiam ser pensadas como rastros da espreita selvagem no espaço pictórico.

Partido moderno

“Selvagem é o moderno partido ao meio?”³¹⁵
Aproximar a noção de selvagem dessas práticas antiperspectivas não significa dizer que uma pintura selvagem estaria por aí, nem estabelecer semelhanças com a arte moderna. É sobre rever. Re-voltar. Passamos pela ideia de antiperspectiva para chegar a outra, como um rastro que nos leva a outro rastro disso que aconteceria selvagem e pictórica ao mesmo tempo. Rastros que nos levam

moderno formou-se sem uma teoria correspondente. Daí, que parece não haver um esquema espacial genérico para a arte moderna”. Não há uma via de acesso evidente para a conceituação do espaço moderno, marcado pela variedade, muitas vezes em disputa, de movimentos artísticos. Seu denominador comum era a oposição à tradição – todos antiperspectivos”, em: O espaço moderno, 2001, p.18-19

³¹⁵ Bensusan, 2019, banca de qualificação da tese.

não a uma contraperspectiva, mas uma multidão delas, perspectivas múltiplas e suas aparições.

É bom lembrar que a perspectiva imita não o espaço, mas uma visão do espaço, pois este não é, em si mesmo, perspectivo. Daí o esforço e talvez a dúvida de Cézanne quando procurou refundar (mas à sua maneira) o vínculo da pintura com a noção de perspectiva, buscando uma profundidade pelo gesto e não pela ilusão do prolongamento da superfície do quadro para dentro. Trata-se de assumir a superfície. O plano aparece evidenciado ou estilhaçado, campo de fragmentos de um mundo que se apresenta, na pintura, não mais como transparência e janela, mas como opacidade.

Lembramos também que a pintura, no contexto histórico ocidental, de tempos em tempos aparece como espaço tanto da manutenção quanto da ruptura de padrões, como quando se opõe ao plano do quadro renascentista e ilusionista, fundado por um olhar cuja posição é a da distância. Nessa oposição, a superfície pintada

não é análoga de uma experiência visual distante da natureza, mas compõe algo que resulta de processos táteis, corporalmente experimentados. Tocar com os olhos³¹⁶. Estar perto das coisas.

Essa virada, junto à opacidade e como que fechamento do plano, alimentam a derrubada da perspectiva e de seu estratagema ilusionista. Troca-se “ver” por “fazer”. Em uma aproximação com os termos implicados na fundação do espaço perspectivo geométrico, como “ponto de fuga”, poderíamos perguntar, talvez numa investida antropofágica, quando a pintura nos coloca diante de outras formas de furar o espaço, outras rotas de fuga, outras histórias. Quando é que a pintura pode nos ensinar a fugir? E fuga, aqui, significa:

³¹⁶ A frase pode lembrar aquela dita por Goethe: “o olho apalpa, a mão vê” (Goethe, 2000, VI), citado por Karina Dias em: *Souvenir: encapsulada paisagem*. Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

projetar outros espaços, outras experiências, outros tempos.

Se já foi literalmente furado o plano³¹⁷, que outros furos nos requisitam, hoje, os planos e fazeres pictóricos? Pode a pintura, em algum tempo, aparecer selvagem? Se a pintura, justamente quando tenta devorar o espaço real, acaba tornando-se ensimesmada, o desafio não está só em furar outra vez, mais uma vez, o plano, mas em entender de que forma isso pode acontecer de novo. Os tempos pedem revolta.

Se Pollock, além de trazer o pintar para o chão, explode o ponto de vista, Cézanne nos lembra que são várias as perspectivas possíveis, numa mesma pessoa. A noção de ponto de vista parece ter sido sempre uma questão incorporada ao ato de pintar e à pintura, como repercussão da predominância do olhar, do olho como órgão da visão. Entretanto, ao expandir a compreensão de pintura e assimilar uma reunião de perspectivas

³¹⁷ Em referência a Lucio Fontana e o procedimento de furar suas telas.

que camuflam a profundidade, entramos num matagal: ver cabe ao corpo inteiro. O ponto de vista não está só no corpo, como está em todo o corpo. Ver não é diferente de mover-se. Nessa compreensão ampliada do pintar, o que se descreve como pintura pode aparecer compreendido como instalação, intervenção, objeto, como ação que resulta em algo, como golpe de vista, como texto.

O ponto de vista está no corpo³¹⁸. A pintura convoca o corpo inteiro. E o pintar, em estado potencial, infiltrado dentro do texto, propõe o pictórico como experiência que circula por todo o corpo, que o solicita, e convoca também outros corpos que não o da artista. Uma teoria perspectivista, assumidamente tomada, aqui, como movimento de superfície, me parece uma pista para re-voltar a pintura. Talvez isso seja como que propor, para a pintura, uma selvageria, e chegar na encruzilhada. Em todo caso, praticar a

³¹⁸ Leibniz em Viveiros, 1996

pintura como meio de aproximação de outros pontos de vista. Seguir a pista do perspectivismo.

O perspectivismo diz que o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos. Em linhas gerais, além de fundar modos não-ocidentais de ver e praticar o mundo, um ponto de vista perspectivista desestabilizaria, por exemplo, a distinção clássica entre Natureza e Cultura³¹⁹. O pensamento ameríndio não procura se fixar, antes aponta para contextos relacionais, perspectivas móveis, em suma, pontos de vista. Aponta o plural.

Procuro identificar essa visão de mundo com um projeto pré-possível, que gostaria de chamar, por enquanto, de uma via pictórica. “O estímulo inicial para esta reflexão são as numerosas referências, na etnografia amazônica, a uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades

³¹⁹ Viveiros, 1996, p. 115

que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos –, é profundamente diferente do modo como esses seres *os vêem e se vêem*³²⁰.

Se o perspectivismo desestabiliza nossa posição de sujeita, talvez não seja estranho pensar que desestabilizaria também nossas relações com a pintura, os modos de ver, de fazer e de praticá-la. Assim, a palavra selvagem pode ser convocada como prática e tática do espaço e, sobretudo, do tempo. Abrir as portas dessa prática para outras cosmovisões.

Tudo parece voltar-se para o corpo, ou partir do corpo. Como ver? Em condições normais, vemos humanos como humanos, animais como animais, e assim por diante. No entanto, para animais predadores, humanos são vistos como animais (presas), e animais de presa vêem humanos como predadores (portanto, animais). Um mundo em

³²⁰ Viveiros, 1996, p.117

processo gira sob a lógica da transformação. Dizer: este trabalho tem uma roupa de escultura, mas na verdade é texto; tem a roupa da palavra, mas se move como pintura; se veste como escrita, mas propõe o pintar, e assim por diante, como se essa imaginação pudesse inaugurar um modo de ver um pouco mais mágico, adivinhatório, bárbaro, cru ou cozido que reverberasse na forma como as coisas aparecem pelo pintar. Pintar como gesto conectado a outros modos de ver.

Pintar as forças

Pode a pintura reincorporar a ideia de que o museu é o mundo? Ela terá sido, alguma vez, incorporada? Declarar a procura de uma via pictórica que se identifica com o perspectivismo, além do fato de que uma palavra (perspectiva) está quase que dentro da outra (perspectivismo/perspectivista), é a tentativa de uma aproximação ao tempo. Tentar fragmentos. Se a história da pintura também corresponde a fatos da história do mundo, mudanças nas teorias

científicas e até reviravoltas na compreensão do tempo, imagino o que acontece se o pintar passa ser atravessado pela provocação teórica ameríndia.

Convocar a obra de arte outra vez como conjugação de gestos e do encontro, da proposição, das mãos e sombras gravadas nas rochas. A verdade é que muitas de nós estão entre cavernas. São novas paredes, mas ainda grutas. Outra vez em busca de um caminho adiante. Vamos comer tudo de novo.

Que tipo de pintura transita entre fronteiras? A pintura não será doravante pensada com atributos diferentes dos que portam as pedras, as plantas, as raízes, as chamas, os fragmentos de rochas, as paredes dos cantos das casas e de locais entrópicos nas cidades.

A questão central ainda é o ver. Ver como. Aparecer como. O que o perspectivismo ameríndio nos coloca para pensar em termos de representação (outra palavra-chave para a história da pintura), é a múltipla natureza do que

se mostra. Atenção ao detalhe. O olhar do caracol. Mas já vimos que a aparência pode ser enganadora, pois “uma aparência de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar”³²¹.

É importante observar que esses corpos ameríndios não são pensados, diz Viveiros, sob o modo do *fato*, mas do *feito*. O aparecer como não é, portanto, um estado cristalizado de formas e comportamentos. Não é aparência, é aparição, é como aparece. É uma compreensão que se dá no movimento, nesse feito que tem sempre uma dimensão de tempo, uma compreensão sujeita a deslocamentos e reconfigurações que se refazem continuamente, sempre que há um novo encontro. O encontro com o mundo é a medida.

Ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição da sujeita. Mas, pode um ponto de vista nos sujeitar? Um ponto de vista selvagem poderia destituir-nos de nossa posição autocentrada?

³²¹ Viveiros, 1996, p.128

Penso na antropofagia. Penso em tomar o mito como método e ponto de fuga dos discursos determinantes (que nos rondam). Quando a tropicália lê a antropofagia, o espaço se levanta, inteiro, como pintura. Corpo, cor, caminhada, movimento dos passos e dos braços. Parangolés³²² perdidos nas correntes do tempo procuram re-voltar-nos, re-viver-nos. O parangolé como potência e pista perspectivista, no vestir a cor e sair com ela dançando. O parangolé como metáfora da pintura/corpo que permaneceu, no

³²² Parangolés (1964-1979) nomeia um conjunto de obras de Hélio Oiticica, que então chegava, a meu ver, ao ápice de suas investigações em pintura. Considerados pelo artista (1966) como “antiobras de arte”, nasceram de “uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”. “Os *Parangolés* são capas, faixas e bandeiras construídas com tecidos e plásticos, às vezes com frases políticas ou poéticas. Ao vestir, correr ou dançar com um *Parangolé*, a pessoa deixa de ser um espectador para se tornar parte da obra de arte. É a partir do samba, da dança e da rua que Oiticica rompe definitivamente com as divisões entre artes visuais, música e dança, bem como com as noções de “estilo” e “coerência estética”, chegando a sua “descoberta do corpo””. Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>

entanto, só como potência – a experiência domesticada.

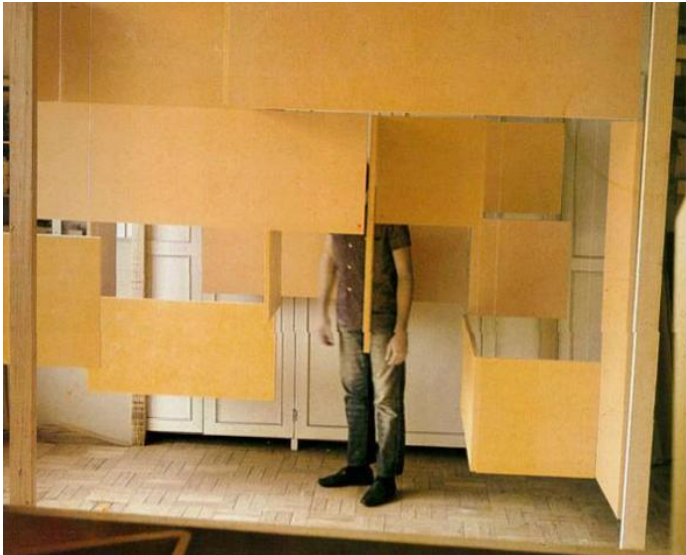
Acionar nossa máquina do tempo: talvez a história da arte brasileira, muito antes do problema da invasão colonial, pudesse recomeçar por mitos e ritos. História oral que nos cabe ouvir. Como ativar a via de mão dupla em direção à escuta do passado e do futuro? Lembrar do que o discurso canibal nos lembra: o presente é uma fala do tempo.



Denilson Baniwa -
Reantropofagia. 2019



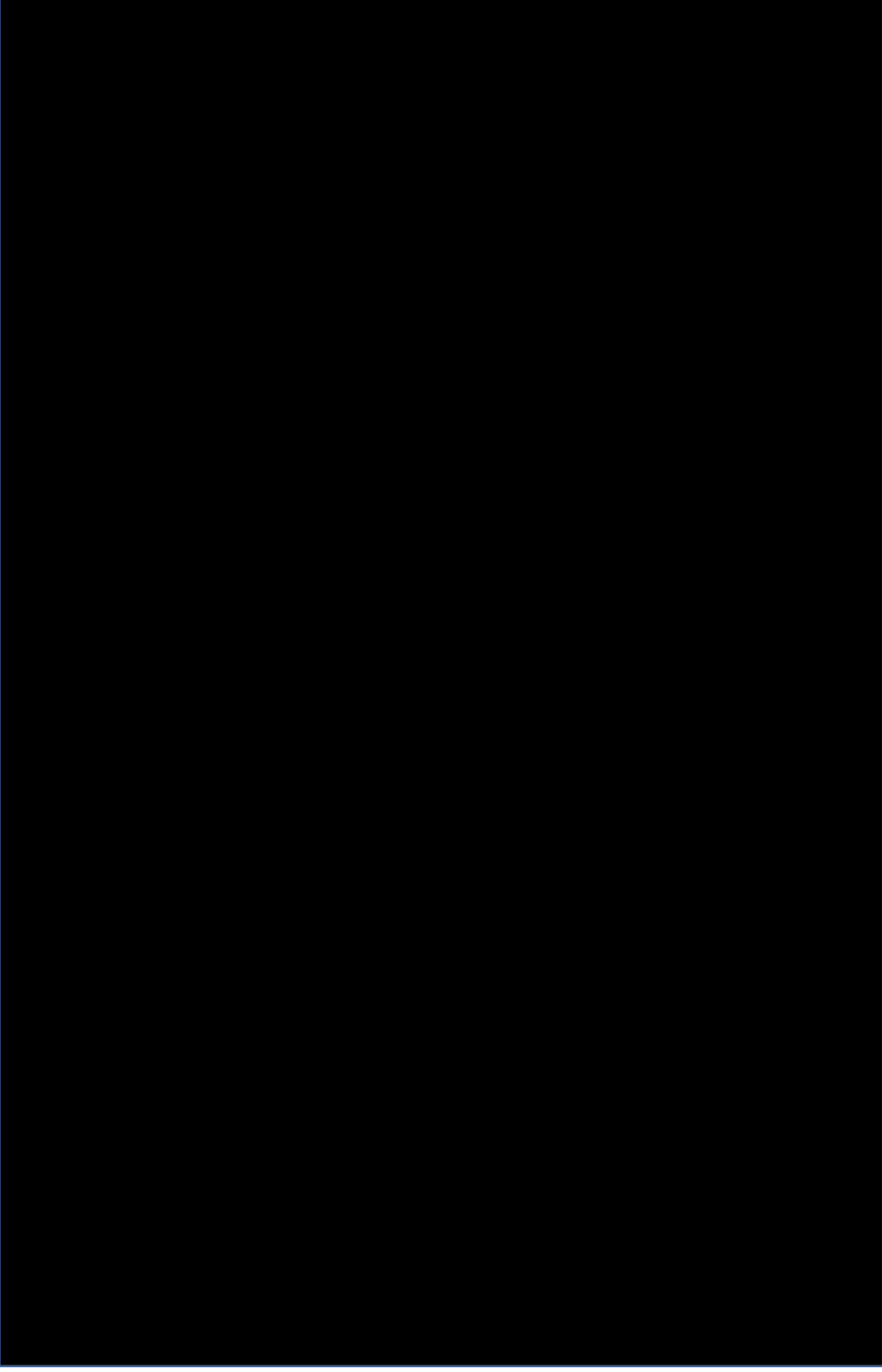
Dominique Gonzales-Foerster –
Tapis de lecture. 2000



Hélio Oiticica –
Grande Núcleo. 1960 [estudo]

brasília pós brasília [pré-roteiro de um filme que ainda não existe, na tese que parte de coisas concretas mas aparece como reunião de projetos]

Uma cidade subterrânea insinua-se no texto de superfície da cidade visível. O atravessamento dessa distância ou espessura é o roteiro visual de nossa ficção especulativa para uma arqueologia do futuro. Uma cidade e suas paisagens da modernidade distópica. Piscinas vazias, hotéis abandonados, muros, construções, descampados, aglomerados de terra, carros-cápsulas, torres, o cerrado tortuoso logo ali.



bichos

[pequena lista de casos de domesticação na era do acrílico]

Como fazer emergir em cada
visitante a voz disruptora do bicho
que Lygia nos legou?
[Suely Rolnik]

Isso também significa perguntar o que visitantes podem fazer com os Bichos (1965), projetados para o uso e atuação do público. A pergunta coloca um desafio no qual precisamos, primeiro, localizar novamente a força disruptora de um bicho. Segundo a Teoria do Não-Objeto (Gullar, 1959), essa disrupção resulta do processo que a arte moderna experimenta, a partir do surgimento da pintura não-figurativa, quando o

quadro se torna objeto da pintura e não é mais o espaço fictício dentro do qual se situavam cenas e imagens.

Pintar, então, não é mais criar um espaço fictício, mas organizar o espaço bidimensional da tela. A tela como objeto material, como coisa, disposta à ação direta da artista. Essa ação passa ao público, que atua manipulando, ativamente, a obra. Chamaria isso de um outro estado da contemplação. Uma disposição. Os bichos, a despeito de sua aparência material mecânica, têm características “fundamentalmente orgânicas”. Têm nomes: “Dentro-fora”, “Antes é depois”. Nomes de espaço e de tempo como declaração de sua condição dinâmica de objetos (bichos) vivos na medida em que, a cada vez, alguém responde ao convite do manuseio. “Agora o espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação. Sujeito-objeto se identificam essencialmente no ato”³²³.

³²³ Clark, 1980, p.24

Entretanto, em situações expositivas, isso não acontece. Os textos de Lygia são a única maneira pela qual os bichos ainda podem viver seu dinamismo (talvez agonizante), sua utopia de movimento. Os textos testemunham o que seria a obra ativada pelo público, e portanto vivente/viva/vivida.

Planos articulados, sugerindo uma virada perspectiva da obra (conjugando objeto, pintura e escultura, e por isso mesmo sendo outra coisa, são bichos) rumo a uma experiência de manipulação, duração, multiplicidade de planos e contato entre artista-obra-público. Com base em dados empíricos e relatos que conheci de ouvido, arrisco afirmar que em qualquer exibição, um bicho, hoje, estará enjaulado. As barreiras ao contato são variações de caixas de vidro ou de acrílico, linhas e avisos de distanciamento para não tocar na obra, ou, na melhor das hipóteses, um fac-símile à venda na loja da saída da exposição.

O caso dos bichos inspira a lista que segue. Momentaneamente interrompida, inconclusa,

em construção e aberta a novos casos de domesticação na era do acrílico.

Livro de Carne

Quando exposto durante a Bienal de São Paulo de 1998, além de estar dentro de uma redoma de vidro, o Livro de Carne de Arthur Barrio (1977-78), para estar ali, tinha a condição de ser trocado a cada quatro dias. A possibilidade de apodrecimento do material, páginas de carne, e o cheiro da decomposição, que seriam aspectos impregnados e constituintes da obra, não eram compatíveis com o espaço expositivo. Era a bienal da antropofagia, mas a exposição não podia conviver com as consequências de uma obra viva, “mutante”, onde proliferam microorganismos. Isso lembra que, por mais estranho que pareça, do ponto de vista institucional e negocial, materiais em decomposição, digamos assim, vivos, ainda hoje são desconcertantes.

The New York Earth Room

Uma sala onde Walter de Maria (1977) dispõe toneladas de terra. Meio metro do material informe e poderoso acima do chão, ocupando todo o espaço da galeria, seria suficiente para fazer sentir sua força. Uma divisão transparente não deixa a terra ultrapassar os limites da sala, que a contém e, nesse sentido, domestica. Transparente, disfarça seu papel de barreira e elemento de domesticação da terra, que não pode transbordar, escapar, sujar. “É numa vitrine que se vê a terra, como se as forças antes indiscutíveis da natureza precisassem de clausura para ser experimentadas”³²⁴. A terra poderosa é conformada num aquário e fica então amortecida.

³²⁴ Tassinari, 2001, p.87-88

Mordidas

De dentro ou de fora, todo mundo quer tirar uma lasquinha. Ai Wei Wei reencenou, há poucos anos, a figura do artista estrangeiro convidado a digerir a cultura local. Nas palavras do curador, “tanto na história social como na da arte, muitas vezes o agente de mudança vem de um elemento remoto que entra em contato com um território novo”³²⁵.

Entre muitas dúvidas, deixo repercutir o que segue: “O convite para Ai Weiwei vir ao Brasil era também um convite para uma interpretação e para a realização de novos trabalhos a partir de seu modelo criativo. Nesse modelo, Weiwei seria capaz de experimentar a cultura local e digeri-la a seu modo; e o Brasil teria a chance de entender e experimentar as modalidades e o processo criativo de Weiwei. Artistas em viagem criaram ao longo da história interpretações do Brasil que se tornaram essenciais para o nosso entendimento sobre nossos próprios ícones.

³²⁵ Dantas, 2018, p.7

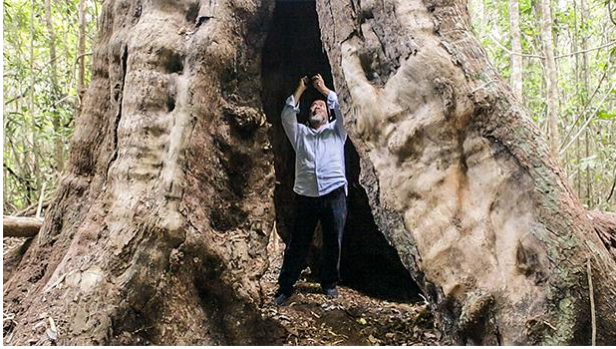
De Eckhout a Debret e Verger, a imagem de nossa expressão foi emoldurada muitas vezes por um observador estrangeiro. Por outro lado, nós nos tornamos mestres na arte de absorver e digerir à nossa maneira influências exteriores.

O convite não foi para uma refeição cotidiana: foi para um banquete *mutuofágico*, em que se come e se é comido pelo outro, em que cada lado devora o outro, seu corpo, sua alma e sua energia. Weiwei fez um firme gesto inicial ao tentar fundir a cultura. Com a ambição que lhe é particular, decidiu fundir em ferro a maior, mais antiga e ameaçada árvore ainda em pé no sul da Bahia. Este movimento ousado no xadrez da *mutuofagia* foi como começar uma partida atacando a rainha.

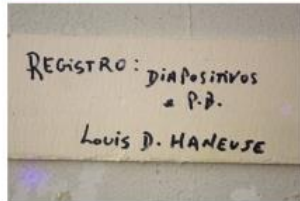
O absurdo que cerca a ação poética é chave para entender o processo. Apropriar essa árvore dentro de sua *oeuvre* é como capturar a espinha dorsal da consciência de nossa civilização – uma árvore que tem estado de pé por mais de 1200

anos testemunhou a própria formação da nação”³²⁶.

³²⁶ Dantas, 2018, p.13-14. Em 2019, Ai Weiwei concluiu a réplica do Pequi-Vinagreiro milenar. Mais informações em “A árvore de ferro”, de Lia Hama, em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/arvore-de-ferro/>



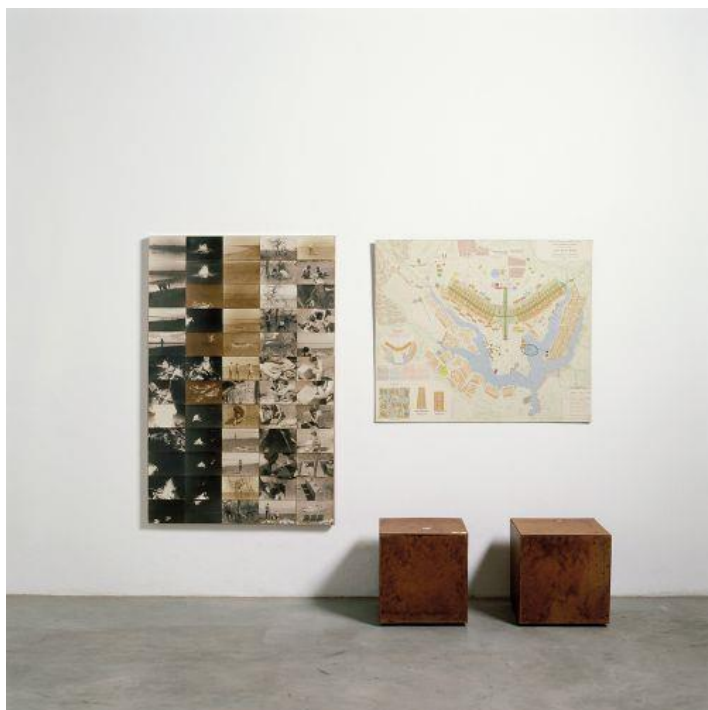
Ai Weiwei -
Projeto de cópia do pequi-vinagreiro milenar. 2018



Athur Barrio –
Livro de carne. 1978-79



Jan Davidsz De Heem –
Natureza-morta com papagaios. 1640



Cildo Meireles –
Arte física / Caixas de Brasília. 1969

caixas de Brasília

[mais algumas notas de caráter ficcional-especulativo sobre as noções de *site specific/non site* e o exterior do cubo branco, a partir de Cildo Meireles]

Arte Física. Caixas de Brasília / Clareira (1969). O trabalho consiste em três caixas cúbicas com 30 cm (feitas de duratex e madeira). Na descrição técnica da instalação, vemos que, em um terreno vazio junto ao Lago Paranoá, em Brasília, é delimitada uma área com estacas e cordão. No interior da área demarcada, o mato é capinado, incinerado, criando uma clareira. Um buraco é cavado aí. Resíduos da queima e da escavação são depositados dentro de uma das caixas, então enterrada no buraco. Outros resíduos, somados às estacas e ao cordão, são colocados na segunda e terceira caixas. O trabalho consiste na combinação entre essa caixa restante, fotos da ação de queima e demarcação e um mapa de Brasília com a localização da área³²⁷.

³²⁷ Descrição técnica em Meireles, 2017, p.44-45

Onde está o trabalho? Com essa pergunta, não me refiro somente à localização precisa da caixa enterrada num ponto supostamente rastreável (ou nem tão rastreável assim) na cidade. Seu acontecimento, sua potência, a meu ver, está na fabricação de vestígios a serem enterrados e, portanto, deixados para uma arqueologia futura.

Entre suas possibilidades remotas de vir à tona, depois da queda de um meteoro, de uma catástrofe climática que revolverá o chão, ou como resultado de buscas intencionais, exceto no último caso, é provável que, então, ninguém saberá a origem dos vestígios. Urnas funerárias? Artefatos? Utensílios mágicos, tesouro perdido? A ciência vai propor suas hipóteses. A arte talvez continue silenciosamente atuando nos corpos das coisas queimadas há muito tempo. Queimar, guardar, “talvez para resistir ao soterrar dos desabamentos ou inventar vestígios”³²⁸.

³²⁸ Veras, Leno, “Uma arqueologia do futuro”, texto curatorial das exposições *Desferir o golpe*, individual da autora, e *Escavar a ruína*, de César Becker, realizadas na Casa Niemeyer (CAL-DEX-UnB), Brasília, 2018.

Soube que a procura da caixa foi empreendida por um grupo, e o conjunto de suas ações, desde a tentativa de rastreamento, transporte até o local, registros, entre outros desdobramentos correspondentes, resultou na ação artística *Plantation & Bananation* ou *Cildragrem* (2019)³²⁹. Procuraram a caixa enterrada, não encontraram.

Em andamento, nossa reflexão suspeita e propõe, para o futuro, uma rota de continuação do texto: a de que esse trabalho de Cildo Meireles conjuga, ao mesmo tempo, as noções de lugar específico e não-lugar. Porque tem como sítio a própria cidade, vincula-se a ela (enterrado e como que enraizado), no entanto desaparece sob o solo.

³²⁹ Ação performática do coletivo F.A.D.A – Forças Amadas da Arte (Cleber Cardoso Xavier, Gisel Carriconde Azevedo, Hilan Bensusan, Mateus Lucena, Raisa Curty e Suyan de Matos)



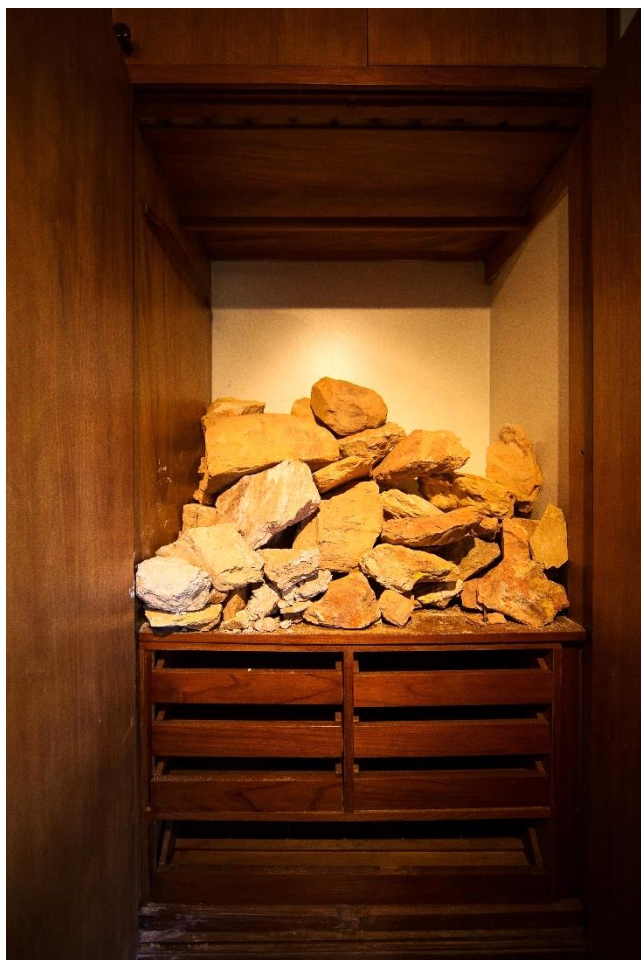
Ludmilla Alves –
Estudo/Coleta de pedras. 2018
[Setor Noroeste. Brasília, DF]



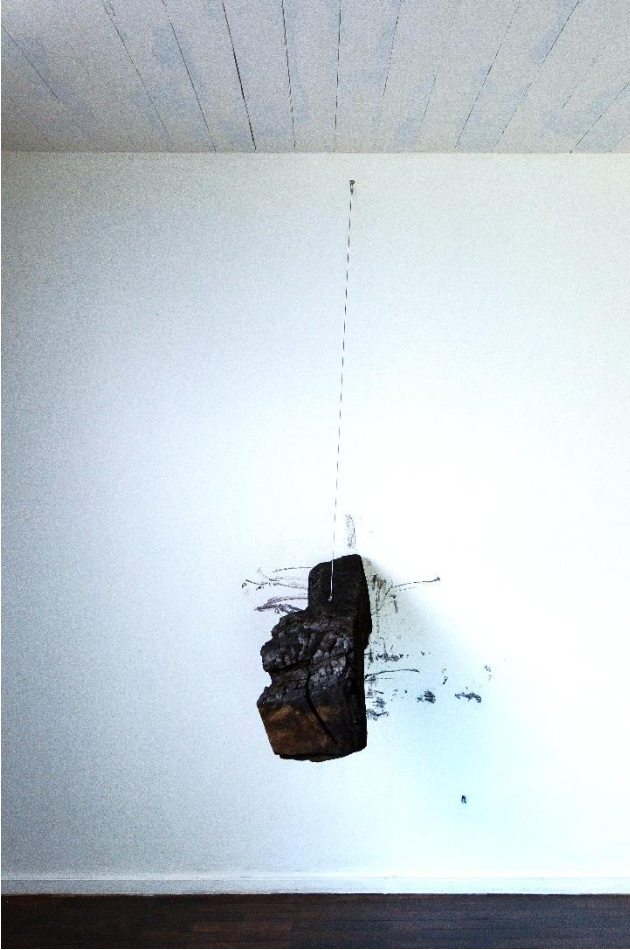
Ludmilla Alves –
Estudo/Queima de tronco de madeira. 2018
[Taguatinga, DF]



Marcel Gautherot –
Esplanada dos Ministérios. 1959



Ludmilla Alves –
Arder, curar. 2018 [Casa Niemeyer. Brasília, DF]



Ludmilla Alves –
Memória do fogo, 2018



Ludmilla Alves –
Memória do fogo. 2018 [exposição Desferir o golpe.
Casa Niemeyer. Brasília, DF]



Ludmilla Alves –
Memória do fogo, 2018

museu do futuro do pretérito

[anotações sobre Desferir o Golpe e Escavar a Ruína,
uma ficção-relato e uma arqueologia de Brasília³³⁰]

América do Sul. Brasil. Cerrado. Planalto Central
de Altitude. Distrito Federal. Brasília³³¹. Nosso

³³⁰ Os fatos narrados decorrem da experiência de escrita conjunta com o artista e pesquisador César Becker, de maneira que o conteúdo dessa sessão também pode ser encontrado (com trechos mais ou menos alterados, até mesmo idênticos) em sua tese de doutorado.

³³¹ Especificamente, Casa Niemeyer: “Criada por Oscar Niemeyer para lhe servir de parapeiro durante a construção de Brasília, a casa 7 do conjunto 3 da quadra 26 bem poderia se perder entre tantos outros endereços residenciais do Park Way. E, de fato, isso aconteceu por alguns bons anos. Mantido atualmente pela Universidade de Brasília, o imóvel recebeu uma reforma em meados do ano passado e, desde agosto, vem sendo reinserido no roteiro cultural brasiliense. Agora se encontra sob a mesma administração da Casa da Cultura da América Latina”. Scartezini, Bernardo, “Uma tarde na Casa Niemeyer: tensões, ruínas e a passagem do tempo”, julho de 2017. O texto completo pode ser visto em:

cenário está assentado sobre algumas das rochas mais antigas do planeta. Quem por aí andasse estaria pisando sedimentos de bilhões de anos que, segundo estudos geológicos, seriam metade da idade da Terra.

Desmesura e voragem da história, testemunhadas pela matéria do solo: grandes movimentos tectônicos de fratura e esmagamento de rochas, somados ao cotidiano deslocamento de detritos e partículas de poeira, incontáveis passos e movimentos mínimos alterando centenas de vezes a paisagem.

Massas de terra teriam se erguido, afundado, cordilheiras altíssimas levantado e desaparecido, roídas pela erosão, fraturadas, esmagadas. Tudo isso sob o assoalho da casa de onde parte esse relato, dedicado a especular a respeito de uma ocupação e seus vestígios. Quando armários foram tomados por pedras, torrões de terra e argila. E quando paredes suportavam carvões

<https://www.metropoles.com/plastica/uma-tarde-na-casa-niemeyer-tensoes-ruinas-e-a-passage-do-tempo>

como instrumentos simbólicos para golpear o curso da história e dos acontecimentos. Era o ano de 2018.

Todos esses vestígios (não sabemos se pré ou pós históricos) têm uma relação indiciária com a casa, o chão sob a cidade de Brasília e seus arredores. Nos primeiros dois cômodos da porção lateral esquerda da casa foram encontradas impressões, manchas e espécies de traços, que levaram a imaginar gestos de lançamento de material (carvões e fragmentos de aglomerados de terra e pedra) contra as paredes, formando inscrições cuja finalidade desafia nossos mecanismos de leitura. No cômodo seguinte, uma parede inteira ocupada por armários onde teriam sido depositados diversos fragmentos de ordem mineral, pedras soltas, revolvidas do solo da região. Aparentemente, não seguiam nenhuma lógica de arquivamento, apenas dispostos conforme a instabilidade e dinâmica de apoio e equilíbrio do próprio material.

Em um dos cômodos da casa encontrava-se um massivo tronco de madeira carbonizado. Primeira hipótese: a escala grande do material em relação ao espaço e seu aspecto indócil talvez reverberassem, pela aparência da madeira queimada, a relação monumental e voraz imposta pela construção da cidade erguida sobre o cerrado. O tronco estava pendurado à parede. Segunda hipótese: o pêndulo seria fragmento de um enorme meteoro que caiu sobre Brasília, mas ninguém viu. Sobraram restos e poucos relatos.

Há indícios de que no quarto cômodo foi erguido um bloco de terra comprimida de aproximadamente 1 m³ de volume. Neste bloco teria sido possível identificar camadas de sedimentos de profundidade, indicando a ação de escavação. Mas afinal, em que tempo teriam ocorrido tais ocupações e que espécie de contexto seria propício para a formação de um tal conjunto de inscrições e práticas inauditas? Que sequências de acontecimentos estão ligadas e elas? Que história material aparece por meio de traços e vestígios líticos?

O quanto disso resiste, como marca infiltrada, em maior ou menor porção, daí por diante? Questões como essas continuam a ser formuladas, desvinculadas, revinculadas, entre a investigação dos gestos ligados à experiência de praticar a casa (como praticar a cidade e o cerrado) e a invenção da memória das pessoas sobre esses espaços.

O primeiro estudo para trazer a capital para o centro/interior do Brasil foi produzido na década de 1750, quando o então secretário do governo de Portugal, Marquês de Pombal, encomendou um levantamento. Em agosto de 1883, o santo italiano Dom Bosco sonhou que fazia uma viagem à América do Sul. Mesmo sem nunca ter estado no continente, imaginou um lugar entre os paralelos 15 e 20, onde, segundo ele, havia uma enseada bastante longa e bastante larga, que partia de um ponto onde se formava um lago³³². As coordenadas coincidem com o que veio a ser,

³³² <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/acervo/cultura/audio/2020-02/do-sonho-de-dom-bosco-interiorizacao-da-capital-o-nascimento-de-brasilia-ha-60/>

depois, o quadrilátero Cruls de 1892. Luiz Cruls, ao considerar a região do planalto para a localização da nova capital brasileira, deparar-se-ia, a bem dizer, com um país inteiro, todo ondulado em sucessivas vagas de altitude formando, de tanto em tanto, patamares alongados e planos por onde passariam o rio Preto, o rio Maranhão e o rio São Bartolomeu – mares de chapadas.

O Plano Piloto e a maior parte do Distrito Federal estariam sobre um conjunto de rochas composto de quartzitos (aglomerados de areia), de ardósias, de calcários e de ritmitos – que algum dia, há milhões de anos, produziram-se pelo ritmo das ondas do mar que teria coberto a região. Algo ressoa e atualiza a presença da profecia que retorna como eco e “vale pra tudo quanto é sertão, de virar mar, e pra tudo quanto é mar, de virar sertão”³³³.

Os processos geomorfológicos implicados na atual paisagem do Distrito Federal remontam ao

³³³ Goddard, 2017, p.51

período da extinção dos dinossauros no Planeta. Taguatinga e Gama são contemporâneas desses remotos milhões de anos.

A história do Planalto Central seria interminável: pelas dimensões geológicas remonta, no mínimo, a bilhões de anos. Pela escala arqueológica, da povoação originária ameríndia, muito mais de milhares de anos. E pela invasão colonial, teria alguns séculos, fazendo proliferar a civilização do chamado *homo cerratensis*³³⁴.

Há vestígios deixados por grupos dos antigos povoamentos nas áreas de caça, privilegiada pela presença de uma grande fauna do cerrado, provavelmente fundando caminhos que foram esquecidos ou aproveitados no processo de invasão. Ocupações relatadas no século XVIII pontuam uma contradição ao imaginário corrente de que, antes da construção da nova capital do Brasil, havia um vazio demográfico e cultural nestas terras.

³³⁴ Bertran, 1994

A ideia de que não existia ocupação na encruzilhada onde foi construída Brasília é um monumento ao equívoco.

As pedras encontradas no terreno e nos cantos esquecidos das últimas gavetas da casa teriam sido deslocadas, segundo análises das amostras, do então chamado Setor Noroeste, um complexo de prédios construídos sobre uma terra indígena³³⁵.

Em 1991, foram encontrados dois sítios com cerâmica e artefatos de pedra, espalhados por uma área de quase 3000 m², nas cabeceiras do córrego Ipê. Em área de poucos quilômetros quadrados, na região de Ponte Alta e a oeste do Gama, teriam sido encontrados vestígios de quatro sítios arqueológicos, dois deles também com características cerâmicas e pré-cerâmicas.

³³⁵ O Santuário dos Pajés é uma terra indígena que se encontra dentro de um setor de expansão imobiliária denominado Setor Noroeste, em Brasília, DF, em uma área equivalente a aproximadamente 4 quadras comerciais do Plano Piloto. Indígenas de três etnias vivem na terra e reivindicam sua posse, majoritariamente Tapuia-Fulniôs.

Em 1993, viriam à tona em Taguatinga, na área do córrego Melchior, cinco sítios pré-cerâmicos, com características de acampamentos de caça, talvez ocupados de tempos em tempos por pequenos grupos. Em 1994, surgiram 16 sítios arqueológicos na área do rio Descoberto.

Novamente passado e futuro se precipitam.

Daí por diante, num futuro pós 2021, os fatos teriam se tornado pouco comprováveis. A Casa Niemeyer, em uma data não confirmada, apareceria como sítio pré-histórico, com indícios de práticas de queima, escavação, deslocamentos de materiais, construção e utilização de objetos não identificados. Manchas encobertas na parede. Vultos do que teriam sido manchas. Sombras de vultos de manchas do que teriam sido gestos. Vestígios de verbos. Indícios de tentativas de apagamento. Restariam algumas pistas desafiadoras até mesmo para o vocabulário dos relatos científicos e dados de catalogação. Seria preciso percorrer subterraneamente, novamente, as portas, o corredor a caminho dos quartos, abrir

os armários, chegar ao jardim. Escavar os vestígios para trazê-los à tona. Imaginar. A cor das coisas teria mudado. Algumas inscrições resistiriam ainda, sob as paredes, assim como o acúmulo sorrateiro de terra e carvão por entre as frestas do assoalho ou do fundo de alguma gaveta. Se é que sobraram gavetas.

Como tais gestos (supondo que teriam sido esses os gestos) de arremessar pedras e pedaços de troncos de árvore queimados contra as paredes da casa-monumento, ou escavar a terra do patrimônio tombado, chegam até nós? Não se trata de uma nostalgia de origem, em busca de uma matriz esquecida e perdida. Mas investigar a história e o comportamento cerratense, seus vestígios, e as relações com gestos que surgem no momento presente.

Uma espécie de atestado material de uma atualidade onde aglutinam-se, inscritos, os tempos de um lugar. Passado, presente e futuro conjugados juntos.

Revirar o solo e buscar as histórias do cerrado como gestos de uma reconstituição matérica-histórica dessa região, que ao longo de décadas privilegia uma história “sem passado”, fundada na modernidade constituída por uma cidade planejada e ancorada na ideia de futuro sem laços com o passado local. É o novo. É o novo. É o novo. Até que era o novo. Teria sido o novo. A vinculação das marcas de identidade moderna e sua formação contemporânea fundaria outros marcos naquele espaço. Confrontando, com o passado distante do cerrado, a região que veio a ser chamada Brasília e seu entorno, as dezenas de cidades construídas a longas distâncias das margens da cidade planejada.

Voltar, por meio da escrita desse relato, à experiência na Casa Niemeyer como sítio de ficção pré-e-pós-histórica, aponta para pontos de vista e trabalhos ainda por vir. Nosso relato, compreendido como primeira parte do projeto Museu do Futuro do Pretérito, é um passo na direção de um museu virtual de representações de gestos, verbos, vestígios, práticas. Nosso museu

se volta para o cerrado. Mira, no pós-futuro, árvores tortuosas, histórias materiais de queima, memórias da terra e memórias cerratenses.

O museu torna-se a narrativa viva de acontecimentos, formando uma coleção de temporalidades que se produzem incessantemente, entre propagações e proliferações.

A memória da casa-cidade se vincula à do cerrado-museu: difícil distingui-lo, como um sítio pré-histórico, das lembranças de um mundo abandonado por sua condição entrópica e sua projeção no futuro em que algo ressurgirá e reconquistará o território transformado em um deserto de concreto, poeira e asfalto. Uma gênese produz outra gênese. Pois, não seriam as ações de desferir golpes e escavar a terra os impulsos disso que aparece também como anúncio do que arruína?

O que encontramos são sobretudo relatos. E o relato poderia até aqui estar se fazendo como resultado de um processo de formação,

fabricação, de criação. Em certo sentido, seria a prova de que se completou um processo, assim como a pegada na terra é a prova da passagem de alguém. O espaço no qual estes vestígios existem, é precisamente o espaço em que a significação se constrói no momento de sua projeção no mundo. Museu inscrito, escrito, nessas páginas, entre camadas de passados da cidade. A pré-história de Brasília é um saber futuro.



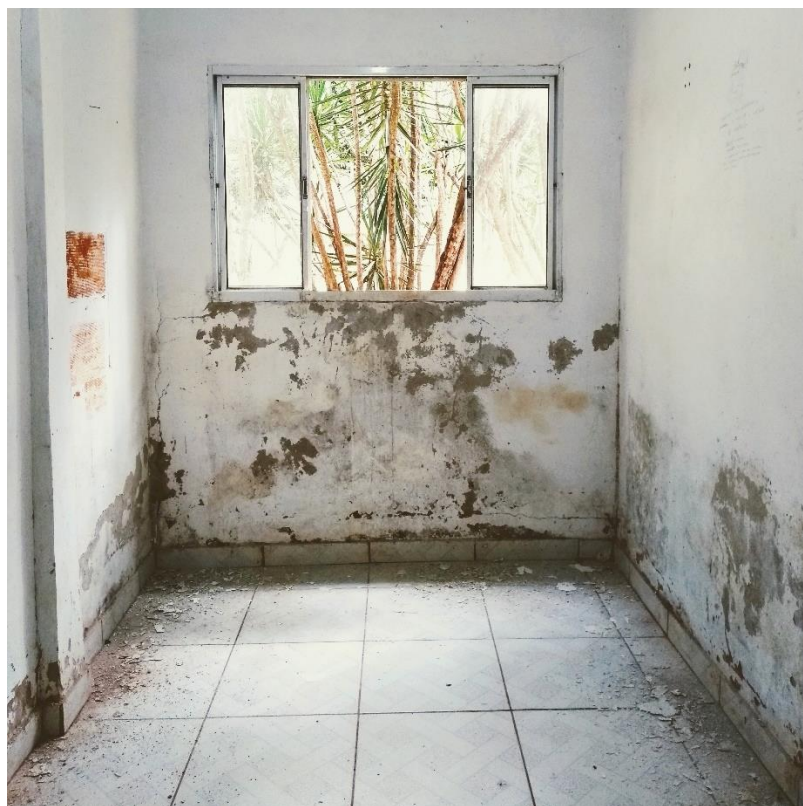
Arquivo pessoal –
Parede da galeria horas após a abertura da exposição
Muda [2020, Cal, UnB]. As marcas resultam da
interação do público com o trabalho *Memória do fogo*.

ritual do Grande Presente

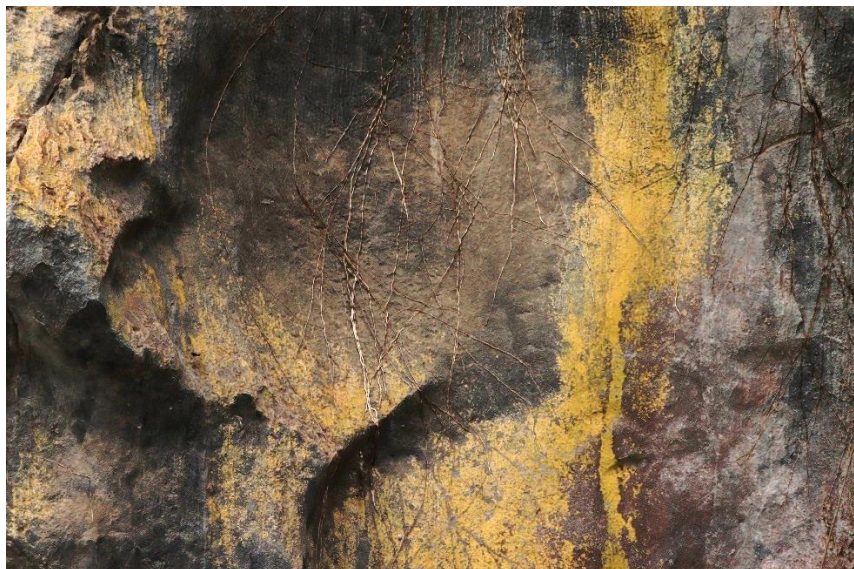
Somos os propositores:
enterramos a obra de arte
como tal e solicitamos a
você para que o
pensamento viva pela ação.
Somos os propositores: não
lhes propomos nem o
passado nem o futuro, mas
o agora
[Lygia Clark]



Ludmilla Alves –
Estudo. 2020



Ludmilla Alves –
Estudo. 2020



Ludmilla Alves –
Estudo/Captura. 2021

geopoemas [trabalho das capturas, vol.1]

Em geral, costuma ser assim: nomear para ter; nomear para conhecer; nomear para explorar. A nomeação às vezes parece ser, já, exercício da exploração. Mas pode ser, nomear, uma forma de aliança? Se substituo explorar por especular ou investigar estou amenizando somente o som da palavra ou o sentido da palavra? E se troco explorar por imaginar? Em que medida a decisão de amenizar não é também violenta? E em que medida a nomeação pode ser, ou se tornar, um exercício de escuta?

A partir do visto, faço inventários. São palavras endereçadas a imagens. Talvez elas possam repovoar a imaginação das páginas. Com o tempo,

podem deslizar para outras superfícies e também assumir formas diferentes dessa que se apresenta aqui. São coisas que vi caminhando, no tempo em que não usávamos máscaras. Depois mudaram as rotas, passei a uma escrita como que por recordação. Não diria que está terminada.

Inventário de montes

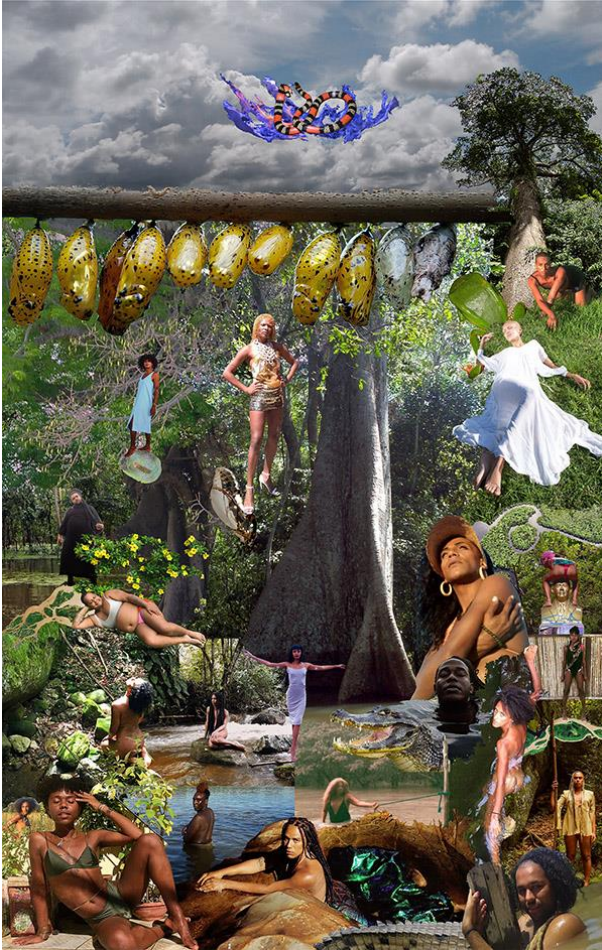
Montes de asfalto. Montes de terra. Montes de cupim. Montes de formigas. Montes de cercas. Montes de muros. Montes de restos. Montes de nomes. Montes de países. Todos os montes pertencem a algum bicho. Todos os montes estão aliados a rios subterrâneos. Tudo indica que as águas dos rios, antigas donas daquelas terras, encontram-se capturadas pela malha de canos. Todos os rios foram encanados. Todos os montes têm nome de mulher.

Inventário de árvores

Primeira hora do dia, começar comendo raízes. Sair. Às vezes imagino raízes como infiltrações: onde chegaria se pudesse caminhar com elas? A raiz é uma árvore negativa. Talvez seus caminhos nos levem ao centro da terra. Ao outro lado do mundo. Enquanto isso, vejo árvores nativas e árvores alienígenas. Árvores como prédios e prédios do tamanho de árvores. Árvores estrangeiras. Árvores daqui. Aprendo que árvores transmutam. Camuflam plantas rasteiras. Plantas hospedeiras. Espinhos de plantas no caminho das árvores agarram à roupa. Árvores de muita fruta caindo nos pés do asfalto. Li que por meio das sementes as árvores podem voar. Todas as árvores são nômades.

Inventário de rios

Um mapa subterrâneo sob nossos passos. Rios correm por dentro de buracos negros. Água enjaulada. Rio da tempestade. Rio do desassossego. Rio da espera. Rio da escuta. Rio da prata. Rio do ouro. Rio das pedras. Rio de água santa. Rio de lama. Rio da transformação. Rio da fuga de águas represadas. Estou procurando um rio chamado selvagem, mas ele não existe. Caçadoras de rios escutam o som de canos devorando a água. Quando aparece uma goteira no meio da noite você entende não só que há água constantemente presa ali, mas que no menor descuido ela quer escapar. Ainda que seja a conta-gotas. Por aí também passou um rio.



Ventura Profana –
Sonda. 2020

raízes & devorações [mulheres artistas, leitura selvagem]

E as meninas apaches? Elas existiram?
Como assim?
Você só fala sobre os homens apaches, e
às vezes sobre meninos apaches, então
não havia meninas?
[Valeria Luiselli]

O diálogo se passa no romance de estrada *Arquivo das crianças perdidas* (2019), entre filha e marido da narradora, durante uma viagem de carro ao antigo território apache. As perguntas da menina são provocadoras para nossas cenas de raízes e devorações. Não sabemos para onde ir, mas sabemos que, por aí, começa. Tentaremos um

ensaio que também gostaria de ser filme de estrada em formato de página escrita.

Primeiro tempo

Artistas estiveram presentes na formação do Brasil colonial desde o século XVI, designados para documentar e inventariar visual e textualmente as conquistas de invasores europeus. As imagens historicamente repercutidas por esses relatos de viagem, de autoria masculina, remetem à colônia-ex-paráíso-selvagem de habitantes devoradores de carne humana. Existem obras e registros expedicionários de autoras mulheres? Tal pergunta só faz sentido, a princípio, como ficção.

Não tendo notícia da produção de mulheres datada do período de invasão e voltada para os temas correspondentes ao chamado novo mundo, invento outra rota onde convivem, como métodos, a ficção, o desvio no tempo e a leitura selvagem: anacronismo nas datas distantes do séc. XVI e escrita como expedição.

Para contrapor, ao lugar-comum do que seria um “compêndio masculino de fazendo uma viagem, conquistando e colonizando”³³⁶, procuro algum lugar-menos-comum formado pela reunião de obras de mulheres e, assim, dos pontos de vista presentes nessas obras. Fazem parte desse conjunto os trabalhos Vera Cruz (Rosângela Rennó, 2000), Não te esqueças nunca que eu venho dos trópicos (Maria Martins, 1942), Onírico (Djanira, 1950) e Sonda (Ventura Profana, 2021), que aparecem em outras sessões da tese. Nesse momento, ficaremos com uma pista e uma provocação, essa presente no relato fictício da mulher que está com Levi-Strauss no Brasil, mas “ele a apaga de sua narrativa, como apaga da floresta tropical a cena primitiva da devoração. Dina Dreyfuss, (...) visível em nenhuma foto, autora de nenhuma foto”³³⁷. Poderíamos encontrar uma pista para imaginar essas cenas ausentes da devoração? Uma rota? A devoração pode ser uma rota? O que essas

³³⁶ Luiselli, 2019

³³⁷ Goddard, 2017, p.36-37

considerações, hoje, devoram? O que elas digerem, vomitam, excretam, depois de comer? Para Goddard, Dina Dreyfuss falaria de um comunismo e um surrealismo palpáveis na veia da vida, que já existiam ali, “pré-formados em nenhuma ideia, nem importados nem exportáveis, contra os quais a ideia comunista e a ideia surrealista, porque são ideias, quebram a cara”³³⁸.

Nesse texto-percurso que se move em direção a algo, adivinhando rotas, aparece também como pista e provocação a frase da artista guatemalteca Regina José Galindo. Ela diz: “desconquistemos el mundo, mi amor”³³⁹. A pergunta que aparece, então, é: quais seriam essas rotas e como encontrá-las? Repito, como quem espera que algum eco nos devolva a resposta: como encontrar rotas para uma desconquista do mundo?

³³⁸ Goddard, 2017, p.38

³³⁹ Desconquistemos o mundo, meu amor. Tradução minha.

Segundo tempo

Em direção ao “matriarcado de Pindorama”. Na língua tupi, pindó-rama: região ou país das palmeiras onde o sol é mulher. “Vei, a Sol”, diz Makunaima, com “a ideia tupi de um sol feminino, de uma unidade feminina, de uma deusa amante, Guaraci ou a Substância”³⁴⁰. Pachamama. Guaraci. Boiuna. Uma felicidade de humanidades “múltiplas, vegetais, animais e minerais, uma natividade, uma primitividade integralmente humanas, saturadas de plantas, pássaros, árvores, igarapés, de pedras e de caçadores-pescadores, todas e todos humanos, como nas narrativas indígenas das origens”³⁴¹: mais ou menos transformadas, mas humanas de todo jeito.

O conceito de *pachamama*, incluído na constituição equatoriana, designa um entendimento da natureza não como recurso natural, mas como um ser vivo, fonte de vida”³⁴².

³⁴⁰ Goddard, 2017, p.38

³⁴¹ Goddard, 2017, p.38-39

³⁴² Boaventura, 2019, p.30

“Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infundável, fluxo de graça, beleza e fartura. (...). Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar”³⁴³.

Tal violência conseguiu efetuar uma metamorfose entre a ideia de apropriar um território enquanto nação e apropriar o corpo das mulheres enquanto território³⁴⁴. As práticas colonialistas repercutem na tendência dominante do capitalismo de desvalorizar a posição das mulheres em geral. O colonialismo é um dos modos eurocêntricos de dominação baseados na recusa em reconhecer a humanidade integral do outro, como forma de opressão e dominação (Boaventura, 2019). Além disso, “não terminou com o fim do colonialismo histórico baseado na ocupação territorial

³⁴³ Krenak, 2019, p.60-61

³⁴⁴ Boaventura, 2019

estrangeira. Apenas mudou de forma. Na verdade, como ocorre desde o século XVI, o capitalismo não consegue exercer o seu domínio senão em articulação com o colonialismo”³⁴⁵.

A última frase antes da notação de data do Manifesto Antropófago (1928) sugere a realidade de um "matriarcado de pindorama". Pindorama, vale lembrar, é um dos nomes anteriores da terra que veio a ser chamada de Brasil. Então podemos tomar, retomar, reposicionar essa ideia? Para onde nos levariam as noções de matéria e de matriarcado? Poderiam fazer face e enfrentamento a políticas destrutivas protagonizadas por homens em nome da pátria?

Terceiro tempo

Precisamos de um método essencialmente feminino como o canibalismo. Devorações como palavra-chave da busca por práticas de liberação

³⁴⁵ Boaventura, 2019, p.164

das amarras coloniais por meio de relações humanas e não-humanas: as plantas, as pedras, as águas, a terra.

Essa é a primeira parte de um trabalho mais amplo, dedicado às perspectivas de mulheres artistas sobre saberes práticos, mágicos, intuitivos e revolucionários. Se colonialismo, patriarcado e capitalismo têm relação estreita e o homem como protagonista das histórias de conquista, exploração, abuso da terra e da vida, a proposta de escutar mulheres e procurar seus pontos de vista sobre a história é um gesto em direção à terra. Dizer: “a terra é mulher” convoca saberes de sangue, seiva, sonho, e por que não selva, no amplo sentido da palavra para a ideia de um vegetar, de uma convivência em vegetação. Estamos procurando rotas para a desconquista do mundo.

Primeiro tempo [re-voltar à pintura]

Em nossa alucinação visual de ver pintura e matéria pictórica com olho que olha para o cerrado como fosse floresta, que lá pelas tantas está já há muito dentro de casa olhando ainda com olhos como se fosse floresta, para tudo quanto é canto, como se fosse mata, é preciso confessar enfim que o quadro não estará completo. Para que te cresça fora do corpo um olho feminino. Há muito mais de uma cena ausente da narrativa. Muito mais do que as “jungles” de Douanier, por restituírem aos animais enjaulados no jardim de Aclimação do Bois de Boulogne a potência mágica de sua vida selvagem” (Goddard, 2017). São na verdade cenas rituais de combate e devoração. Tem muito mais.

O que a pintura aprende com a floresta, essa que quando vista acabou “virando de perna pro ar a distribuição do claro e do escuro que governa a relação da frolhagem e dos troncos própria do velho mundo”. A mata vista de perto alucina a pintura porque ela “muda de natureza, torna-se

mineral e animal” (Goddard, 2017). Ela é algo que, portanto, não é, mas se compõe de múltiplas formas e interações. Só acontece no tempo.

Imagino uma ficção possível da desconquista: o mundo povoado por plantas. Desacelerado e desconquistado por mulheres e plantas. Mulher, não no sentido de gênero, mas no sentido de produção e preservação da vida.

Serão monumentos do passado, imagens só acessíveis como registro os desertos de soja do cerrado, que lembram os desertos descritos pela narradora de Luiselli, na estrada “observando pelas janelas uma paisagem marcada por décadas ou talvez séculos de agressão agrícola sistemática; campos seccionados em grades quadrangulares, vítimas de estupro coletivo por maquinaria pesada, inchadas com sementes modificadas e injetadas com pesticidas, onde mirradas árvores frutíferas produzem frutos robustos e insípidos

para exportação (...); e campos transformados em não-campos, com o peso de cimento”³⁴⁶.

A plantação colonial produziu frutos como esses não-campos e o desastre da barragem que inundou o Rio Doce de lama, em Minas Gerais, presente na colagem de Ventura Profana. Já comentamos que a artista propõe, ao final dessa série Sonda (Profana, 2020), depois de uma sequência de imagens da destruição em que afirma que o vírus é colonial, um respiro. Ela chama de bálsamo. Uma plantação travesti, segundo ela, como plantação da vida contra as plantações coloniais. Peixes cobras mulheres travestis árvores. Penso também na mata que é a contradessertificação. É a proliferação. Propagação das formas de vida.

Em outra cena, três mulheres preparam o timbó colhido nas proximidades de um rio. Cinco árvores, duas facas. Vemos o rio e peixes subindo a correnteza, que sai da base do quadro e vai em direção à copa das árvores. Os peixes sobem. Há

³⁴⁶ Luiselli, 2019, p.197

cestos com a colheita. Nessa pintura, Ehuana Yanomami³⁴⁷ (2020) representa a prática de dar timbó no rio aos peixes. A erva os adormece e as mulheres começam a pescar.

Isso nos lembra que “as formas agroflorestais do passado, do presente e dos futuros possíveis têm sempre a presença feminina”³⁴⁸. Me perguntaram: “Selvagem é olhar a montanha como se não houvesse roça de mandioca?”³⁴⁹. Algum tempo depois, lembrei das mulheres jarawara e seus

³⁴⁷ Ehuana Yanomami é escritora, pesquisadora, professora, artista, atua como liderança indígena, tendo crescido na mesma comunidade que Davi Kopenawa, e, portanto, um lugar politicamente importante. Tem alertado para os crimes decorrentes do avanço do garimpo ilegal na região, que além do abuso da terra, tem relação com a prostituição de jovens indígenas. A terra indígena Yanomami fica na fronteira do Brasil com a Venezuela, nos estados de Roraima e Amazonas. Recentemente, desenhos e pinturas de Ehuana passaram a integrar exposições internacionais. Para mais informações, ver: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/ehuana-yanomami-fortalecendo-os-conhecimentos-tradicionais-e-defendendo-seu-territorio>

³⁴⁸ Vozes Vegetais, 2020, p.12

³⁴⁹ Bensusan, 2019, banca de qualificação da tese

cultivos³⁵⁰. No caminho da montanha tem roça de mandioca. Tem milho. Tem pé de mamão. Tem caminhos de mulheres. Tem rastros e trilhas de muitos bichos. Tem conversas de pássaros que não sabemos reconhecer. Tem barulho de água corrente. Tem uma multidão.

³⁵⁰ Mencionamos as mulheres Jarawara e seus cultivos em notas anteriores. Para uma leitura mais aprofundada sobre o tema, ver o artigo de Fabiana Maizza “Especulações sobre pupunheiras ou *cuidar com parentes-planta*” (2020).

ensaio para uma conclusão

E se afinal as perguntas valessem mais que as respostas? Estas talvez começassem a produzir um inventário avassalador. Haveria gestos em excesso – quase atos. Vozes a se multiplicarem – quase personagens. Seria preciso não alongar a discussão sobre que gramática se imporá. Num arroubo de figuras, a própria oscilação não poderia se tornar elemento de construção?
[Júlio Castañon Guimarães]

I

Primeiro, imaginei um desfecho feito de palavras. Não um texto, mas palavras postas em vizinhança, justapostas, como se fossem zonas de sombra, claro/escuro e algumas vias de entrada/saída. Pistas sobre o que encontrei tendo partido de uma palavra.

Se feita de palavras-chave, nossa conclusão provavelmente seria aberta. Abriria portas demais, dando passagem ao convívio de: pedras; plantas; praças; lugares comuns; lugares remotos; lugares-menos-comuns; nomes de árvores e pessoas; cerrado percorrido; cerrado imaginado; cidade ex-cerrado e cidade no x do cerrado; ideias para um manifesto; seguidas de ideias para uma tese como manifesto; depois ideias para duvidar do manifesto; então ideias suficientes para apagar o manifesto. Ainda na lista de palavras-chave, estariam, lado a lado: compor com; agir com; cuidar; pintar como cuidar; pintar como escrever; pintar como compor com; ver como; saber-com; selvagem; exercício do olhar entrelaçado; gesto compartilhado como gatilho da experiência; pensar que a pintura pensa; pensar se a pintura poderia pensar selvagem; desconquista; matagal; descentralizar; percurso; expedição; deslocamento; vistas; cenas.

Mas essas chaves, elas viram a fechadura?
Quando elas abrem?

Na pintura encarnada de Didi-Huberman, o arremate da pintura é quase como uma ideia cometida por acidente. É cometer, propriamente, o acidente, na medida em que o corpo de quem pinta atua levado por movimentos e mudanças de humor: fleuma, bÍlis, sangue. A circulação sanguínea é uma das forças atuantes na pintura.

Arrematar é projetar algo, atestando que, no pintar, aquilo que pensa está entrelaçado ao movimento dessas outras forças, digamos, sanguíneas ou acidentais.

“Um pintor de raro talento representara um cavalo que retoma do exercício, ao qual não faltava senão a vida. Mas quando ele quis pintar a baba das narinas, aquele grande artista viu-se retido por esse pequeno detalhe e ali em vão se esgotou. Por fim, pegou uma esponja, embebida de todas as cores, que se encontrava ao alcance de sua mão e lançou-a contra o quadro, para aniquilar sua obra. O acaso (*fortuna*) dirigiu a esponja direto para as narinas do cavalo e obteve

o efeito que o pintor procurava”³⁵¹. O golpe sem pincel interrompe a sequência de pinceladas e arremata o conjunto de maneira inesperada. Isso que faltava ao quadro de Apeles era improjetable, no sentido do projeto, sendo possível somente na medida em que o gesto veio por força de um olho (do pintor) injetado de sangue, de circulação, de movimento, que aparecem, por essa transferência de acaso, na conclusão do quadro. O olho é quem primeiro golpeia o quadro, antes de lançar a esponja, “golpes que o pincel ainda não sabe desferir”³⁵².

O arremate da pintura é um gesto como que às cegas, mas não é um gesto cego. Situa a pintura além da prática da pintura³⁵³. Alimentada pela dúvida, terminada de um só golpe. Antes do gesto, a pintura é arrematada com um golpe de olhar.

Quero dizer de uma visão que golpeia, mas também exerce o poderoso gesto de cuidar.

³⁵¹ Valerio Maximo em Huberman, 2012, p.20-21

³⁵² Didi-Huberman, 2012, p.21

³⁵³ Didi-Huberman, 2012, p.23

Imagino a pintura encarnada com fundamento no modo como as mulheres Jarawara praticam o cultivo³⁵⁴. Ver as plantas de suas roças entrelaçadas à floresta, parte da floresta, é uma prática ligada ao cultivar. Para elas, olhar é, ao mesmo tempo, cuidar e compor com. Suas plantações compõem com a mata.

II

Sem linearidade que organize os temas, sem centro. Os relatos e as narrativas do percurso se fazem como que às descobertas, aos saltos, pousos e vistas.

Onde está o mapa? Não vejo mapa algum.

Um mapa feito de palavras onde as direções são perguntas, algumas formuladas por mim, outras incorporadas ao texto. A palavra selvagem, que era nosso ponto A, levou à composição de cenas,

³⁵⁴ Maizza, 2020

espaços, tempos, sem que nada disso tenha sido selvagem ou tenha sido. Imaginamos que o ponto B projetaria uma descrição de selvagem. O objetivo era ir do ponto A para o ponto B, mas suspeito que tenhamos há muito tempo entrado na trilha para um ponto C. Qualquer definição de selvagem se perdeu completamente.

O movimento é mais metafórico do que nunca, mais virtual do que nunca. Estamos numa pandemia. Nessa expedição-investigação da palavra, intuo que ela tenha passado de objeto a sujeita e saído de cena. Abro novamente o mapa. Revejo procedimentos e trajeto. Refaço de forma imaginária o caminho que começa pela matéria. Os trabalhos, às vezes, se tornam composições para praticar/sugerir/captar gestos e forças. Aparição e descentramento são notas recorrentes do percurso. Estamos em busca de um comportamento e parece haver uma pista no olhar das mulheres Jarawara. Não as conheço. Essa distância me olha. No cenário das práticas que gostaríamos de projetar, o golpe se justapõe ao

cuidado. Justaposição poderia ser uma palavra-chave. Ao lado de propagação.

III

Na dúvida pendular entre o texto e o trabalho, tento a encruzilhada que é o trabalho do texto. Um texto-tese que começa no ponto A e vai incorporando o que encontra no caminho³⁵⁵, formado por esse juntar de coisas, umas vistas, outras imaginadas e outras conhecidas de ouvido – para fazer alguma coisa fora do papel. Um ensaio de luz e sombra, como tudo que foi sendo incorporado e observado no percurso. Notar a incorporação pelo visto. Ver também passa a ser como: incorporar.

Eu também não sabia que coisa era essa, que deveria vir da experiência de uma pesquisa como expedição. Então, como Marília Garcia, passei a seguir um comando que li num livro de botânica:

³⁵⁵ Garcia, 2020

“eu observo e descrevo”. Mas o “meu objetivo não era o mesmo das naturalistas, ao descrever espécies, ou das cosmólogas, a descrever o universo” ou das geólogas, a descrever as rochas, das antropólogas, ao descrever culturas, das historiadoras, nem das filósofas. Eu “não tinha nenhuma pretensão de fazer uma descrição do mundo”. Rapidamente me desvinculei da pretensão de descrever a palavra selvagem. Percebi que meu único objetivo era pensar o pintar, ainda que para isso tivesse que usar palavras. Decidi que elas seriam minhas ferramentas de trabalho.

Vejo a leitura performática de Marília Garcia, *Então descemos para o centro da terra* (2020). Como ela, também passei a me interessar pelas raízes expostas nas árvores que encontro. Ela observa raízes, plantas, memórias de plantas, coisas subterrâneas. Como ela, também troquei “eu observo e descrevo” por “eu observo e anoto”. Uma troca justa ou, pelo menos, honesta. O que eu queria com essa coisa toda de selvagem? A palavra, ela nos levaria aonde mesmo?

Tenho a memória das coisas que ia encontrando e re-vedo e re-voltando pelo caminho, trocando coleta por colheita, trocando vista por incorporação. Investigando as raízes do meu próprio país expostas pela palavra selvagem e, num movimento mais subterrâneo, as minhas. Ela pergunta: seria possível colar tempos diferentes em uma mesma linha?

Um mapa de rastros e perguntas poderia se parecer com a soma de nosso percurso: aglomeração de superfícies vistas ou lidas. Composição a partir dessas superfícies. Um mapa que repercutisse essa pesquisa acadêmica em arte, e a escrita que cumpre o rito dessa pesquisa, como coisa movente entre proposição, exposição, conjunto de projeções. Mapa também é écran, tela. Vem de *ma pal*: “que faz sair, que chama para fora”³⁵⁶. Em todo esse tempo também pensei no movimento de raízes, embaixo da terra,

³⁵⁶ Em referência à frase que vi-ouvi na leitura performática de Marília Garcia (2020), acima citada.

esbarrando em canos e fios. Raízes levando o sol para o subsolo.

O centro da palavra selvagem me levou para as frestas da palavra, então para as bordas da palavra, depois para longe da palavra.

e então subitamente
ficamos em silêncio

manada [reunião aberta das perguntas do caminho]

**“O selvagem é o sangue e o solo?
é o início de tudo?
é a matéria antes da forma?
é a matéria antes de ser
matéria?
é a unidade que é multiplicada?
é o disforme?
é a técnica que não é
compreendida?
pode ser artificial?”**

**Há um governo selvagem?
Há um artifício selvagem?
Há uma arte selvagem?
Há um selvagem que fala seu nome?**

**Há uma selvageria não-selvagem?
Há selvagens fracos e selvagens fortes?
Há uma arte preparada para ser selvagem?
O selvagem precisa parecer selvagem?
Existe um protocolo de selvagem (de
selvajaria)?”³⁵⁷**

**“é uma estratégia?
não tem futuro nem passado?
é simplesmente antropofagia?
não vomita nunca?
é o inconstante?
é a grande saúde?
é só para os fortes?
é o que tem que tomar cuidado?
é o que nunca está seguro?
é o que se desinventa?
é o que não cabe no museu?
é o que tá no meio das ruas, das
coisas?
é sempre remoto?”**

³⁵⁷ Perguntas feitas por Hilan Bensusan, na ocasião da banca de qualificação da tese, em 2019. Daqui em diante, suas perguntas serão marcadas em negrito e entre aspas, sem mais notas de rodapé.

**é sempre uma antiguidade
tolerável em pequenas doses?
é uma paisagem que escapa do
GPS?**

**é o que não tem nome?
é terrano, terreiro, terrestre,
terreno, territorial,
territorializada, aterrado,
aterrador, terrificado, terrível,
terráqueo, aterrado?
é inanimado ou animista?
pode ser uma máquina? pode ser
um ciborgue? pode ser uma
maneira de ver?
a técnica pode ser uma maneira
de ver?**

**é perder a conta, perder-se no
mapa, perder-se nas ruas, perder-
se de si, perder-se do nexo,
perder-se do caminho?
é a perdição?"**

selvagem pode ser um método? partir de uma
palavra pode ser um método?

“a selva é mata?

selvagem é o camponês nômade?

é estar no presente?

é estar no celular?

é não estar em lugar nenhum?

está perdido?

é nostálgico?

é presságio de catástrofe?

é vestígio de anástrofe?

é uma ficção útil?

é uma ficção boa?

é uma ficção conveniente,

frutífera, apropriada e que faz

bem para a vida?

é o que é bom no bom selvagem?

(e o que é ruim nos outros selvagens?)”

“o selvagem é o que resiste à vontade de poder?

é uma estrela nunca vista?

é o espaço escuro entre as

estrelas?

é a matéria fazendo espasmos no

escuro ou na matéria escura?

é transcendente ao civilizado, ao

domesticado, ao bem-ordenado,

ao que cumpre ordens, ao regrado, ao regulamentado, ao registrado?”

selvajaria pode ser uma reunião de sertões?
uma revolta cerratense?
uma insurreição botânica?
um verbo?

selvagem é quando pedras na mão?
é quando queima o museu nacional?
é quando queima o museu e sobra o
meteoro? é, para o meteoro, o meteoro, ou o
incêndio?
é queimar?
é pisar em brasa?
é fogo?

**“é estar à disposição?
é, quando pedras atingem o
muro, as pedras ou o muro?
é o que não tem muro?
é o que pode ser um murro?
é murro ou muro?
é o que não está no plano, não é
planejado, aparece no plano como
uma minhoca no chão?
é a meia-noite, a alvorada, o silêncio que
acaba quando chega a**

estrada?

é redondo como sabedoria?

**é o encobrimento do Infante, o des-
descobrimento do brasil, o**

**mato na praça, a natureza que pode amar
esconder-se em paz?**

é apropriar-se?

é desapropriar-se?

é o que veio antes da cerca?

é propor parar?

**é o incorrompido, o
interrompido?"**

**“o selvagem é o jaguar que é o
humano dos jaguares?**

**é mitológico, é a lógica
da mata, é**

a ilógica do mito?

é o animal?

é a atenção repentina?

é o extemporâneo, o

**contemporizado, é o sem tempo,
é o**

apressado, é o tempo?

é o que precede a performance?

é o que não tem cabimento?

**é o que não tem remédio?
é o que não tem escolha?
é o que não tem pé nem cabeça?
é o descabeçado, o que fica solto,
o que escapa do contorno,
o corpo sem órgãos, o hardware sem
software, a
sucata, a gambiarra, o entulho?
é o informe?
é o sem suporte?
é o metaesquema?
é devorar com as mãos, lamber os
dedos e fazer land art com
Giotto e Rembrant?
é revolta ou o masculino dela?
revolta é voltar atrás?
selvagem é voltar atrás com passos que dão
revolta ao mundo?
é revoltar à terra?
é revoltar ao sangue e ao solo?
é revoltar contra a memória de
tudo o que aconteceu desde a
primeira
volta, é esquecer imediatamente?
é esquecer o tempo e lembrar
apenas de relance?**

**é a volta do relance?
é esquecer se só nós somos
humanos?
é guerra aos que nos chamam de
humanos?**

**a selva pode ser site-specific? a palavra
selva é específica?**

**selvagem é um partido contra o moderno?
é o moderno partido ao meio?
é o modelo partido ao meio?
é olhar a montanha como se não
houvesse roça de mandioca?
é o interdito do domesticado?
é a indiferença das grandes cidades
à conspiração indígena?
é ruína?
é medir o ordinário com o extra-
ordinário e vice-versa?
é uma curadoria?
é o que ocorre depois que o sentido
encontra Birkenau?
é o bosque entre as câmaras de
gás?
é voracidade de esquecimento?
é encobrimento?
é a natureza que ama esconder-se?**

é a redução da paisagem a um traço, a alguns traços, a um traçado?
é o passado tracejado?
é a escrita antes dos pingos nos is?
é um traço que separou o selvagem do não-selvagem e que ainda não era selvagem?
é o traço abandonado?
é o que foi abandonado?
é o que ainda não é passado ou o que a primeira palavra diz?
é o indiscutível da natureza?
é o remoto à nossa frente como um muro em que batemos em alta velocidade?
é o que existia antes da gente?
é irrecuperável, irrecuperável e imbatível?
o selvagem é disseminação e não plantação?
é palavra artificial?
é vastidão maquinada no sumário?
é independente? é o que enfurece?

**é onde os nomes ficam sem
importância?
é o nome importante?
é um texto que é vingança?
todo texto é mata?**

**o selvagem é o marco zero, a estaca zero, o
ponto zero?**

**é imbatível, imbatível e
irrecuperável?**

**o selvagem está embaixo da terra?
está embaixo do texto?**

está na víscera?

está na entranha?

o selvagem é uma tese de uma palavra só?

é casca grossa?

é chão, lixão, chão?

é o que queima?”

selvagem é contra o tempo linear?

é o tempo contra linear?

é o contratempo?

é tempo?

selvagem é quando o tempo é visto pelo olho de um lago?

é o olho da água?

é o olho?

é o olho quando humanimal?

é a memória da planta?

é multiplicar perguntas, plantar perguntas por estaquia, quando um pedaço cortado, por exemplo, do cacto, é suficiente para brotar outro, e assim por diante?

é poda radical?

é quando ou enquanto a chama consome o material?

selvagem é sonho?

interage com sonhos?

é o cavalo na curva?

é o cavalo andando em fila com outro cavalo, na noite, no meio da pista, no meio da cidade, em câmara lenta?

é sombra? está dentro da sombra?

é muito perigoso?

selvagem está entre telas, em casa, em cima da
mesa? dentro dos livros, no canto da casa?
está à espreita?

é quando a parede é caverna?
é o que está em outro lugar
ou em outro tempo?
é quando experimentamos, com o
corpo, outro tempo?

**“é o negativo do civilizado – e
negativo é o que vem sempre
junto já que um complementa o
outro e
forma um acoplamento entre
comida e
pança (mas isto caga)?**

é o que escapa da arqueologia?

**é o que não tem arquitetura, ou
hierarquia e nem arquétipo?**

é o sul do mundo?

é o que está embaixo do mundo?

é o que está de pernas para o ar?

é o que altera o mundo?

é o que reitera o mundo?

**é o que coloca a civilização dentro
do abismo?
é o fogo no mato e portanto
incendiário
é a mata que não sabe o quanto é
incendiária ou a morte que
não sabe o quanto é incendiária?
A mata ou a morte?
é a destruição da conquista?
é um antimonumento?
é uma planta ornamental
cultivada pelos Guaranis que se
sublevavam
contra o estado?
o selvagem é o que pensa que o museu é uma
parte qualquer
do mundo?"**

é a árvore querendo ganhar espaço ou é quando
tomba o tronco?

é o pequi-vinagreiro ancião?
é, para o pequi-vinagreiro, a operação do
artista que tira seu molde? como aparece o
testemunho da árvore? selvagem seria,
então, essa aparição?

selvagem é quando as metodologias se retiram da sala?

é sair da sala?

é caminhar no mato? cerrado é mato? é selva?

é quando é ordem
ou é colapso?

é inimaginável?

é o que escapa ao esquema da perspectiva?

é anti-esquema?

é quando desaparece a perspectiva?

é quando aparece o perspectivismo?

quando?

é abrir caminho no escuro?

é a vida em modo caverna?

é o mundo em modo noturno?

é a cobra no canto do quadro?

é a lesma no canto do quarto?

é formigueiro no rodapé?

está no cesto da mulher Tapuya?

é o olhar do caracol?

é a planta na borda?

é o cão quando mostra os dentes?

é a pedra que é pintura?

é o que está fora da pintura?

selvagem é chegar na encruzilhada?

é só pergunta sem resposta?

é uma ruína que é semente?

é aglomeração de ruínas-sementes?

é quando ruínas-sementes brotam?

é quando deserto come floresta?

é quando homem come floresta?

é quando floresta come homem?

é a palavra nômade?

é a palavra anárquica, anarquista, anarquia?

é nomadismo?

é errância raiz?

é algo que só deixa rastro?

seria um poema coletivo?

uma revolta ao mundo?

uma revolução?

é quando chegam em marte?

é, quando chegam em marte, a vista da sonda espacial, o olhar do astronauta, ou a vista de marte?

é incorporação?
é pintura encarnada?
é propagação? de que?
é proposta de ver o mundo como pintura?
é uma atitude?
é o matagal que é pictórico? todo matagal é
pictórico?
é quando a mata nos dá a letra da perspectiva?

é o olho?
é ver de perto?
quando é selvagem?

é, na pintura de Albert Eckhout, para
Albert, a Mulher Tapuya? e se a gente
soubesse o que pensa a mulher?
são as plantas na composição do quadro
ou é a cena vista pelo olho da planta?
quando é que a palmeira ao lado
do Homem Africano é selvagem?

é olhar a legenda dessas pinturas enormes
e não saber jamais os nomes do Homem
Africano ou da Mulher Tapuya?

quando é que alguma coisa é mesmo
selvagem?
quando é que aparece como
selvagem?

a quem interessa pensar selvagem?
e por que?
e, outra vez, quando?

selvagem é uma questão de tempo?
basta virar a página, para desintegrar-se?
é dispensar as páginas?
é dispersar as páginas? (já podemos
dispensar as páginas?)

selvagem é rir de tudo, de cansaço, por
constatação, sabendo que rir, Brasil,
é para não chorar?

é levar o texto para tomar sol? teria sido
ou aparecido sob o sol que nos faltava?

é voltar à terra, mas de outro jeito?
é re-voltar?
é chegar até aqui e ler que o sumário
contém o texto, que poderíamos ter
parado milhares de palavras atrás?
é percorrer palavras e ainda não saber, e
continuar procurando, e terminar não
sabendo?
as rotas para a desconquista, elas
aparecem? quando?

selvagem acontece em composição ou em
decomposição? acontece em ambas?
acontece?

E, para a palmeira, haveria selvagem?

Para a bananeira, o abacateiro, a
mangueira, a mandioca, o picão, a
canela-de-ema, a coruja, a cachorra,
a cobra, a aranha, o caqui, o milho,
o sisal, o cacto, a minhoca, a palma,
haveria selvagem?
há selvagem para a mata?
quando?

Um frango voou até a janela, deu algumas batidas no vidro fechado, me olhou de lado. Levei um susto. Era pequeno, as pernas e penas ainda mirradas. Deu passos no estreito batente do lado de fora, continuou encarando. Havia passado da hora de dar o milho para as galinhas e anoitecia enquanto o frango interrompia a tese.



Nancy Holt e Robert Smithson –
Swamp. 1970

CM - Eu não faço nenhuma idéia de como vão ser os museus a longo prazo, nem estou muito seguro se irão existir museus de acordo com a nossa concepção. Talvez o museu seja o próprio comportamento das pessoas: a maneira de viver, de relacionar-se e comunicar-se; de gastar o tempo livre; os hábitos e costumes de vida, a alimentação...

Cildo Meireles -

Entrevista realizada por Hugo Auler para o Correio Braziliense. Janeiro de 1976.

[bibliografia]

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009

_____. Notas sobre o gesto. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008

_____. A potência do pensamento: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

ALVES, Ludmilla. Noite oblíqua. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais, Brasília, DF, 2016

ALÿS, Francis. Numa dada situação. São Paulo: Cosac Naify, 2010

ANDRADE, Mário. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Ubu editora, 2017

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago e outros textos. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017

ARASSE, Daniel. Nada se vê: seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34, 2019

BACHELARD, Gaston. A terra e os devaneios da vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BACHMANN, Ingeborg. O tempo adiado e outros poemas. São Paulo: Todavia, 2020

BARCINSKI, Fabiana (org.). Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições Sesc São Paulo, 2014

BARRIO, Arthur. Arthur Barrio / organizadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011

BATAILLE, Georges. O nascimento da arte. Lisboa: Sistema Solar, 2015

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987

BERTRAN, Paulo. História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador. Brasília: Solo, 1994

BESSE, Jean-Marc. Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo, Perspectiva, 2014.

BOLAÑO, Roberto. Detetives Selvagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

BORGES, Jorge Luis. Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____. Sete noites. São Paulo: Max Limonad, 1980

BRETON, Andre. Nadja. São Paulo: Cosac Naify, 2007

Castello, José. A escuridão como instrumento. Disponível em:
<http://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/120-colunas/jose-castello/2531-a-escurid%C3%A3o-como-instrumento.html?fbclid=IwAR2jiD1HV IKxZtI>

3zDmiMzTPQUR4rhUrQuWsdI29gi-
nQ2wlLdoxVUZh5Q. Acesso: 4/12/2020, às 9:33

CALDEIRA, Junia Marques. A praça brasileira: trajetória de um espaço urbano - origem e modernidade. 2007. 434p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280677>. Acesso em 16/4/2021, às 15h11

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013

CARTAXO, Zalinda Elisa Carneiro. Estrutura. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, 2018

CASTAÑON, Julio Guimarães. Museu de arte antiga. Revista Inimigo Rumor, n.14. Editoras 7 letras; Cotovia; Angelus Novus; Cosac & Naify, 2003

CERTEAU, Michel de. Invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980

_____. Breviário sobre o corpo. Revista Concinnitas, ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado. Porto: Edições Afrontamento, 1979

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

CONRAD, Joseph. Coração das trevas. São Paulo: Ubu editora, 2019

CURTIUS, Ernst. *Literatura Europeia e Idade Media Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957

CUSICANQUI, Silvia Rivera; SANTOS, Boaventura de Sousa. Conversa del mundo IV, 2013. Disponível em:
[https://alice.ces.uc.pt/en/index.php/santos-work/conversation-of-the-world-iv-boaventura-](https://alice.ces.uc.pt/en/index.php/santos-work/conversation-of-the-world-iv-boaventura)

de-sousa-santos-and-silvia-rivera-cusicanqui-2/?lang=pt. Acesso: 9/2/2021, às 11:11

DANTAS, Marcello. Raiz Weiwei. São Paulo: Ubu editora, 2018

DEGUY, Michel. Reabertura após obras. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010

_____. Rosa das Línguas. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon - Lógica da sensação. Lisboa: Orfeu Negro, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.4. São Paulo: editora 34, 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012

_____. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017 (2011)

_____. Levantes. São Paulo: Edições Sesc, 2017

DINIZ, Clarissa. Destriunfar. 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil. Caderno de

leituras. Comunidades Imaginadas. São Paulo:
Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
Disponível em:
http://bienalsescvideobrasil.org.br/webroot/uploads/21Bial_Leituras_PT.pdf

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 2012

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018

FONTELA, Orides. Poesia reunida [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 letras, 2006

FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999

GEIGER, Anna Bella; NAVAS, Adolfo Montejo. Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Anima

Produções, 2007

GODDARD, Jean-Christophe. Brazuca, negão e sebento. São Paulo: n-1 edições, 2017

HERKENHOFF, Paulo. (org) XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998

INVISIVEL, Comitê. Aos nossos amigos: crise e insurreição. São Paulo: N-1 edições, 2018

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Revista Gávea, n. 1. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984 (87-93)

_____. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998

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

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity, em: Revista A&E, n.17, 2008

LEITE, Ana Mafalda. Livro das genealogias. Revista Inimigo Rumor, n.14. Editoras 7 letras; Cotovia; Angelus Novus; Cosac & Naify, 2003

LEMINSKI, Paulo. Catatau. Curitiba: Grafipar, 1975

LIPPARD, Lucy. Overlay: contemporary art and the art of pre-history. New York: New Press, 1983

LINS, Osman. Nove, Novena. São Paulo: Melhoramentos, 1975

LOPES, Adília. Antologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002

LUISELLI, Valeria. Arquivo das crianças perdidas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

MACHADO, José Pedro. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Lisboa: Confluência, 1952.

MAIZZA, Fabiana. Especulações sobre pupunheiras ou *cuidar com* parentes-planta. Em: CABRAL, Joana de Oliveira et.al (orgs.). Vozes

Vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta. São Paulo: Ubu editora, 2020

MANCUSO, Stefano. Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro. São Paulo: Ubu editora, 2019

MANN, Thomas. A montanha mágica. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

MARTINS, Leda. Performance em tempo espiralar. Em: Ravetti, Graciela; ARBEX, Márcia. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002

MATOS, Diego; WISKIK, Guilherme (orgs.). Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017

MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. Cosac Naify, 1999

MENDES, Manuel. O cerrado de casaca. Brasília: Thesaurus, 1995

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: CosacNaify portátil, 2013

MOLDER, Maria Filomena. Matérias sensíveis. Lisboa: Relógio D'água editores, 1999

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. Revista Conccinitas, v.1 n.28. UERJ, 2016

_____. Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas. 2018. Acesso 9/11/2020, às 17h41. Disponível em: <https://jotamombaca.com/texts-textos/veio-o-tempo/>.

MONTAIGNE, Michel Eyquiem de. Ensaaios. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Hucitec, 1987

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

PATO, Ana. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação cultural Videobrasil, 2012

PIZARNIK, Alejandra. Os trabalhos e as noites. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018

ROSA, Guimarães. Estas Estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015

ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018

SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim do império cognitivo, a afirmação das epistemologias do sul. São Paulo: Autêntica, 2019

SEBALD, W.G. Austerlitz. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. Arte & Ensaios, n. 19. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2009

_____. Robert Smithson, the collected writings. New York: New York University Press, 1979

STILES, Kristine; SELZ, Peter. Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of

artists' writings. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 1996

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: CosacNaify, 2001

TAVARES, Gonçalo M. Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'água Editores, 2009

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Ubu Editora, 2017

_____. Metafísicas Canibais. São Paulo: N-1 edições, 2018

_____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. Revista Mana vol.2 no.2 Rio de Janeiro Oct. 1996

[agradecimentos]

De maneira direta e indireta, muitas pessoas, situações e encontros contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradeço e menciono nomes como pontos numa constelação, sabendo que cada presença, a seu modo e tempo, foi um ponto de orientação e desvio luminoso: Karina Dias, Hilan Bensusan, Luisa Gunther, Lara Ovidio, Clarissa Diniz, Atila Regiani, Leno Veras, coletivo Fazia Calor e Usávamos Máscaras, coletivo Vaga-Mundo: Poéticas Nômades, projeto Muda, Luciana Ferreira, Alla Soub, Gisel Carriconde, Dalton Camargos, Alfinete Galeria, Decurators, Monica Tachotte, galeria Index. A estudantes com quem aprendi quando professora. À Universidade de Brasília. Às amigas e amigos de longe ou perto. Às lobas. A Mira, Felpudo, Sidarta, Shiva, Aya, Loba, Lobo, Nego, Apolo, Lieblen. A Arsênio e Irene. A Letícia, Renan e Laura.

Agradeço especialmente a César Becker, pela parceria, paciência e amor nutridos entre árvores e pedras. E a Rosa e Gil, mãe e pai, por tudo.

Ludmilla Alves
[Brasília, julho, 2021]

