



• • • Pesquisa : Deslocamentos e Espacialidades • • •
• • • Orientação : Geraldo Orthof Pereira Lima • • • Doutorado • • • Partidas e Chegadas • • •
• • • Universidade de Brasília • • • Programa de Pós-graduação em Artes Visuais • • • Autoria: Júlia Milward [170160122] • • • Linha de

Para o tio Ramiro (em memória)

Agradeço ao meu orientador vidente *Gê Orthof*, por todo aprendizado, pelos longos almoços em torno das pequenas belezas, por ter me impulsionado ao universo das palavras sensíveis, pelo companheirismo na viagem e pela confiança em me deixar conduzir um objeto desgovernado.

Agradeço aos membros da minha família que me ensinaram a manter as pequenas obsessões e o bom humor. Aos que partiram, saudades que só se renovam com o passar dos anos. A minha avó, pelo apoio incondicional. À minha mãe, que me ensinou a divertida arte da observação, que sempre me encorajou a atravessar as incertezas com imaginação e utopia. Ao meu companheiro de aventuuuuras *Oriol*, pelos caminhos patafísicos percorridos, pelas viagens estapafúrdicas futuras e pelo cotidiano pleno de afeto e invenções. Ao meu pai *Alex*, que me levou para Brasília, me acolheu como filha e nos fez família.

Ao tio *Oswaldo*, à dinda *Ângela* e ao padrinho *Julinho*, por todo carinho e vibração.

À *Karina Dias* pelo convite à viagem, pela generosidade em acolher com entusiasmo os pensamentos absurdos e pela amizade lá de onde estivermos.

À *Marie Quéau* pelo convite à viagem no Museu Nacional e pelas trocas poéticas e sensíveis fundamentais para o pensamento sobre aquilo que não está.

Aos companheiros Vaga-mundos: *Cesar Becker, Gabriel Menezes, Iris Helena, Levi Orthof, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Luiz Olivieri e Tatiana Terra.*

Ao coordenador do PPGAV Dr. *Emerson Dionisio Gomes de Oliveira* durante o período. Aos professores e colegas do PPGAV.

Aos colegas, funcionários e, principalmente, alun_s do Instituto de Artes e Design da UFJF.

À equipe, professores e colegas do Centro de Apoio ao Escritor e do Centro de Referência Haroldo de Campos. Aos propulsores poéticos: *Anderson Gomes, Daniel Minchoni, Dirceu Vila, Juliana Pondian, Julio Mendonça, Paloma Vidal, Paulo Ferraz e Reynaldo Damazio.*

À *Inês Linke* e *Lia Kucken* pela viagem imóvel.

À *Lívia Aquino* e *Juliana Biscalquin* pelos acompanhamentos poéticos-políticos.

Aos companheiros do trajeto: *Alessandro Correa, Alexia Villard, Amanda Dominici, Amandine Freyd, Anelise Medida, Bruna Bailune, Bruna Neiva, Camille Entratice, Cecilia Bona,*

Cecilia Mori, Charlene Cabral, Danilo Xavier, Eloá Carvalho, Fabrícia Jordão, Fernanda Pujol, Fred Spada, Gabriel Goés, Irene Almeida, Laurie Dall'ava, Lola Fabres, Luciana Ferreira, Mateus Andrade, Matheus de Simone, Maria Eugênia Matricardi, Mariano Klautau, Rafael Lignani, Patricia Moreno, Rafaella Tamm, Raquel Nava, Renata Zago, Rosane Preciosa, Sergio Leo, Talita Trizoli, Washington da Selva, Yana Tamayo.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo auxílio essencial concedido para esta pesquisa, sem o qual ela não poderia ter sido realizada;

A equipe de comunicação e acervo do *Jardim Botânico do Rio de Janeiro* que concederam as fotografias referentes à Palmeira Real.

A equipe de comunicação do Museu Nacional/UFRJ que concedeu acesso ao interior do prédio e que nos colocou em contato com os professores, os pesquisadores e os funcionários do M.N. Agradecimento especial à *Marco Aurélio Marques Caldas, Regina Dantas, Thiago Oliveira, Denise Maria Calvacante Gomes e Dulce Maranhã Paes de Carvalho.*

Ao governo do PT, que erradicou a fome no Brasil, que investiu em pesquisa e educação pública de qualidade, que mostrou que um outro país era possível e que dias melhores hão de vir.

Cada poeta nos deve seu convite à viagem.

Gaston Bachelard¹

| **Resumo** | Tecido nas ambiguidades das palavras que sustentam os processos pessoais de construções poéticas, “Partidas e Chegadas” é afirmação da escrita como prática artística. A pesquisa associa o fazer e a teoria, estabelecendo uma relação entre memória, sites e relato de viagem. Partindo do cartão-postal, passando pela placa de voos, seguindo pelas partidas, cruzando regras, atravessando a rua, girando em torno do monumento, passeando pelo museu até a linha de chegada e retornando ao ponto de partida.

| **Palavras-chave** | memória; site; método; escrita; prática artística; poética da viagem; deslocamentos; espacialidades.

| Résumé | Écrit à partir des ambiguïtés des mots en portugais qui soutient les procès personnels de constructions poétiques, « *Partidas e Chegadas* » c'est l'affirmation de l'écriture comme une forme artistique. La recherche rassemble la pratique et la théorie par le biais d'une relation établie entre mémoire, sites et récits de voyage. En partant de la carte-postale, passant par le panneau de vols, suivant les départs-matches, croisant les règles, traversant la rue, tournant autour du monument, promenant dans le musée, jusqu'à la ligne arrivée et reprenant le point départ.

| mots-clés | mémoire; site; méthode; écrits; pratique artistique; poétique du voyage; déplacements; spatialités.

preâmbulo
painel

partidas
regras

1|1

2|1

3|1

1|2

2|2

3|2

1|3

2|3

3|3

chegadas

notas
participantes

p.23

p.39

p.101

p.141

p.151

p.161

p.217

p.231

p.247

p.271

p.291

p.323

p.353

p.377

p.393

p.407

Indicadores de leitura

*nomes próprios, citações, palavras estrangeiras,
isto é, tudo que é do outro, em itálico.*

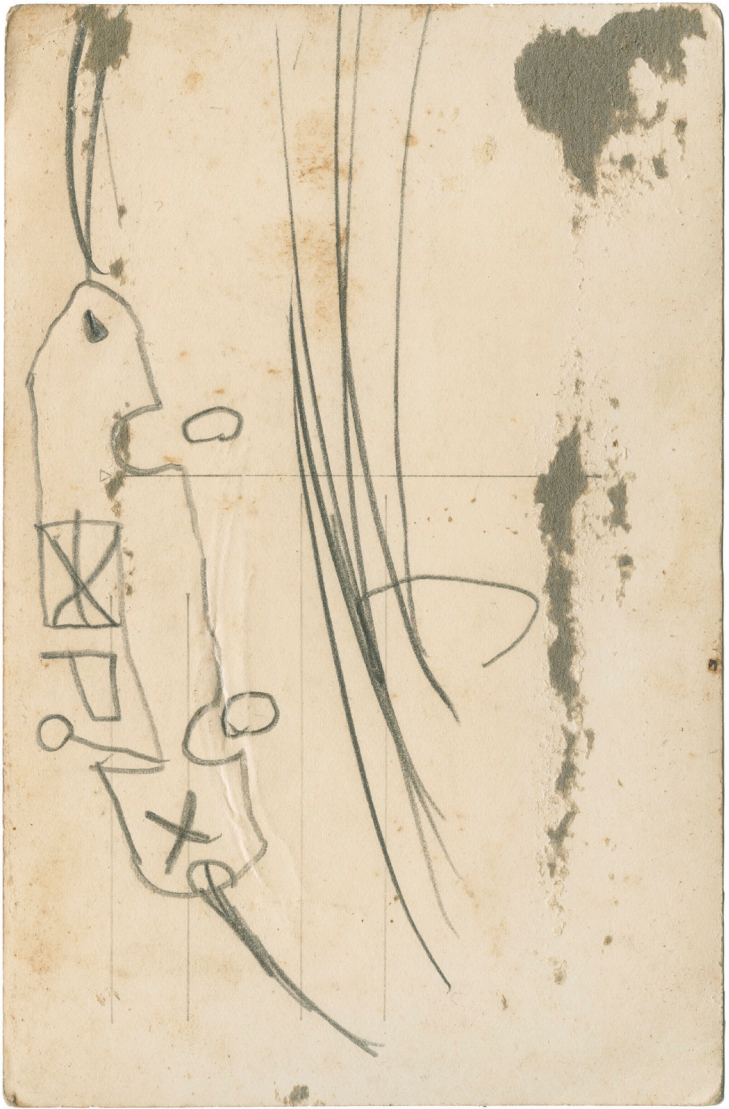
**LUGARES GEOGRÁFICOS,
MAIÚSCULOS EM NEGRITO.**

*palavras escritas e recolhidas do território,
em itálico e negrito.*

Títulos de obras,
em itálico sublinhado.

termos arquitetônicos,
regulares sublinhados.

| preâmbulo |



| 1 |

14x9 cm de extensão. Um pequeno triângulo, quatro linhas horizontais e 1 vertical: geométricos estampados em assimetria. $\frac{3}{4}$ ocupados pela manifestação manual. oito fragmentos superpostos. Um composto de camadas superficiais: a do papel, a da impressão, a da inscrição, a do resto, a do tempo. A textura opaca da folha deitada, as pautas e o traço divisório sugerem que o espaço foi pensado para a escrita postal. O pequeno triângulo, um adorno somente. A expressão individual recorre uma composição com lápis grafite HB ou F. Retalhos em papel cartão cinza. As manchas amareladas revelam o tempo de exposição. A inscrição de ar primeiro se sobrepõe as demarcações convencionadas e se apropria do espaço e da ferramenta condicionados para a prática da escrita. Os fragmentos incorporados, arrancados do contato anterior, constituem arquipélagos. No topo da página, o carro conversível com amplo bagageiro se desloca no

sentido anti-horário, posicionado no ângulo do minuto 59. O desaparecimento da linha corporal do personagem-palito reforça a indicação do movimento descendente. A aspereza semelhante das ilhas reflete a origem comum dos fragmentos desunidos. Se a letra X for considerada a demarcação da lateral traseira do veículo, a leitura deve ser ajustada no sentido horário e a encenação destorcida (o descendente ascende, o atrás é frente, a iminente partida se torna ante a chegada). Seguir sem saber em qual papel passaram a cola. Um J maiúsculo, entre o centro e a margem inferior, atua em contato com os riscos e está parcialmente escamoteado pelos limites da rota inventada. O jogo de cobrir-descobrir relembra, no embaralhamento das camadas, que traçar letras também é desenhar, que *a escrita nasce da imagem*², que é forma e superfície.

Plano geral, *contra-plongée*, 45°. A leve variação gradativa de tons luminosos ergue o fundo, a ausência de nuvens aplaina, o céu se faz ciclorama. O volume destoado da superfície sem espessura é um edifício em semicírculo. A incidência solar sobre a parede lateral revela que a forma encíclica foi composta pela união de materiais sólidos quadrilongos³. No térreo, o encontro entre dois quadriláteros de brilho vítreo acoberta o interior. Um prédio retangular se amostra no limite da margem direita. O caminho programado bifurca o jardim: de um lado o habitado, do outro o ar selvagem. No ponto de fuga dos pilotis, duas formas se destacam levemente da penumbra, dois indivíduos em ações contrárias. Um grupo de cinco pessoas reunido na extremidade direita do desenho arquitetônico. Uma dupla isolada na borda esquerda. Lê-se **82 Casino** ~ **B.HTE**. A inscrição em grafite segue a forma arredondada do topo do edifício. As cortinas cobrem o interior decorado. Na outra metade do semicírculo,

a sombra descortinada revela o atrás geométrico das mobílias de uso indefinível. Um homem sentado com cotovelo dobrado⁴, pescoço e cabeça projetados para frente, forma, com meio corpo, a letra C. Um alguém ereto indica um movimento em direção contrária do assentado. Um senhor de óculos, posicionado atrás do arbusto, olha para o chão. Uma criança com mãos na cintura cobre duas mulheres, dois homens com trajes sociais miram o mesmo ponto. Na borda esquerda do quadro, dois homens engravatados com pernas desaparecidas pela vegetação. O escrito revela o lugar da captura fotográfica, o número, parcialmente desfocado, assinala que a imagem faz parte de um conjunto, que é uma entre anteriores e posteriores. A mão fechada de uma criança segura o lápis em 90° e risca o maior espaço em branco da fotografia. Posicionados no limite traçado do prédio circular, admiram algo que está no diante. O mais alto porta óculos escuros e veste terno maior que o próprio corpo. O senhor com chapéu carrega um tecido entre as mãos e esboça um sorriso de ar emocionado. Parecem atônitos diante do que veem e distante das conversas do entorno. A dupla anda em descompasso, um adianta e o outro atrasa. O dianteiro, com cabelos abrilhantados colados ao crânio, como se estivesse confrontando o vento com a face, veste terno escuro seguindo o tom da gravata, a camisa acompanha a matiz do elemento retangular despontado do bolso. O posterior, trajando

nuances claras⁵, porta chapéu seguindo a mesma variante de cor. O primeiro, com postura desbravadora, projeta o alinhamento do corpo levemente para a esquerda, o olhar segue o ponteiro 43 dos minutos. O seguinte dirige a cabeça em direção à margem direita e manifesta uma suficiente expressão de alegria. A marca dura do gesto desgovernado, traços de uma mão ainda não preparada para a escrita. Os personagens dão costas ao Cassino, observam algo ausente do ponto de vista da relva, *o invisível revés do visível*⁶, verso do verso.

| 3 |

O indicador se aproxima do papel e diferencia texturas. São fragmentos, arrancados de um álbum desconhecido, sobrepostos ao espaço vacante destinado à escrita. Fabulações sobre o tom bordô da capa dura, a moldura desenhada em baixo relevo, o dourado da palavra “Família”, o encadernado horizontal amarrado por uma fita, o papel marmorizado azul escuro com pontos amarelos, as quebradiças camadas de papel manteiga, as cantoneiras desalinhadas, o cinza violáceo do papel cartão, o marcador de página terminado em frufriu, o cheiro de naftalina. O resíduo sobreposto ao risco evidencia a anterioridade do traçado. O olhar fascinado circula pelas linhas, reflete sobre a importância do gesto solitário e comum. É a inscrição, ao mesmo tempo imagem e texto, que descobre a superfície antes da sua ocultação pela colagem. A configuração recorda os primeiros cartões-postais ilustrados, em que a figura aparece no mesmo

plano do comentário afetivo. A sugestão dos isolamentos deve ter partido de algum curioso funcionário dos correios com grande apreço pela leitura epistolar e receio do flagrante. O rearranjo diagramação decanta os componentes em camadas separadas, imagem de um lado, escrita do outro. A reconfiguração perturba as denominações, a noção de frente e verso se colidem. Nos estandes giratórios das lojas de conveniência ou nos grandes plásticos transparentes compartimentados das bancas de jornais, os cartões-postais são expostos pelo lado da imagem, é a partir dela que a relação com os passantes é estabelecida. Fora do lugar de exibição, no uso da matéria, o texto acoplado é endereçado a alguém, direciona o suporte ao destino, nas mãos correspondentes esse é o começo. O manuseio do plano avulso, manipulados por dedos naturalmente engordurados, reviradas em movimento giroscópico, ressoam dicotomias. Entre palavra e imagem, a visão orienta o início, o ponto de partida, o verso primeiro.



B. HTE.

CASINO

82

Três postais: belo horizonte

[1]

*Um dia vou aprender a partir
vou partir como quem fica*

[2]

*Um dia vou aprender a ficar
vou ficar como quem parte*

Ana Martins Marques. Da arte das armadilhas.

| painel |

Trata-se de um díptico suspenso, formato paisagem, pregado na parede em ladrilho cinza com rejunte branco. Dois emoldurados grande formato, alinhados horizontalmente, separados por uma pequena distância⁷. A moldura plástica de cor preta circunda as telas LED. As letras gravadas em branco no caixilho preto são imóveis. Na chapa superior, palavras capitulares, centralizadas e de dimensões ampliadas, nomeiam os quadros: o esquerdo, ***Partidas/Departures***; o direito ***Chegadas/Arrivals***. Abaixo de cada título, a sequência textual em letras minúsculas, composta por três linhas, oito colunas e três espaçamentos verticais. No centro da chapa inferior, numa outra tipografia e dimensão, o nome do fabricante.

Linha 01: horário/time

Linha 02: Empresa voo n. destino escalas previsto confirmado portão observações

Linha 03: Airline flight n. destination via schedule confirmed gate remarks

partidas

Linha 01: horário/time

Linha 02: Empresa voo n. origem escalas previsto confirmado portão observações

Linha 03: Airline flight n. origin via schedule confirmed gate remarks

chegadas

Coluna 01: Empresa
Airline

Coluna 02: voo n.
flight n.

Coluna 03: destino
destination

Coluna 04: escalas
via

Coluna 05: horário/time
previsto
schedule

Coluna 06: confirmado
confirmed

Coluna 07: portão
gate

Coluna 08: observações
remarks

partidas

chegadas

Coluna 01: Empresa
Airline

Coluna 02: voo n.
flight n.

Coluna 03: origem
origin

Coluna 04: escalas
via

Coluna 05: horário/time
previsto
schedule

Coluna 06: confirmado
confirmed

Coluna 07: portão
gate

Coluna 08: observações
remarks

chegadas

Espaçamento vertical 01: entre as colunas 03 e 04

Espaçamento vertical 02: entre as colunas 04 e 05

Espaçamento vertical 03: entre as colunas 07 e 08

partidas

A superfície da tela LED é composta por vinte linhas horizontais (dezoito delgadas em azul marinho e duas volumosas em preto) e dez verticais (seis finas e duas largas, ambas pretas). Dois tipos de azuis⁸ intercalados preenchem as entrelinhas latitudinais, a organização por tons forma uma base listrada que começa e termina pela nuance mais escura. Sobre o fundo, letras e números cambiantes escritos em branco dispõem efêmeros entre os intervalos dos traços. As figuras alocadas são ou palavras ou algarismos ou logomarcas das empresas aéreas. Todas as colunas estão completas, com exceção da quarta e da sexta. A nona não recebe atribuição e exibe o alinhamento horizontal de dois círculos vermelhos dentro de quadrados com os mesmos tons azuis do painel. As **observações** e **remarks** são as mesmas ora **Estimated**, ora **Previsto**.

PARTIDAS, Samsung

Gol 1500 RJ-S.Dumont 06:10 10 Estimated
Gol 1346 Vitória 06:13 07 Estimated
Avianca 6170 Brasília 06:22 21 Estimated
Tam 3119 Navegantes 06:24 14 Estimated
Gol 1240 Porto Alegre 06:26 17 Estimated
Tam 3763 Londrina 06:28 13 Estimated
Tam 3902 RJ-S.Dumont 06:30 02 Estimated
Gol 1332 Brasília 06:32 20 Estimated
Gol 1300 Navegantes 06:34 17 Estimated
Tam 3270 Ribeirão Preto 06:36 16 Estimated
Gol 1502 RJ-S.Dumont 06:40 08 Estimated
Tam 3242 Uberlândia 06:42 15 Estimated
Avianca 6000 RJ-S.Dumont 06:44 06 Estimated
Tam 3702 Brasília 06:47 05 Estimated
Tam 3035 Joinville 06:49 13 Estimated
Tam 3252 RJ-Galeão 06:52 04 Estimated
Tam 3001 Curitiba 06:54 16 Estimated
Tam 3904 RJ-S.Dumont 07:00 03 Estimated
Gol 1284 Florianópolis 07:05 12 Estimated
Gol 1504 RJ-S.Dumont 07:10 09 Estimated
Tam 3210 Belo Horizonte 07:14 01 Estimated

CHEGADAS, Samsung

Gol	1331	Goiânia	06:00	Previsto
Tam	3775	Campo Grande	06:03	Previsto
Tam	3813	Cuiabá	06:06	Previsto
Gol	1383	RJ-Galeão	06:09	Previsto
Gol	1835	Presidente Prudente	06:15	Previsto
Gol	1219	Campo Grande	06:20	Previsto
Gol	1093	Maringá	06:25	Previsto
Tam	3601	Salvador	06:29	Previsto
Tam	3737	S. J. do Rio Preto	06:45	Previsto
Tam	3471	Goiânia	06:48	Previsto
Gol	1011	Bauru	06:56	Previsto
Tam	3719	Brasília	06:59	Previsto
Gol	1501	RJ-S.Dumont	07:04	Previsto
Tam	3901	RJ-S.Dumont	07:07	Previsto
Gol	1305	Curitiba	07:12	Previsto
Tam	3100	Florianópolis	07:15	Previsto
Gol	1261	Belo Horizonte	07:18	Previsto
Tam	3211	Belo Horizonte	07:21	Previsto
Pantanal	4721	Ribeirão Preto	07:24	Previsto
Tam	3050	Porto Alegre	07:27	Previsto
Tam	3007	Curitiba	07:31	Previsto

Desembarque
Arrival

Táxi / Ônibus
Taxi / Airport bus service

Atendimento - Vigilância - Sanitários
Assistance - Surveillance - Restrooms



23:30



E4:E2



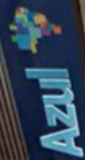
23:44



Aeroporto de Congonhas, abril 2019, 11:00. O relógio de rua marca **31°C**. Diante das portas, de entradas e saídas, passantes de rostos desfocados, duas longas filas de automóveis parados, malas com rodinhas em carrinhos verdes e amarelos, o estático ir e vir. Não estou no preciso instante do registro fotográfico, a minha visita acontece em outro momento, no dia 14 de abril de 2020 às 18h03min32seg. A vertigem da viagem começa com as imagens e as mudanças abruptas dos ângulos de visão, o mal de terra confinada. Se refaço os caminhos que tanto percorri nos últimos três anos é com o objetivo de reencontrar o painel de Partidas e Chegadas descrito no diário de trabalho do ano de 2013. A jornada em busca do painel começa com a escrita do nome do aeroporto na reconhecida plataforma de pesquisa. O mapa virtual indica o lugar, lanço o boneco amarelo para atravessar o saguão do aeroporto mas acabo caindo na pista de pouso e decolagem em agosto de 2018.

© 2020 Google

0:54



www.voeaz



05:0

FLY *Café*

INFO



INFRABIO
PERFORMANCE



Do ângulo zenital, vejo o topo de uma cabeça masculina com o rosto declinado em direção ao telefone celular. O avião da **TAM** está em posição remota, algumas pessoas descem pela escada próxima à porta dianteira da aeronave, outras caminham em direção ao ônibus que aguarda. A fotografia esférica de Marcello Moraes não permite outros deslocamentos além do ponto fixo rotacional e uma possibilidade de aproximação através do mecanismo de ampliação digital identificado pelo sinal +. Como percebo que não há trajetos possíveis para o saguão, retorno ao mapa e relanço a figura amarelada.

INTERNET GRÁTIS PARA PASSAGEIROS

- Basta o Wi-Fi de seu aparelho
- Escolha uma das nossas redes gratuitas
- Insira o número do código de barras do bilhete que está no seu cartão de embarque





0:58

Erkrankungen

00:58

Estou na sala de embarque em maio de 2018, diante de um carro com placa de licenciamento **Novo BMW X2**. O automóvel, estacionado numa plataforma caixa de luz, está com a porta do motorista aberta. O estande promocional, demarcado por fitas **LED** azul, é composto por dois totens brancos alinhados horizontalmente e distribuídos cada qual numa extremidade do compartimento: o do lado direito é quadrado e exibe a logomarca redonda do fabricante de veículos, a utilidade do suporte não é clara; o do lado esquerdo é composto por duas partes retangulares de dimensões distintas, contíguas e unidas, e tem como função a exposição do *tablet* horizontal, na base inferior da estrutura um grande **X** gravado em preto. Olho conjunto e leio: **XO**. Assim como na partida anterior, trata-se de uma imagem capturada para ser exibida em 360°. Ela foi registrada pelo passageiro Fábio Guedes, como indica a marcação posicionada no canto esquerdo e na margem superior da página. Direciono a seta para o lado direito e noto um fragmento de antebraço. Deslizo o dedo novamente e me deparo com um rosto, é o fotógrafo. A cabeça de Fábio cobre o painel publicitário ao fundo, o único fragmento de texto descoberto é **diato** **BH**. Um telão, do lado esquerdo do rosto, exibe a informação **25/maio**. Ele olha diretamente para a lente, está próximo à placa que indica o direcionamento dos **portões 13 a 22**. Com a mão direita, ele segura a câmera, com a esquerda o celular. Desloco o cursor para baixo, noto que o dispositivo fotográfico é a peça faltosa da composição, que, além parecer desaparecida, ainda deforma a mão agente. A pedra do chão reflete a iluminação branca das luminárias plafon. Dou mais uma volta com o dedo indicador mas só há o mesmo, o problema do ponto fixo persiste. Faço o movimento regresso ao mapa.

Desembarque
Arrival



1:00

Embarque
Departure



Táxi / Ônibus
Taxi / Airport bus service

Aeroporto
Gat Services





1:01

Sala
Recepção

Elevador
Elevator

Balcão Taxis / Ônibus
Taxi / Airport bus service



PARTIDAS / DEPARTURES

Destino	Salida	Estado
100 Jeddah	08:45	OK
100 Madras	09:00	OK
100 Kuching	09:15	OK
100 Kuala Lumpur	09:30	OK
100 Medan	09:45	OK
100 Pekanbaru	10:00	OK
100 Palembang	10:15	OK
100 Pontianak	10:30	OK
100 Banjarmasin	10:45	OK
100 Makassar	11:00	OK
100 Balikpapan	11:15	OK
100 Samarinda	11:30	OK
100 Banjarmasin	11:45	OK
100 Pekanbaru	12:00	OK
100 Medan	12:15	OK
100 Kuala Lumpur	12:30	OK
100 Kuching	12:45	OK
100 Madras	13:00	OK
100 Jeddah	13:15	OK



PARTIDAS / DEPARTURES

Destino	Salida	Estado
100 Jeddah	08:45	OK
100 Madras	09:00	OK
100 Kuching	09:15	OK
100 Kuala Lumpur	09:30	OK
100 Medan	09:45	OK
100 Pekanbaru	10:00	OK
100 Palembang	10:15	OK
100 Pontianak	10:30	OK
100 Banjarmasin	10:45	OK
100 Makassar	11:00	OK
100 Balikpapan	11:15	OK
100 Samarinda	11:30	OK
100 Banjarmasin	11:45	OK
100 Pekanbaru	12:00	OK
100 Medan	12:15	OK
100 Kuala Lumpur	12:30	OK
100 Kuching	12:45	OK
100 Madras	13:00	OK
100 Jeddah	13:15	OK

PARTIDAS / DEPARTURES

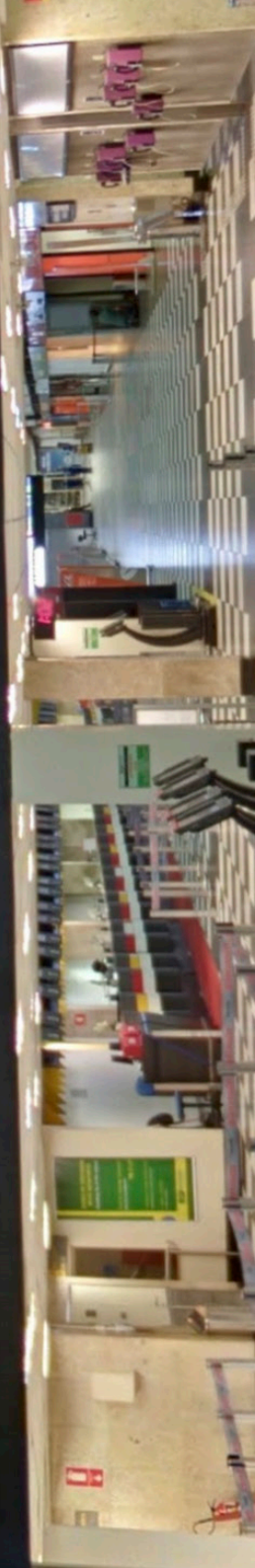
Destino	Salida	Estado
100 Jeddah	08:45	OK
100 Madras	09:00	OK
100 Kuching	09:15	OK
100 Kuala Lumpur	09:30	OK
100 Medan	09:45	OK
100 Pekanbaru	10:00	OK
100 Palembang	10:15	OK
100 Pontianak	10:30	OK
100 Banjarmasin	10:45	OK
100 Makassar	11:00	OK
100 Balikpapan	11:15	OK
100 Samarinda	11:30	OK
100 Banjarmasin	11:45	OK
100 Pekanbaru	12:00	OK
100 Medan	12:15	OK
100 Kuala Lumpur	12:30	OK
100 Kuching	12:45	OK
100 Madras	13:00	OK
100 Jeddah	13:15	OK

102

Sanitarios
Restrooms

Teléfono Público
Telephone

Empujar para abrir
Push to open



Desloco o marcador para a entrada embarque/partida do prédio, direciono o cursor e jogo o bonequinho. Clico na porta, mas o acesso está impedido, trata-se apenas de uma imagem de fachada. Ando para direita, no movimento contrário ao fluxo dos veículos, me dirijo à entrada do saguão mas também não há passagem. Persisto na mesma avenida e me desloco para a área de desembarque/chegada, sigo a cabeça da seta, clico na porta de vidro. Enquanto no fora é dia, no dentro faz noite. Estou em fevereiro de 2013. Deslizo no local, dessa vez, pelo registro de autoria desconhecida cujo direito de imagem pertence à plataforma, o que significa que posso me deslocar pelo aeroporto.

1:08

Dr. São Carlos
DROGARIA

Parque
Montamento
lot

Dr. São Carlos
DROGARIA





10:10

Táxi / Ônibus
Taxi / Airport bus service



Tele
Teleph



Sani
Restro





DUFRY SPORTS
EM BREVE UMA LOJA QUE VAI
MEXER COM AS SUAS EMOÇÕES !!!

SACE

DEMOUELLE
RICCI

DUFRY

© 2013 SACE

© 2013 Dufry

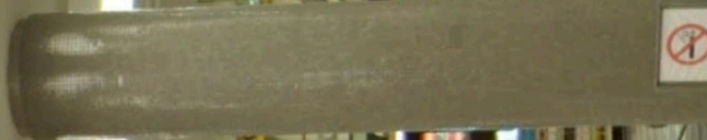
© 2013 Demouelle Ricci



TECHNOS
Voss seeds connected.

0112

A digital sign on a black stand. The top part is a screen displaying the Technos logo (a red circle with a white 'T') and the text 'TECHNOS' in large white letters, with 'Voss seeds connected.' in smaller white text below it. The bottom part is a digital display showing the number '0112' in bright blue LED digits.



CORREIO

Lapolla

City

CORREIO



Lapolla

CORREIO



Táxi /
Taxi / Airport bus service



Telefone público
Telephone



Sanitários
Restrooms



E13



Estou no nível -1 do prédio. O primeiro elemento à vista é um díptico fotográfico em grande formato plotado diretamente na divisória de plástico cor de bege, posicionado no limite da parede com teto e à distância de um assento do chão. No intervalo entre as representações, uma funcionária da área de segurança, sentada numa cadeira de escritório giratória preta, olhando para fora da cena. Lanço o cursor para me aproximar da dupla de imagens, cliço. A mulher desaparece bem como a sua base de apoio. Miro a reprodução do Museu Nacional que é incapaz de mostrar a beleza da arquitetura. Uma etiqueta de bagagem branca em escala maior que o edifício, digitalmente incrustada no lado direito da paisagem. Um QR code e a pergunta: **Qual o nome desta obra de Oscar Niemeyer?** Logo abaixo uma lista vertical numerada por letras: **A () Auditório Ibirapuera; B () Museu da República; C () Museu de Arte Contemporânea; D () Memorial dos Povos Indígenas.** A resposta de ponta-cabeça aparece como o quinto elemento da listagem: **Resposta B – Museu da República, Brasília. Viaje pelo Brasil leva na bagagem desenvolvimento.** Quatro logomarcas enfileiradas. **Consulte o seu agente de viagem.** Direciono o cursor em direção à outra paisagem, mas cometo uma falha na manipulação. Encaro a vitrine da **São Carlos Drogeria.** São cinquenta prateleiras de vidro, distribuídas em dez estantes. A exposição dos produtos é rigorosa, cada nicho recebe apenas um tipo, segundo esta classificação adoçantes, cosméticos, chupetas, medicamentos não devem se misturar. O mais impressionante são as pilhas escultóricas azuis, brancas e rosas, em formato pirâmide, feitas de caixas de remédios. Giro novamente o cursor. Vejo a dupla fotográfica de outro ângulo, a mulher segue desaparecida. O relógio marca **00:41.** Posicionada diante da paisagem litorânea e da pergunta: **Para aproveitar as opções de lazer dessa praia incrível, onde você tem que ir?** **A () Natal; B () Florianópolis; C () Angra dos Reis; D () Guarapari.** A resposta escrita é tão evidente na composição que não faz enigma.



19

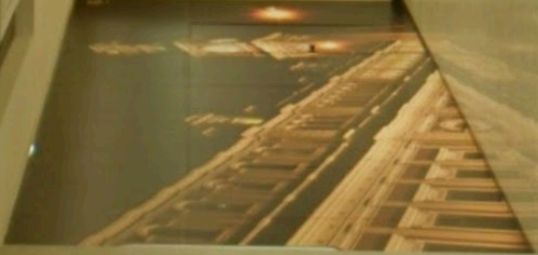
Informational sign with text and a logo.

Blue sign with a white symbol.

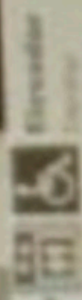
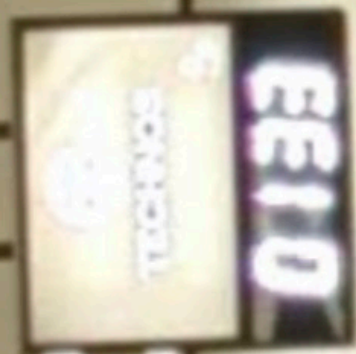
**A EMBRTEL
LIGA VOCÊ À INOVAÇÃO**

DATA Center Embratel, Cloud Computing,
Hosted e Disaster Recovery
Soluções em Telecom e IT sob medida
para o seu negócio.

Advertisement featuring a group of people, possibly a team or a community, with text in Portuguese.



Quatro figuras fantasmagóricas no lado direito. Reconheço a mulher da segurança acompanhada de dois outros funcionários, um usa colete amarelo, o outro camiseta social e crachá. Verifico novamente a hora, **1:24**. Clico no X. **1:10**. A mulher olha para a minha direção, parece sorrir. Sigo a seta de X em X. **1:09**. À esquerda a **Rede de serviços do futuro**. Paro em frente à vitrine. Começo a leitura da esquerda para direita. Distribuídos na estante bicolor feita de nichos de MDF brancos e tipo madeira escura, produtos destinados à beleza e saúde dos pés: palmilhas; protetores para joanete e calos; pantufas. Uma porta dupla de vidro fechada, em cada qual está colado um cartaz formato A4 com o retrato estereotipado do Piloto e da Comissário de Bordo e as especificações promocionais: **Terça em dobro; Todas às terças barras e troca de saltinho são em dobro**. O móvel seguinte exibe uma máquina de lustrar calçados com a caixa do produto ao fundo, ceras para sapatos, alças e apetrechos para malas. Ao lado, o painel de vidro intitulado **Serviços do futuro** apresenta a lista de operações realizadas pelo estabelecimento dividida em quatro categorias: **sapataria (renovação/hidratção dos sapatos, capa de salto nacional fem, capa de salto importada fem, lasseamento, sola de couro completa masc); costura (barra a maquina, barra a mão, barra, troca de zíper, ajustes a partir de); malas (troca de cursor, remendo/reforço, troca de carrinho); lavanderia (camisa, terno, calça, edredon^o casal); bordado (nome a partir de)**. Os valores estão gravados diante de cada função, variam entre R\$79,90 e R\$ 8,00. Por último, um amontoado de dez nichos sobrepostos, distribuídos em quatro alturas distintas, combinados linearmente em 3, 2, 2, 3: panos de prato e toalhas bordadas; pés femininos adultos de manequins sem corpos exibem meias **ONFIT**; meias infantis; produtos limpa couro com destaque para o Lexol; palmilhas rosas e azuis; anti-odores; duas caixas em MDF trabalhadas no artesanato mostram carretéis, babados e uma fita métrica; um travesseiro bordado **Bordamos Nomes**. Sapataria do Futuro, Lavanderia do Futuro, Costura do Futuro.



333

Light



©2020 Google

TECHINOS
0134

←
Elevador
Handicap
Elevador

PLAZA DESEJO
ESTRELA VERDE



FLIGHTS / DEPARTURES
Vivo Air
10:00
10:10

©2020 Google



POLÍCIA FEDERAL
FEDERAL POLICE

Elevador
Elevator



01:36

DUDELEINS

52

0



Office de Bilhetes-Reservas - Check-in / Ticket Sales-Reservatio.
Atendimento ao passageiro - ANAC - Atendimento ao passageiro

1:37

ANTES DE TUAL
PODE INGRESSO A TUAL

ET BOMAS PAVIAKONAS

INTERNET GRATIS
PARA PASSAGEIRO



A segurança está atrás da pilastra, fala no telefone fixo pendurado na parede. A **Baked Potato** está fechada. A seta das placas de **Desembarque (Arrival)** e **Embarque (Departure)** indicam a mesma direção, para cima e à esquerda. Sigo o corredor. Três telas dispostas uma ao lado da outra, reunidas por uma moldura única, que exibe três logomarcas idênticas. **LG Life's Good**. Clico no X para me aproximar. A primeira e terceira telas são destinadas às **chegadas/arrivals** e estão interligadas pelas atualizações das informações. A da esquerda mostra o horário de 06:00 à 07:21, a da direita de 07:24 à 08:17, a do centro **Faça como o Rei**. Me aproximo para ver melhor e as palavras desaparecem dando lugar a uma cena de rua. Mudo de lado e agora está escrito **Open Sound**, vou para à esquerda e já é Elton John. Sigo pelo corredor, o relógio marca **1:01**. Estou na área trânsito terrestre: alugueis de carros, serviços de ônibus e táxi. Todos fechados. O trajeto termina na porta do banheiro que é o ponto sem saída. Retorno pelo corredor vazio. No clique seguinte noto a presença de duas pessoas ao fundo. Uma delas, que imagino ser a segurança, está de pé e segura a porta para a funcionária loira. Me aproximo para confirmar as suspeitas, mas mais uma vez desaparece. Outros fantasmas notados à distância. Duas pessoas conversam sentadas no banco próximas às paisagens das perguntas e respostas. Me deparo novamente com a segurança, mas agora ela está olhando para o lado oposto de onde estou. Uma mulher vestida de amarelo está sentada próxima à **São Carlos Drogeria**. Um clique e ninguém mais. Vejo uma pessoa, mudo direção. Olho para trás e percebo que ela não se move. Clico para me aproximar. Ela continua lá. Insisto até definir a forma. Trata-se de um totem. Um homem de camisa bordô com listras brancas, fala ao telefone, ele apoia as pernas esticadas sobre a mala preta formato paisagem. Mudo de direção e agora ele coça a cabeça e a mala agora em formato retrato não serve mais de base. Percebo que ele tem barriga ressaltada. Giro e sigo pelo corredor. Vejo uma cadeira de rodas com assento preto estruturada em ferro alaranjada. Máquina de alimentação e bebidas. Uma mancha de água no chão. Mais uma paisagem litorânea com pergunta, escolhas e resposta invertida. Noto uma corrente e um cadeado perfurando a paisagem, percebo que a fotografia esconde uma porta.

Embahatel
Embahatel is a leading provider of...
www.embahatel.com

Embahatel
Embahatel is a leading provider of...
www.embahatel.com

39

AZUL
World's Best Airline



... À INOVAÇÃO

Cloud Computing, Hosting e Disaster Recovery.
Tudo sob medida para o seu negócio.

TI S.C.

Embratel
www.embratel.com.br
www.embratel.com.br

Azul



Desembarques
Arrival
ANVISA - Vigilância Sanitária
ANVISA - Health Inspection

3:20

Azul
Embratel

Portas



**A EMBRATTEL
LIGA VOCÊ À INOVAÇÃO**

data Center Embratel. Cloud e Disaster Recovery.
soluções em Telcel. Cloud Computing, Hosting e Disaster Recovery.
na em telecom e IT sob medida para o seu negócio.

Embratel
www.embratel.com.br

www.azul.com.br

Azul

3:21

Embarque Portões 1 a 22

Departure Gates 1 to 22

Desembarque

Arrival

ANVISA - Vigilância Sanitária

ANVISA - Health Inspection



Sigo reto, viro a primeira à direita, mais uma paisagem avermelhada. Deslizo o dedo para o lugar errado e volto para o lado externo do dia de 2019. Aperto novamente e entro na sala **VIP – Vip lounge – Citi Bank**. Um funcionário aparece entre colunas. Sigo pelo corredor e caio na porta aberta da **Gerência de Operações SPOP/Gerência de Segurança SPSE/Coordenação dos Sistemas de Segurança SPMN-2**. Começo a dirigir melhor o cursor. Ao lado do controle de segurança, uma grande fotografia colorida da vista aérea da pista do aeroporto em formato panorâmico e uma pequena foto vertical em preto e branco da pista antiga. Sigo. **Polícia 190. Banco do Brasil. Santander**. Só agora percebo que estou no nível 1. **Câmbio • Change • Exchange --- Cotação. Mega Sena 6 milhões. Lotérica Congonhas**. Loja em desuso, com papel pardo colado nos vidros, porta metálica e banner vermelho. **Itaú. Poder Judiciário – Juizado Especial Federal Cível - - Juizado Especial Estadual Cível**. Faz tempo que não vejo ninguém. **ABAV/SP Associação Brasileira de agências de viagens**. Mais uma vez: **Poder Judiciário – Juizado Especial Federal Cível - - Juizado Especial Estadual Cível**. O Poder judiciário ocupa duas lojas, com uma vazia entre elas, lembrando o mesmo esquema das televisões. A do lado direito tem portas brancas e um organizador de fila na entrada. A do lado esquerdo, portas pretas, adesivo com o brasão do **Governo Federal** e assento triplo perto da porta de entrada. Circundo as várias lojas dos Correios. Noto que uma das portas está aberta. **Achados e Perdidos Lost and Found**. A fotografia de uma criança no telefone deitada numa colcha branca com a mãe ao lado sorrindo, é uma publicidade para a loja da telefonia **VIVO**. Três monitores **LG**, a palavra Partida na primeira e terceira tela, no centro a publicidade **DDD ilimitado**. Percebo o meu movimento circular, o retorno ao ponto de partida da sala **VIP** ao lado da área de embarques. Me aproximo da escada rolante, uma placa impede a descida, insisto, mas sou lançada para a lateral, tento descer pelas escadas fixas, mas fracasso novamente. Aperto um dos números laterais do mapa.

20

TECHNOS

TECHNOLOGY SOLUTIONS



55E0

Oportunidades / Opportunities
 ANVISA - Vigilância Sanitária
 ANVISA - Health Inspection
 Venda e reserva de Bilhete
 Ticket Sales & Reservation

Estaf / Cobretas
 Baggage / Fees
 Locadoras de Automóveis
 Car Rental
 Informações
 Information

PARTIDAS / DEPARTURES

DESTINO	AEROLÍNEA	CLASSE	STATUS	ORIGEM
...

356

SAMSUNG

DESTINO	AEROLÍNEA	CLASSE	STATUS	ORIGEM
...

PARTIDAS / DEPARTURES

DESTINO	AEROLÍNEA	CLASSE	STATUS	ORIGEM
...

Casa do Pão de Queijo



You para o nível zero. Salto Alto vermelho. Uma mulher com travesseiro no colo prende o cabelo. Estou no saguão circular do prédio. A **La Selva bookstore** está aberta. Procuo as horas, mas não encontro. O **INFO** em formato redondo acolhe com uma funcionária no interior. O **Black Coffee** com dois funcionários está aberto. As cadeiras estão empilhadas sobre as mesas. As portas de entrada estão abertas. Estou em janeiro de 2013. Um rapaz de camisa verde e celular na mão olha para a minha direção. O rosto está devidamente embaçado. No fundo, o segurança sentado na cadeira giratória preta, com boina e gravatas de mesmo azul, camisa branca, posicionado na frente do painel de incêndio, abaixo da seta que parece o indicar. Três telas passam a mesma cena. Olho para cima e vejo o funcionário limpando o corrimão. Uma escultura de roda gigante pequena do **Banco do Brasil** desejando **2013 bom para todos**. Retorno para o mesmo ponto. O rapaz de camisa verde aparece acompanhado de um homem de camisa azul. Me viro e vejo que alguém pede informação para a funcionária **INFO**. Me aproximo da cena e ela novamente está só. Dois agrupamentos de pessoas em torno de malas. O grupo esquerdo é um trio composto por uma mulher, um homem e uma criança. O do lado direito, uma dupla: o homem escreve no notebook, a mulher toca os cabelos, duas malas vermelhas e uma roxa. **Frontier Beer, Frango Assado, B**. Sigo e vejo outro grupo de quatro pessoas conversando ao lado de uma senhora que segura com força a bolsa apoiada no colo. Ao lado, dois homens que dormem. Nesse ângulo consigo ver as feições dos integrantes do grupo. Giro e percebo que a loja **B** na verdade se chama **Brunela**. Um segurança e um rapaz com camiseta **Se busca toreiro i toro Madrid** estão diante do balcão, eles olham para a minha direção. Uma esponja sobre a mesa redonda. **Dufry Sports. Versace introduces yellow Diamond**. Um homem olha para a painel de partidas, me aproximo e ele desaparece. Duas pessoas alongam o pescoço em direção ao outro verso do painel. Dou a volta para ver o que está escrito. São as mesmas partidas.



04:08
TECHNOS

GOL
Linha aérea inteligente

Flexibilidade
Segurança
Conforto
Ecológico

GOL

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

4:09

Indicazioni

- Sala d'attesa
- Sala d'aspetto
- Sala di attesa
- Sala di attesa
- Sala di attesa

Indicazioni per i passeggeri



Um homem tira dinheiro do caixa eletrônico **Bradesco**. Perto do **Dudalina** dorme um outro homem. Me aproximo, me afasto, olho para a direita, para a esquerda, para cima, para baixo e homem permanece lá, imóvel como o totem. Sigo para o nível 2. Luz azulada no fundo do corredor. Vou até ela. É o mapa do aeroporto com as pistas indicados pelos pontos de iluminação azulados. A carta geográfica colada no fundo de madeira está protegida por uma caixa de vidro, nas laterais estão pregadas fitas de LED brancas acesas. Na parede esquerda, estão plotadas vinte e uma reproduções de fotografias antigas do aeroporto. Dou meia volta. **Congonhas Restaurante Grill**. O interior está vazio apesar de iluminado. Vejo uma escada e não consigo descer. Aperto o zero novamente e retorno ao sapato de salto vermelho. O relógio marca **1:33**. Me aproximo do relógio e já é **1:48**. Sigo em direção à área das empresas aéreas, mas uma faixa vermelha impede a passagem. Insisto até entrar no corredor de chão xadrez. Sigo pela linha reta, pelo ponto de fuga, chego às **3:59**. Paineis verso-verso de partidas. Dou a volta, **4:00**. Re-volto, já é **4:16**. Algumas figuras humanas aparecem e desaparecem. Francine? A última parede da sala termina com uma imagem do próprio aeroporto. A porta está aberta e um funcionário está sentando no mesmo tipo de cadeira giratória preta e com a mesma indumentária de segurança sob placa de incêndio. Agora há somente repetições.



Embarque / Desembarque
Departure / Arrival

AVISA - Vigilância Sanitária
AVISA - Health Inspection

Venda e reserva
Sales and reservations

Taxi / Ônibus
Taxi / Airport bus service

Locadoras de Automóveis
Car Rentals

Informações
Information

PARTIDAS / DEPARTURES		PARTIDAS / DEPARTURES		PARTIDAS / DEPARTURES	
Destino / Destination	Horário / Time	Destino / Destination	Horário / Time	Destino / Destination	Horário / Time
BRASÍLIA	08:00	BRASÍLIA	08:00	BRASÍLIA	08:00
RECIFE	08:30	RECIFE	08:30	RECIFE	08:30
PORTO ALEGRE	09:00	PORTO ALEGRE	09:00	PORTO ALEGRE	09:00
BOGOTÁ	09:30	BOGOTÁ	09:30	BOGOTÁ	09:30
LA PAZ	10:00	LA PAZ	10:00	LA PAZ	10:00
LIMA	10:30	LIMA	10:30	LIMA	10:30
BUENOS AIRES	11:00	BUENOS AIRES	11:00	BUENOS AIRES	11:00
SÃO PAULO	11:30	SÃO PAULO	11:30	SÃO PAULO	11:30
RIO DE JANEIRO	12:00	RIO DE JANEIRO	12:00	RIO DE JANEIRO	12:00
SAO PAULO	12:30	SAO PAULO	12:30	SAO PAULO	12:30
BOGOTÁ	13:00	BOGOTÁ	13:00	BOGOTÁ	13:00
LA PAZ	13:30	LA PAZ	13:30	LA PAZ	13:30
LIMA	14:00	LIMA	14:00	LIMA	14:00
BUENOS AIRES	14:30	BUENOS AIRES	14:30	BUENOS AIRES	14:30
SÃO PAULO	15:00	SÃO PAULO	15:00	SÃO PAULO	15:00
RIO DE JANEIRO	15:30	RIO DE JANEIRO	15:30	RIO DE JANEIRO	15:30
SAO PAULO	16:00	SAO PAULO	16:00	SAO PAULO	16:00
BOGOTÁ	16:30	BOGOTÁ	16:30	BOGOTÁ	16:30
LA PAZ	17:00	LA PAZ	17:00	LA PAZ	17:00
LIMA	17:30	LIMA	17:30	LIMA	17:30
BUENOS AIRES	18:00	BUENOS AIRES	18:00	BUENOS AIRES	18:00
SÃO PAULO	18:30	SÃO PAULO	18:30	SÃO PAULO	18:30
RIO DE JANEIRO	19:00	RIO DE JANEIRO	19:00	RIO DE JANEIRO	19:00
SAO PAULO	19:30	SAO PAULO	19:30	SAO PAULO	19:30
BOGOTÁ	20:00	BOGOTÁ	20:00	BOGOTÁ	20:00
LA PAZ	20:30	LA PAZ	20:30	LA PAZ	20:30
LIMA	21:00	LIMA	21:00	LIMA	21:00
BUENOS AIRES	21:30	BUENOS AIRES	21:30	BUENOS AIRES	21:30
SÃO PAULO	22:00	SÃO PAULO	22:00	SÃO PAULO	22:00
RIO DE JANEIRO	22:30	RIO DE JANEIRO	22:30	RIO DE JANEIRO	22:30
SAO PAULO	23:00	SAO PAULO	23:00	SAO PAULO	23:00

4:11



SAMSUNG

53 54 55 56



Retorno pelo mesmo trajeto. Tenho receio de apertar o botão na direção errada e ser levada ao lado externo, para o dia de 2019. Orelhões violetas despercebidos até então. Volto para o saguão circular. Passo pelos mesmos dorminhocos e seguranças. Ainda me surpreendo com algumas aparições, como a do senhor pedindo um salgado no **Coffee**. Acompanho as horas e me coloco em posição de observação dos relógios. **Kronos**. Sigo reto. Painel artístico à direita. **Polícia Federal**. Viro à primeira esquerda. Propaganda da **Infraero** se auto parabenizando por acreditar nos judocas. Uma sequência impressa de publicidades: **Cisco**, **Tomorrow starts here**. Árvore. Supermercado, rosto feminino com óculos, carro vermelho, galpão, chip, relógio d'água, **O AMANHÃ começa aqui**. Uma porta aberta. Organização espacial pelo tempo. No andar 0, às **23:42**, ao lado das **Bagagens extravariadas**, finalmente o painel. Me aproximo da porta para observar a estrutura. Uma coluna se intrromete e intercepta a visão das placas. Consigo um ângulo completo do lado esquerdo. Noto que a tela está refletida sobre a superfície vítrea escura do teto. Posiciono o cursor no melhor enquadramento que consigo para a captura de tela das telas¹⁰. Command+Shift+3. A tela das telas salva na tela para o depois.

Os olhos se retraem à procura de uma determinada indicação emitida pelo fluxo brilhante dos nomes e números. O estar ali significa aguardar um voo preciso, próprio ou alheio, partidas e chegadas se reúnem em torno da espera.

As palavras gravadas nas molduras são basilares e imóveis. Nas telas, o movimento vertical ascendente, a aparição e o desaparecimento dos vocábulos, logomarcas e combinações numerais, traduzem o efêmero¹¹. As informações válidas por um breve período do dia, aproxima nomes pela coincidência temporal das rotas, uma carta geográfica exclusiva, composta apenas por cidades populosas. Urbes multiplicadas, copiadas, coladas, dentro de um mapa de areia que se desfaz-refaz na ascensão dos minutos. O único local que não aparece figurado é o friccionado pelas solas¹², é o nome ausente por evidência. Na lógica dos painéis de embarques e desembarques, a paisagem ausente existe na palavra que a projeta e a paisagem presente não precisa da linguagem para estar, ela é. Nesse sentido, o aplainado sempre carrega o fantasma da perspectiva e a presença é palavra que não precisa ser invocada, *é o nome na ponta da língua*¹³.

O painel díptico ***partidas e chegadas*** encena oposições, exhibe palavras antônimas, propõe movimentos contrários de ascendência e descendência, entrada e saída, origem e destino. Já nos trípticos “partidas-propaganda-partidas” e “chegadas-propaganda-chegadas” as contraposições não aparecem figuradas, o verso se ergue na própria ausência. Ambas configurações indicam que a inexistência de um acarretaria no desaparecimento do outro, são sentidos simultaneamente contrários e complementares, componentes de um mesmo. O discurso antagonista preponderante e excludente, estruturado para o controle do trânsito, pleno de definições e certezas, ocultam a noção dos versos. Constroem uma estrutura de mão única para decantar os recém-chegados dos aguardadores-departida, feita de separadores de filas, paredes de vidro, adesivos colados no chão. Nesse instante, no encontro entre o movimento aéreo e da viagem, quando a visão atravessa as fronteiras inventadas, é que tremem os sentidos. Quem desembarca começa ou termina? Quem embarca inicia ou encerra? Para cada partida há uma chegada? A inversão é válida? A partida e a chegada podem ser ao mesmo tempo início e fim? Qual é a língua da chegada? Qual é a língua da partida?

*partida é um jogo
ou deixar algo para trás?
partida é simplesmente
quando alguém sai
ou quer dizer que a pessoa vai
embora para sempre?*

Marília Garcia. Uma partida com Hilary Kaplan.

| partidas |

uma partida com definições, sinônimos e expressões¹⁴. Ato de partir. Queda. Coisa quebrada. Dividida em partes. Feita em porções e pedaços. Despedaçada. Separação. Hora da despedida. Adeus. Afastamento. Correr as sete partidas. Embarque. Embarcadouro. *Gare*. Doca. Píer. Porto. Cais. Estação. Aeroporto. Acionar o motor. Girar a chave. Dar partida. Arranque. Saída. Local de início de um jogo ou competição. Largada. *Start*. Faixa. Ponto. *Play*. Prélío esportivo. Tomar partida. Confronto. Disputa. Peleja. Aposta. Perder a partida. Ganhar a partida. Número de lanços ou de mãos necessários para que um parceiro ganhe. Reunião social e recreativa. Recepção. Festa. Sarau. Serão. Caterva. Súcia. Porção de gente armada ou desordeira. Bando. Quadrilha. Malta. Gang. Corja. Horda. Cambada. Grupo. Lote. Conjunto. Porção. Série. Quantidade. Grande remessa de mercadoria. Carregamento. Partidas dobradas. Lançamento completo de uma operação mercantil no livro chamado diário. Retirada. Ida. Emigração. Êxodo. Fuga. Abalo. Egresso. Ludíbrio. Logro. Peça. Ensaio feito pelos corredores antes de uma largada de parelheiros. Pequena corrida de cavalo que antecede a mais importante. Expressão usada para anunciar a saída de uma corrida. Ponto de partida. Processo de inicialização do computador quando é ligado.

uma partida com sites¹⁵. Visitar um *site*. A frase cortada do fluxo, suspensa entre anteriores e posteriores, leva ao lugar impreciso. Quando digo /*sait*/ para onde a palavra transposta do estrangeiro me leva? Para onde me endereço? Anne Cauquelin propõe uma reflexão a partir da pronúncia francesa /*sit*/, que além da citação [*cite*], encaminha para a “posição” do termo. No esfregar das línguas *site*, vira *seat* em inglês, se transforma em *to sit* e *senta*. *Site, assento sobre o qual sentamos para entronarmos ou simplesmente descansarmos*¹⁶. É o assentamento, a propriedade, o imóvel. O jogo de palavras se estende à homofonia /*sīt*/ entre *site* e *sight*. O lugar é lançado à vista, à perspectiva, à observação, ao descortinar. Outra definição dada ao *site* em inglês é no sentido de construção, espaço onde algo está sendo ou poderia ser construído. *Não somente a língua engana com o sentido das palavras na sua própria área de competência, mas as línguas do mundo se misturam, formam um disco compacto onde se cambiam e se adicionam as diversas aceitações*¹⁷. Em italiano, *sito*, paisagem expandida, que assume aspecto de uma experiência em curso, do pictural, do pitoresco, da pose. *É o ponto de vista territorial de onde é possível abraçar o espaço, o campo aberto de uma visão circular. Rocha. Farol. Cidade no topo de uma colina nas pinturas florentinas. É o que faz ver algo fora dele próprio, mostra o meio ambiente e o entorno, que reorienta e constrói uma vista no ir e vir das ligações e redes. É o ponto cego do dispositivo que não consegue se ver, mas que faz perceptível o que o cerca. É o que nem vê e nem se vê: é o que faz ver*¹⁸. Em latim, *sistere*, resistir, *in situ*, no lugar, ou em situação, em posição, em processo de construção, revelando, ao mesmo tempo, a obra e as condições de sua implementação,

*work in progress*¹⁹, *situm*, sítio geográfico. Em português de Portugal, *sítio* é o espaço que um objeto ou pessoa deve ocupar; é a parte de uma região, zona, localidade ou povoação; é o chão, terreno ou local que se podem fazer determinadas pesquisas, recolhas ou observações; é o local na internet constituído por uma ou mais páginas de hipertexto, que, por sua vez, é denominado *site* em português brasileiro. O substantivo, de origem informática e estrangeira, define o local virtual identificado por um nome de domínio; outro termo incorporado e não-traduzido é o *site specific* que, inscrito na literatura das artes, define um trabalho produzido e concebido especificamente para um lugar preciso numa situação particular, *que se estivesse fora, ou em outras circunstâncias, não significaria nada ou algo completamente diferente*²⁰; também pode ser compreendido como *discurso urbano-estético ou espacial-cultural, que combina ideias sobre arte, arquitetura e design urbano com teorias da cidade, espaços sociais e públicos*²¹. Vai de uso. Há ainda o vocábulo *non-site* cunhado por Robert Smithson [R.S.], que foi mantido na versão original pelo *significado móvel das ambiguidades e os jogos de palavras entre site, cite [citar, mencionar], sight [vista, monumento], sight-seer/site-seer [turista, visitante], seer [visionário]*²². Título expandido em teoria, o *non-site* contém a matéria retirada do *site* que designa. Fotografias, mapas, anotações, pedras, índices organizados e dispostos apontam para o fora do cubo branco, estabelecem um movimento dialético²³ em que *o espelho é o emblema; um remete ao outro sem que seja possível determinar qual é o reflexo e qual o objeto refletido*²⁴. *Simplesmente continuam se permutando nessa duplicação sem fim. O que você realmente se confronta é a ausência do*

site, a extremamente pesada e grande ausência²⁵. O non-site é a presença estática limitada, a reordenação dos traços arrancados, a reformatação das peças coletadas, a recordação da experiência, a reescrita da lembrança. O non-site é o relato de viagem. No sábado, 30 de setembro de 1967, fui ao edifício Port Authority²⁶ na esquina da Rua 41 com Avenida 8. O tour pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey²⁷, começa pelo ponto de intersecção do tempo com o espaço, uma partida demarcada no *não-lugar-avant-la-lettre* do terminal rodoviário. As leituras de viagem, acompanhantes de último segundo, compradas no próprio local de partida, *New York Times* e *Earthworks* de Brian W. Aldiss, pontuam direções temporais distintas: a do jornal-prova-do-dia, de passado ainda quente com gosto de hoje; da literatura do gênero ficção científica, que aponta para um lugar no futuro distópico de gosto catastrófico, decorrente das ações abusadas pós-revolução industrial. O viajante solitário R.S., carrega consigo um caderno espiralado, uma caneta, uma câmera fotográfica *Instamatic 400 Kodak*, dois filmes em preto e branco de 12 poses. Compra uma passagem só de ida no guichê 21, vai para até a plataforma 173 e sobe no ônibus número 30. A descrição moldada pela própria ação não revela o horário da partida. Senta, abre o *Times* na seção de arte e faz uma leitura de fragmentos engendrada em escrita, concatenando recortes que conduzem à reflexão do lugar das artes entre galerias, museus, comércio, especulações, ofícios, mobiliário, decoração, reproduções, academicismos, impulsionando ironias até pergunta “o que é arte?”, que não é manifestada, mas sugerida pela ordem dos fragmentos. *Mover uma escultura de 1000 pounds pode ser uma obra de arte refinada também*²⁸. A

sequência é constantemente interrompida pelas imagens fugidias que escorregam pela janela do veículo em movimento, pelos tons da paisagem, pela notificação do trajeto e das localizações. Esses desvios no discurso fazem com que o relato nunca retorne para o ponto anterior, mas prossiga no itinerário da mobilidade, sem se preocupar com encerramentos das ideias lançadas. R.S. lê a primeira frase do livro, faz uma interpretação superficial, propõe um paralelo do céu de **RUTHERFORT** com o da ficção, percebe o primeiro monumento através da superfície vítrea, puxa a corda e desce na esquina da **AVENIDA UNION** com **RIVER DRIVE**. A partir desse ponto de parada, o registro deixa de ser conduzido pela velocidade veicular e passa a ser ditado pela caminhada e as relações entre o *site*, a fotografia, a linguagem e os elementos em estado de possibilidade de identificação e experimentação. A potência luminosa do meio-dia o faz encarnar no tempo fotográfico medido pela relação do contato da luz com a película fotossensível, *uma cinematização do local, que transforma a ponte e o rio em imagem superexposta*²⁹, onde tudo aparenta ser a duplicação de um outro real. Diz andar sobre uma reprodução, imerso na máquina de *Morel*³⁰, controlada pelas altas e baixas marés, que fazem girar as engrenagens da projeção, e que no atrás só há o que resta. Controlado pelo visor da câmera *Instamatic 400*, com a visão enquadrada pela técnica, indica pelo instante³¹ do equipamento fotográfico os monumentos de **PASSAIC**. *A transformação dos objetos e as ferramentas em monumentos se faz pelo ato fotográfico, gesto do corte, cut, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão*³². A fotografia é a superfície

*de reparação*³³ que conserva, num só golpe, os pedaços em desaparecimento. Ao mesmo tempo índice e escrita, a imagem fotográfica recompõe o trajeto como migalhas de João e Maria, prova os efêmeros, relata a passagem dos corpos, descreve as formas posadas, garante a presença visitante, reforça por repetição a existência do lugar. O *site* de **PASSAIC** é um terreno vago, com anterior desaparecido e futuro invisível, imagem fixa suspensa entre vazios, uma *ruína às avessas*, uma *mise-en-scène anti-romântica*, onde *edificações se erguem sobre ruínas antes mesmo de serem construídas*³⁴. A visita ao *site* realizada no sábado, quando as operações estão paralisadas, as ações interrompidas, as ferramentas ociosas; no momento em que o estado de inutilidade das coisas permite que sejam vistas fora das funções para as quais foram concebidas, são expostas pela forma e, a partir dessa aparência, recortada pelo olhar, fazem possíveis outras relações: estéticas, históricas, ficcionais. Os objetos banais são indicados à título de monumento pela linguagem e pela imagem, são marcos simbólicos do trajeto que ocorre numa relação individual e de significações singulares estabelecida com o *site*. Ao tornar memorial efêmeros insignificantes pelo gesto de assinalar e reter, *numa troca constante entre o visual e o verbal*³⁵, R.S. exibe uma ação poética de aparência nível fácil, demonstra um método³⁶ de construção artística que convida à repetição, ao mesmo tempo que torna leitores-espectadores em seguidores-testemunhas das demarcações feitas no território e a comprovação da própria passagem pelo lugar. O relato compõe um mapa como o *rolo japonês do século XVIII que representava o itinerário entre Tóquio e Kyoto, uma paisagem sempre*

*agradável à vista, ausente de figuras humanas, embora cheia de sinais de vida concreta*³⁷; formando uma estrutura textual *apressadamente arranjada e pintada*³⁸, articulando o tempo da experiência pelo encadear de atos, pensamentos e visões numa colagem editada em sequência *cine-plástica*. O termo *percurso que indica, ao mesmo tempo, o ato da travessia, a linha que atravessa o espaço e o relato do espaço atravessado*³⁹, figurado aqui como um passo a passo, um manual de deslocamento pela *geografia imaginada numa paisagem real*⁴⁰. Ao propor um itinerário feito de buracos e esquecimentos, transforma espectadores-leitores em visitantes-agentes, cabendo a cada um, singularmente, não apenas seguir o guia *R.S.* e procurar o que não está, mas designar pela experiência individual os próprios monumentos passageiros. *Um tour pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey* é um guia, é um mapa, é um percurso, é uma obra, é um *non-site*, é um convite à excursão. *VEJA OS MONUMENTOS DE PASSAIC NOVA JERSEY (1967)*⁴¹ *O que você pode encontrar em Passaic que não pode encontrar em Paris, Londres ou Roma? Descubra por si mesmo. Descubra (se você se atreve) o rio Passaic de tirar o fôlego e os monumentos eternos em seus bancos encantados. Viaje no conforto de um carro alugado para a terra que o tempo esqueceu. A poucos minutos de N.Y.C. Robert Smithson irá guiá-lo através desta fabulosa série de sites ... e não se esqueça de sua câmera. Mapas especiais acompanham cada tour. Para mais informações visite a GALERIA DWAN, 29 West 57th Street. 14 de abril de 1921, 15h, jardim da Igreja, RUA SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE, PARIS.* Ponto de encontro da 1ª. visita organizada pelo Excursões Dada, cuja intenção foi registrada no panfleto⁴² de divulgação do

tour: os dadaístas de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão real de existir. Insiste-se indevidamente no pitoresco (Liceu Janson de Sully), no interesse histórico (Mont Blanc) e no valor sentimental (a Morgue)⁴³. Para realizar uma visita simbólica que atribui valor estético a um espaço vazio⁴⁴, sem qualidades, “pobre” até no nome, os membros do movimento se reúnem no jardimzinho com ar de terreno vago ao lado da Igreja. Sob a obstaculizada tempestade leem textos retirados ao acaso do Larousse diante de colunas e estátuas, distribuem prospectos azuis e envelopes surpresa, improvisam penosos discursos⁴⁵, percorrem o espaço como forma estética capaz de substituir a representação a fim de alcançar a união entre arte e vida, sublime e cotidiano⁴⁶. O dadá desdenha as tradições, refuta o passado e é decididamente contra o futuro⁴⁷. Imersos no presente, onde encontram toda espécie de universo possível⁴⁸, dadaístas esculpem o *hic et nunc* em ações inscritas no instante, numa obra que consiste na própria concepção do ato, partem sem deixar rastros ou intervenções físicas no lugar designado. Para relatar e provar a experiência recorrem à reproduções: fotografias⁴⁹ cujo tema é a presença do grupo⁵⁰ no lugar preciso e no tempo determinado; recortes dos comunicados publicados na imprensa; prospectos promocionais impressos da visita distribuídos e passados por mãos. A visitação à SAINT-JULIEN-LE-PAUVRE, inaugura uma série de excursões aos lugares “sem razão de existir”, um *ready-made urbano*⁵¹, que, através da intenção artística desloca a arte para os espaços banais, e se contrapõe ao sistema

comercial das viagens, dos itinerários turísticos aos monumentos pitorescos de **PARIS**, dos passeios guiados que determinam o digno de ser visto. Ao se apropriarem das ações turísticas, *função válida para e por si mesma*⁵², demonstram o papel preponderante da designação, realizada aqui por guias (pessoas ou livros) que determinam aquilo que merece ou não ser objeto da atenção coletiva, ato esse que revela, não apenas um certo grau de arbitrariedade inerente ao processo das escolhas, mas o fato de que essa atividade pode ser exercida num lugar qualquer. *O CELEIRO MAIS FOTOGRAFADO DOS ESTADOS UNIDOS. Contamos cinco cartazes até chegarmos ao local. Havia quarenta carros e um ônibus de turismo no estacionamento improvisado. Seguimos uma picada em direção a um lugar um pouco mais alto, reservado para observadores e fotógrafos. Todas as pessoas, ali, tinham máquinas fotográficas. Havia uma cabine na qual um homem vendia cartões-postais e diapositivos – fotos do celeiro tiradas do lugar alto (...).*

– *Como era esse celeiro antes de ser fotografado?*

– *Como era, de que modo se distinguia dos outros celeiros, de que modo se assemelhava a eles? Não podemos responder a essas perguntas porque já lemos os cartazes, já vimos as pessoas tirando fotos. Não podemos sair da aura. Fazemos parte dela. Estamos aqui, agora*⁵³.

••

uma partida com turistas. Quem é a figura na paisagem? Quem é o turista? Quem é turista?⁵⁴ A palavra fere a dignidade e, apesar do grande apreço pelo turismo, ninguém gosta de ser assim identificado.

Cronologicamente, a palavra turista aparece anterior ao substantivo turismo, *o que atesta a preexistência do sujeito face ao fenômeno*⁵⁵. A viagem turística não envergonha, pelo contrário, é mesmo exposta nos álbuns e exibida nas plataformas digitais, segue como um tópico dos desejos programáveis pelo capital⁵⁶. A palavra turista deriva da expressão *Grand Tour*⁵⁷, uma aglutinação forjada pela cultura anglo-saxã no século XVIII, decorrente da revolução educacional implementada na **INGLATERRA** durante o período, em que *a identidade dos abastados europeus passa a ser moldada através da experiência do encontro e do contato com outros*⁵⁸. A viagem de formação é introduzida pela noção de *Tour*, ou seja, pelo princípio de circularidade, *uma linha curva que se fecha, um movimento sobre si mesmo*⁵⁹, o retorno ao lugar de partida. Nesta outra proposta de peregrinação acadêmica⁶⁰ a volta pelo território europeu, mais especificamente alguns países do centro-oeste, acontece pela justaposição dos diferentes circuitos: Tour da **FRANÇA** (*iter gallicum*), Tour da **ITÁLIA** (*iter italicum*), Tour da **ALEMANHA** (*iter Allemannicum*). O objetivo da viagem de formação cultural realizada pelos jovens aristocráticos era a transmissão do conhecimento não mais pela autoridade escolar, mas através da experiência pessoal regida pela curiosidade, disponibilidade e sociabilidade. *Essa prática plástica, que não responde apenas aos imperativos de um programa preestabelecido, não para de se modificar ou de se redefinir segundo o lugar de partida, as restrições do momento, os meios financeiros do viajante, mas também seus desejos e repugnâncias, os acidentes ou as surpresas ao longo do trajeto*⁶¹. Acompanhado de guias específicos, os bear-leaders – termo um tanto carnavalesco utilizado a

*partir de 1740 para designar homens letrados, eruditos, antiquários, artistas, responsáveis pelo intermédio entre a cultura clássica e a do viajante*⁶², que percorria os caminhos apontados não só pelos preceptores mas também pelos relatos anteriores. Por se tratar de uma peregrinação educacional, o registro via escrita e inscrição era a condição elementar da viagem, sem esse exercício a formação seria considerada incompleta. O viajante deveria, então, tomar notas durante o trajeto, revisar as anotações à noite, escrever cartas aos próximos e retornar ao país de partida com o caderno ou o diário. O relato de viagem em primeira pessoa não é apenas o testemunho dos trajetos percorridos *é a formatação literária da experiência da viagem apresentada como individual*⁶³ *que mobiliza uma memória dos sites, dos monumentos, das obras, das impressões experienciadas por quem escreve*⁶⁴; é a duplicação pelo ato de restituir, tornar, volver *pela escrita, em que um eu relança em jogo o que viveu*⁶⁵; é a revelação da indissolubilidade entre a prática e o discurso do viajante. Ver é reconhecer e a experiência é literária: parte-se das referências; memoriza-se pela escrita. O *Grand Tour* propõe, assim, uma ética da viagem tecida entre leitura, experiência do mundo e escrita. *Uma arte da viagem que concilia o saber arqueológico, a observação precisa, a análise dos documentos, a preocupação de em se situar na história e na geografia, com o poder de imaginação que retira ressonâncias poéticas e que as tornar objeto de emoção e meditação*⁶⁶. O modelo de viagem instituído pelo *Grand Tour*⁶⁷, seu ideal de representação e prática, baseado na descoberta e no prazer, com programas pré-estabelecidos e planejados via carta de recomendação, com poucos obstáculos e peripécias em relação ao que

se refere o alojjar e o deslocar, orientado por guias presenciais e manuais de instruções aos viajantes, acaba se expandindo fora do quadro educacional. O *Tour* passa a ser exemplo de mediação e criatividade, dele parte a palavra e a figura do *turista observador que pensa sua atividade no cerne dos julgamentos estéticos, morais, políticos, resumindo, numa forma de disciplina*⁶⁸. É uma pessoa informada em matéria artística, estética e histórica, um conhecedor, mesmo erudito, capaz de legitimar os passeios, que sabe apreciar e fruir as grandes obras das artes, em que o prazer de ver se sobrepõe ao aprendido, a viagem representada como liberdade individual e política. Em *Memórias de um turista*⁶⁹, Stendhal aclimata o neologismo recém instalado na língua francesa para o público intelectual. O relato do viajante começa por dois pontos de partida: primeiro da localização (*Verrières perto de Sceaux*); segundo da intenção (*Não é por egotismo que eu digo eu, é que não há outra forma de contar rapidamente*⁷⁰). O narrador é um negociante que percorre o país natal em viagens comerciais e que decide publicar a memória dos trajetos realizados nos últimos meses. Tomado pelo vontade de não deixar escapar o vigor do visto, o autor apresenta uma estrutura textual de aparência descosturada, *sem ordem, sem planejamento, sem lógica, no fluxo do próprio temperamento*⁷¹, escrita no movimento do si, na velocidade do deslocamento, sob o efeito do instante e com impressões expressas da própria experiência: *Regozijo pelas minha opiniões, e não teria nenhum contentamento em as trocar pelos prazeres da vaidade ou do dinheiro*⁷². O relato de viagem guiado pelo eu compõe o autorretrato do narrador enquanto turista e marca a

primeira aparição desse personagem na literatura francesa. A palavra turista empregada no texto 1838, nesse momento, era recente nos vocabulários e ainda não portava a conotação habitual e negativa à qual seria em seguida lançada, designava os viajantes que buscavam na viagem o próprio prazer diante do espetáculo do mundo. *A passagem histórica da orgulho para a vergonha foi extremamente rápida. Em poucos anos a imagem do turista se arruína em caricatura⁷³, degradado pela repetição, pela padronização, da aventura em excursão, do arquétipo em estereótipo, do modelo em série, da produção em consumação, do relato fundador em anedotas infinitas⁷⁴.* Cunhado no estrangeirismo, o vocábulo turista mantém o caráter forasteiro marcado desde o início anglo-saxão, que forja o aglomerado *Grand Tour* inexistente no francês, até a incorporação desse neologismo nas outras línguas, incluindo na francesa, que por sua vez a associa à inglesa na definição do *Littre* de 1872: *Diz-se de viajantes que percorrem países estrangeiros somente por curiosidade e desocupação, que fazem um tipo de tour nos países habitualmente visitados pelos seus compatriotas. Dito, sobretudo, dos viajantes ingleses na França, na Suíça e na Itália.* A definição em português brasileiro indica não apenas a pessoa que viaja para recreação, que faz turismo ou a classe e a passagem de preço mais econômico, ela aponta também para *a linguagem cotidiana, o espaço de difusão imediata dos estereótipos⁷⁵*, nela o turista é apresentado como indivíduo cuja presença, principalmente na escola, é esporádica e imprevisível; uma pessoa que não para em casa; alguém descompromissado, que não leva sério um ofício; pessoa de comportamento ausente, inconstante e sem

engajamento. *Turista não é uma palavra sem segunda intenção. Pejorativa, ela desnuda num instante o viajante de sua principal qualidade: viajar. Nesse sentido, o pré-julgamento ordinário é formal: o turista não viaja. Adepto aos circuitos, ele apenas circula pelos lugares. Isso é o suficiente para fazer desse viajante um mal viajante: um nômade de pés chatos*⁷⁶. Existe toda uma iconografia e literatura que corroboram essa representação jocosa. Nos depósitos de imagens digitais, a palavra turista aparece associada à rostos sorridentes, braços estendidos para cima compondo um V, bocas abertas, cabelos ventosos, olhares direcionados para cima, indicadores que apontam para fora do quadro, para o mapa, para o painel de partidas e chegadas. Sobre cenas, as românticas: os beijos apaixonados de casais heteronormativos; as corridas com mãos entrelaçadas; a comida conduzida à boca alheia; abraços afetuosos no pôr-do-sol. Das reencenações, as tipo *Caminhante sobre o mar de névoa* de Caspar David Friedrich com fundo de montanha, oceano, deserto, floresta, cânion, cachoeira, píer, estrada, monumento, fachada de prédio. Das ações: o corpo estirado no chão entre as “asas de anjo”, marcas resultantes da fricção repetida de braços e pernas com o solo, feitos na neve, na areia, na grama; os saltos alegres com pernas dobradas para trás fazendo desaparecer um pedaço de si ou estiradas demonstrando grande flexibilidade; os olhos fechados e a respiração profunda aliviada *namastê*; interação com as arquiteturas através da perspectiva; o ato fotográfico em que a câmera está direcionada ora para a paisagem, ora para si. Da indumentária: chapéu de palha; óculos escuros; colar de flores; camisas listradas, quadriculadas, floridas; calças curtas acima do umbigo;

meias altas, botas caqui, chinelo branco. Dos objetos que acompanham: o passaporte, o mapa, o guia, os panfletos, a mala, a mochila, a sacola de compras, o pau de *selfie*, as câmeras. Das companhias de viagens, ora solitário, ora em dupla, ora em família, ora em pequeno grupo de cinco pessoas. Nas figuras entusiasmadas das imagens estocadas o patético tende ser involuntário, já na escrita o parecer do turista é espinhoso em relação ao sujeito, que, de antemão, perde a individualidade e é apresentado pelo substantivo coletivo infestador e destruidor dos territórios em determinadas estações do ano. *É essa praia fora de temporada, esvaziada da horda de turistas*⁷⁷. *Butor se irrita com a invasão dos turistas à Granada, essa corrupção, essa doença*⁷⁸. *Da Bay Street aos salões de bacará, não há como escapar dessa praga que atende pelo nome de turista*⁷⁹. *Numa típica postura paternalista, o autor pregava que era preciso proteger os sertanejos de bicheiros e turistas*⁸⁰. *Do apetite neófito dos turistas, o que obriga os aldeões de koenjú a viajar periodicamente para o povoado, para oferecer seus produtos*⁸¹. Nas construções textuais, a figura do turista é utilizada em contraposição à orientação, à esperteza, ao raciocínio. *Ele não pode fazer nada melhor que um turista que, pela reconstrução do seu caminho sinuoso através da confusão de uma cidade desconhecida, conclui ter caminhado numa espécie de círculo*⁸². *Ele se parece com um turista que viaja de uma cidade clonada para outra, visitando as mesmas lojas, comprando em cada uma delas os mesmos produtos*⁸³. *Um crítico de arte vê, num quadro, muito mais do que vê um simples turista*⁸⁴. *Graças ao turista é possível olhar sem entender*⁸⁵. É o personagem inocente, estúpido, desinteressante, um ignorante que não percebe as nuances do perigo e é constantemente

enganado pelas encenações. *Os turistas pesam a cobra entorpecida, a fazem de colar e os fotografamos*⁸⁶. O Turista é sempre o alheio, o estrangeiro, o de fora, o intruso, o outro. *Ter visto a loja de brinquedos havia instigado meu desejo de comprar alguns novos, o que me deixou impaciente durante a visita aos tesouros do mosteiro; estava agindo exatamente como o tipo de turista que ninguém odeia mais do que eu*⁸⁷. *Você é o deserto, e eu vou para a Oceania, para os mares do Sul, para as ilhas Taiti. Se bem que estragadas pelos turistas. Você não passa de um turista, Eduardo*⁸⁸. *Aos olhos do viajante, toda a atividade do turista é um problema de divertimento que conduz ao mal: mercantilismo, invasões, destruição ambiental, desestruturação das culturas e tradições – por depravação*⁸⁹. O turista é um dos atores sociais da sociedade moderna, promovido à lenda como a dos turistas japoneses tecnológicos e com gosto por marcas, particularmente sensíveis à “Síndrome de **PARIS**”, *que se locomovem em grupo com duas câmeras, uma de cada lado do corpo*⁹⁰, cleptomaníacos da imagem, vistos como os caçadores de suvenires que mantêm o dedo ativo na câmera, exploradores das lojas de conveniência à procura de reproduções; ou a dos vulgares turistas norte-americanos, figuras de uma classe média derrocada do *American dreams*, representados nas esculturas hiper-realistas de Duane Hanson *Turistas I* (1970) e *Turistas II* (1988), perturbadores das regras sociais dos espaços visitados, *compelidos por um impulso atávico que os leva a evacuar suas cidades durante as temporadas de férias e sair para explorar novas terras. Mas como explicar as bermudas fluorescentes? O que dá o direito de, tão acintosamente, ofender o resto da civilização?*⁹¹ A figura do turista desagradável independe da nacionalidade, é o “idiota da

viagem” que *não pertence à família do viajante. É um bastardo*.⁹² Comparado à bestas e insetos, o turista é uma *patologia geral, uma doença coletiva epidêmica, em que ele se alterna no papel de vírus e de doente*⁹³, é também uma mercadoria, uma moeda de troca entre países. Embarcado num circuito, integrado à um grupo, segue em cegueira o programa administrado por uma agência. Participante de um fenômeno de massa, entra num sistema de acordos e submissões semelhantes à ética do trabalho ao qual pretende se distanciar. Implicado num circuito fechado lida com imperativos de paradas obrigatórias e lugares consagrados pelos guias; mastiga e engole tipo-típicos adaptados ao paladar dito padrão, no tempo designado às refeições cronometradas, em locais definidos por tratos cuja negociação não participa; é colocado à distância das coisas e das população do país que percorre numa esteira entre fachadas que cobrem os lugares de pobreza e violência; assiste sem escolher encenações e espetáculos tradicionais, recriados genericamente para ele; tenta reconectar no espaço da visão o que é dito didaticamente na concha do ouvido incutido pelos áudio-guias bilaterais; procura reconhecer nos lugares o ponto de vista dos livros, dos panfletos dos cartões-postais ou dos *websites* dos *sites*, adapta a postura ao que compreende ser o ângulo de captura original, reproduz uma símile aparência como *modo de atestar a experiência e a converter em souvenir*⁹⁴, enquanto fotografa e filma é filmado e fotografado fotografando e filmando; segue a cartilha dos gestos de identificação instantânea entre grupos turísticos, a tipologia das ações e ritos repetidos do *pequeno mundo*⁹⁵ apontado e ironizado por *Martin Parr*: as mãos espalmadas no ar indicando um apoio

perspectivo invisível à Torre de **PISA**; um grupo unido em pose de costas para Acrópole de **ATENAS** e para os dorsos dos integrantes de um outro grupo turístico; o ato fotográfico de uma senhora que se torna estátua-suporte-para-pombas no instante da captura; o mapa cobre o rosto de um senhor que não vê o território e nem a cartografia; os guarda-chuvas erguidos como cruces a serem seguidas por uma procissão viajante; o engarrafamento pedestre numa trilha nas montanhas; um nadador na piscina construída diante do mar. - *Turista maluco!* Grita um passante no **RIO DE JANEIRO** para Gabriel Orozco⁹⁶ enquanto o artista dispõe laranjas nas tampas de mesas de madeira das barracas desnudas do fim de feira. A ação simples, idiota, aparentemente inútil e inocente, faz com que a testemunha classifique sem titubear a categoria social do ator-autor que construiu uma instalação efêmera para registro fotográfico. A figura do turista aparece como ilustração flagrante de uma situação estética, *a de uma pessoa que pode intervir pois está em movimento, de passagem, que modifica o espaço pelo próprio deslocamento, pela delicada e minuciosa manipulação reativa ao lugar. O turista tem o poder de retocar o mundo, abandonar esse enquadramento no local e o confiar ao acaso*⁹⁷. A circulação, o transporte, a baldeação compõe a identidade do turista moderno, que escolhe ser conduzido por veículos, enquanto desliza sobre superfícies de partidas responde o desejo de ver o mundo. *Fax para Gianni Motti. Manila 15 de abril. Quarta-feira manhã 08h10. Gianni, cheguei nas Filipinas, 7h30 de avião. O hotel e a cultura são completamente diferentes. O chuveiro com mangueira, o banheiro sem papel e dormir cercado de mosquitos é muito difícil. Mas é incrível. Encontrei*

argentinos e hoje vou visitar com eles as ilhas durante 4 dias, por isso penso que não poderei te enviar fax com frequência vou tentar te ligar, mas é complicado aqui no hotel tem fax mas estarei aqui somente 2-3h depois parto. Ontem a noite foi demais passamos a noitada com a família do hotel. Apenas os homens fumando cigarros e falando e tinha 2 argentinos com quem parto hoje via avião-ônibus-barco vai ser demais. Se tiver um fax pode enviar à recepção aqui o número é 00 63 (2) 832263. Beijjos. Sébastien⁹⁸. Em 1997, o recém graduado estudante do Belas Artes de **GRENOBLE** Sébastien Pecques recebe uma bolsa de estudos para trabalhar durante seis meses como assistente de qualquer artista. Ele escolhe *Gianni Motti*, que se sente constrangido pelo convite, pois, além de efetivamente trabalhar muito pouco, realiza projetos que são mais conceituais que concretos. *Motti* propõe, então, ao aprendiz uma performance itinerante de formação via turismo. Pecques deveria dar a volta ao mundo durante os seis meses programados usando os recursos da bolsa para realizar a expedição seguindo quatro condições: a 1ª é a escrita em modo correspondência enviada diariamente à *Gianni Motti* através do meio mais rápido de comunicação, seja carta, telegrama, telefonema ou fax, relatando a experiência da viagem e comprovando a passagem por determinado local; a 2ª, é a de vestir uma camiseta com o logotipo *Gianni Motti assistant*⁹⁹, uma marca, um signo que pode ser visto sem desvendar a missão; a 3ª é a de fotografar, registrar não apenas os lugares por onde passa, mas a própria presença uniformizada; a 4ª, o itinerário é realizado de acordo com a verba e termina com o esgotamento da mesma. Como todo *Grand Tour*, o retorno ao ponto de partida faz parte

da experiência turística e a viagem do aprendiz se encerra numa manifestação do *Ras l'front (RLF)* em **PARIS**, como registrado pela fotografia publicada no jornal *L'Humanité* do dia 30 de março de 1998. O deslocamento turístico aqui se afirma como situação artística, uma prática de re-criação, que, através da plasticidade do movimento, transforma a cinemática em *cineplástica*¹⁰⁰, e faz do transporte, mais do que uma pura e simples translação espacial, uma prática na qual fantasmática e linguagem são colocadas em moção¹⁰¹ numa construção de coordenadas encadeadas que inventa o agenciamento dos trajetos e propõe, assim, uma forma à mobilidade. *Ele não viajava, descrevia uma circunferência. Era um corpo grave, percorrendo uma órbita em torno do globo terrestre, seguindo as leis da mecânica racional*¹⁰². Parte de **TIJUANA** no dia 01 de junho de 1997 em direção à **SAN DIEGO**, passando pelo **PANAMÁ, SANTIAGO, AUCKLAND, SIDNEY, SINGAPURA, BANGKOK, RANGUN, HONG-KONG, SHANGAI, SEOUL, ANCHORAGE, VANCOUVER, LOS ANGELES** e chegando na destinação no dia 05 de julho de 1997. Ao invés de atravessar a fronteira das cidades distanciadas em 32 km, 57 minutos de carro e 6h02 minutos de caminhada, *Francis Alÿs* desenha com o próprio deslocamento uma ideia de círculo traçado pelo percurso da ação e da temporalidade de 35 dias. Para a realização do projeto *A volta*¹⁰³, vinculado à exposição *In Site 97*¹⁰⁴, Alÿs redige um contrato que oficializa a relação com instituição em que um dos termos explicitados é o de que o artista deveria ser designado como turista profissional, reivindicando o status de nômade temporário atrelado à situação artística. *Será o caso de ver nos turistas de hoje os construtores do museu, da capela, da piscina?*¹⁰⁵

Difícil imaginar que viajantes amadores sejam profissionais ou mesmo que exerçam alguma função social fora a figuração estereotipada do deslocamento e das visitas programadas aos *sites*. A cena se passa em 1995, na *Praça da Constituição [Zócalo]* no **MÉXICO**. Uma aparência alongada se diferencia em dimensões e tons dos homens que o cercam, faz pensar num *golem homem que anda*¹⁰⁶ animado pela pequena placa de fundo branco em que figura a palavra *Turista* escrita em vermelho. Nítido Estrangeiro nesse espaço-tempo, *Francis Alÿs* copia posições, alinha-se ao muro gradeado como os trabalhadores autônomos à procura de serviço, cada qual munido da própria placa que indica a profissão e a especialidade. Posicionado entre o electricista, o bombeiro hidráulico, o pintor e o encanador, o turista aqui se insere no *hall* dos ofícios que estão atrelados ao capital, um ato social completo que faz do deslocamento uma razão do ser e uma atividade profissional de observação. *Oferecendo meus serviços como turista, estava oscilando entre lazer e ofício, contemplação e interferência. Estava também testando e denunciando meu próprio status. Onde realmente estou posicionado?*¹⁰⁷ *Se turista não é um trabalho, artista é?*¹⁰⁸ Além de figurarem como peça ausente nos anúncios dos classificados de empregos, ambos se relacionam historicamente com o *Grand Tour*, seja pela origem, formatação ou pedagogia; coincidem-se nos versos de partidas e chegadas, no movimentos em ritornelo, nos retornos às imagens, nos reposicionamentos em relação ao alheio, nas relações com o outro não-eu, nos prefixos em re-; associam-se na matéria do idiota¹⁰⁹, quer dizer, do *simples, particular, único, moderno*¹¹⁰, do ser desprovido de razão, de toda e qualquer coisa que existe

*apenas em si, do incapaz de aparecer fora de onde está e tal como é, do desejo do novo, da recusa de herança, da heráldica em primeira pessoa, do renegociador dos limites, do treinador do riso, do movido pelo prazer, do inocente sem conhecimento, do ignorante que se deixa levar pelo instinto da alma, que se lança à ideia do infinito pela noite¹¹¹; anti-heróis ociosos que acrescentam ao real a significação imaginária¹¹²; amadores ativados pelo prazer repetem gestos por cortejo, em seduções desastradas que importunam o entorno, perturbam tradições e culturas, desregram práticas, jogos e esportes; *passantes com olhos inocentes que sem querer podem colocar o dedo no centro¹¹³*; que, pela mais simples ação, não apenas demonstram algo do sensível como também transfiguram as expertises complexas-restritas-exclusivas-minoritárias em atos fáceis-comuns-reproduzíveis-banais, despertando em outros o desejo de repetir somado com à expectativa do refazer-só-que-melhor; vulgares por mercantilismo, confundidos com a moeda de troca no sistema do capital, esquece-se que artes e artista, *turismo e turista não são realidades equivalentes; mas uma condenação que amalgama as perturbações de um sistema e os devaneios de um ser¹¹⁴. Um dia, Valentin poderá se tornar um turista. Então ele verá os lugares/sites celebres e, naturalmente, o campo de batalha de Léna¹¹⁵*. O turista, assim como o artista, o viajante e o etnólogo, *pertencem à parte do mundo mais privilegiada, aquela que é capaz de organizar viagens de prazer ou viagens de estudo em outros lugares. Não haveria nenhum escândalo se todos os homens pudessem ser turistas, se a mobilidade de uns não fosse um luxo enquanto a mobilidade de outros é um destino ou uma fatalidade. Não haveria nenhum escândalo se todos os**

*homens, indiferentemente, fossem expectadores deles próprios*¹¹⁶. Despido dos amargos estereótipos, a formaturista pode ser compreendida como uma maneira particular de habitar o mundo¹¹⁷: desenraizada, deslocada, veloz, superficial, curiosa, desejosa, observadora, aprendiz. *Vou na cabina trocar o chapéu por um mais adequado boné de viagem. Olhei no espelho e consegui ficar mais fácil*¹¹⁸. O autor viajante se articula no personagem, *chama-se Mário, o turista aprendiz*. Criadores se travestem, tomam a aparência de um modo de viajar, adequam-se ao comportamento alheio, simulam por poética, fingem para ser. Uma operação inversa seria possível? Uma adaptação do turista em artista? Mas, afinal quem é o turista? A Organização Mundial do Turismo [O.M.T.] identifica como turista *qualquer pessoa fora da própria residência habitual, durante o período de no mínimo 24 horas (ou uma noite) e de 4 meses ou mais por qualquer um das seguintes razões: prazer (férias e estadias de final de semana); saúde (termoterapia, talassoterapia ...); missões ou reuniões de todos os tipos (congressos, seminários, peregrinação, manifestações esportivas ...); viagens de negócios; viagens escolares. Um conglomerado de atividades tão distintas que a identidade do turista se dissolve*¹¹⁹. Uma despretenhosa noite fora de casa, um deslize em ações mal calculadas, um convite que se estende, uma doença que assalta, acréscimos de horas dentro da extensão temporal, assim, torna-se de repente turista, apesar de você. E é essa condição de ser-movente no esteira do tempo que nos reúne. *Somos humanos porque aprendemos a andar. Somos humanos porque aprendemos a pendular entre um “estar aqui” e um contínuo “partir”, “ir para”, (...) há os que se deslocam porque querem (os viajantes, os turistas), os que*

se deslocam porque creem (os peregrinos, romeiros), os que se deslocam porque precisam (os migrantes da fome, os exilados), os que se deslocam porque devem (os “engajados”, os “comprometidos com o outro, com uma causa”)¹²⁰, os que se deslocam porque provam (o espaço pelo tempo). George Francis Train, empresário norte-americano, grande investidor na modernização dos transportes marítimos e ferroviários, realiza em 1870 a volta ao mundo 80 dias descontando o tempo em que passou na prisão durante o trajeto. Impressionado pelo feito (e provavelmente pelo sobrenome profético) Jules Verne escreve o romance intitulado pelo tour, baseando-se mais na aventura do que na figura de caráter duvidoso. O livro dá voltas em traduções e para nas mãos do excêntrico Train que grita: *Phileas Fogg sou eu!*¹²¹. *A passagem do real pelo imaginário e seu retorno*. Apesar dele, a personagem imaginada se sobrepõe ao modelo, e, em 1888, a jornalista Nellie Bly propõe ao editor do *New York World* bater o recorde fictício do aristocrata inglês de Verne: *Se tenho a certeza de conseguir ir mais rápido que Phileas Fogg, está decidido, eu me lanço da aventura!*¹²² A viagem solitária e ousada de Bly começa no dia 14 de novembro de 1889 e termina em 25 de janeiro de 1890, numa circum-navegação de 40070 quilômetros realizada em 72 dias, 6 horas, 11 minutos e 14 segundos. *Uma iconografia surpreendente traduz a operação publicitária do Diário New York World, como o jogo do ganso*¹²³ *impresso em página inteira do jornal*¹²⁴, o tabuleiro *Volta ao mundo com Nellie Bly* é composto por uma sequência de 73 casas, justapostas e numeradas, cada qual correspondendo ao dia e ao local do itinerário da jornalista, com exceção dos momentos de trânsito marítimo em que o nome do lugar é

substituído pela informação climatológica. O objetivo do jogo é chegar primeiro na última casa, centralizada na cartografia espiralada, onde uma corneta soa a frase *Todos os recordes quebrados*. É a partir desse nobre jogo de azar, *mais ou menos renovado pelos gregos*¹²⁵, que Jules Verne compõe o quadro singular romanesco que governa *O testamento de um excêntrico*¹²⁶. William J. Hyperbone, empresário, milionário solteiro, *ocaludophile*¹²⁷, integrante do “clube dos excêntricos”, redige o próprio testamento baseado no “jogo do ganso”¹²⁸: sete jogadores disputam a herança estimada em 60 milhões de dólares; seis nomes são sorteados, tirados ao acaso de uma urna que contém as informações de todos os concidadãos de **CHICAGO** incluídos na faixa etária entre 20 e 60 anos; o 7º. é o concorrente surpresa identificado apenas pelas iniciais XKZ; as sessenta e três casas simbólicas do tradicional “jogo do ganso” representam os cinquenta Estados Norte-Americanos justapostos numa sequência espiralada e estipulada por Hyperbone; **ILLINOIS** é o único que se repete quatorze vezes, correspondendo as casas dos gansos; **NOVA IORQUE** é a ponte; **LOUISIANA**, o Hotel; **NEVADA**, o poço; **NEBRASKA**, o labirinto; **MISSOURI**, a prisão; **CALIFÓRNIA**, a morte; os golpes de sorte são tirados por dois dados e é *o capricho deles que leva os participantes a vagar pela superfície da União*¹²⁹; cada participante têm quinze dias para chegar ao estado indicado pela casa tirada na sorte. *Esse sistema permite a Jules Verne passear pelos EUA, utilizando o acaso no interior da própria construção romanesca*¹³⁰. O território racionalizado do novo mundo norte-americano lembra por si só um tabuleiro, que o nobre jogo dos **EUA** embaralha, nele **KANSAS** faz fronteira com

MASSACHUSETTS, MAINE com **TENNESSEE**, uma estrutura construída que serve mais como grades para leitura da história política do país do que um Atlas do território. *Uma história crítica que anda junto com a geografia, cujas lições se devem ao golpe do gênio narrativo que confia a progressão da intriga ao jogo de dados, pivotando todas as esperas, desviando os automatismos do pensamento, impelindo as fronteiras em matéria de julgamentos recebidos*¹³¹. Servindo-se dos índices, pistas e ausências, critica o excesso de intervenção humana na terreno, listando indústrias que se amostram no panorama e os vastos campos de monoculturas alinhados pela velocidade das vistas ferroviárias, o narrador não perde também a oportunidade de evocar as lembranças dos povos originais dizimados pelo processo de colonização: *Quanto sangue banhou o solo desse belo país. Antes 1867, os pioneiros lutaram contra os Cheyennes, os Arapahoes, os Kaysways, os Comanches, os Apaches, todas essas selvagens tribos de Peles-Vermelhas, com líderes como o Black Kettle, White Antelope, Left Hand, Wounded Knee! Algum dia esqueceremos os horríveis massacres de Sand Creek, que, em 1864, asseguraram aos Brancos o domínio do país comandado pelo Coronel Chivington?*¹³² A narrativa que associa elementos dispersos e perdidos com a paisagem é construída pela circulação dos personagens pelo território, *acrescenta-se a escolha de que eles são identificados pelas principais imperfeições associadas aos sete pecados capitais e às sete cores do arco-íris*¹³³, logo o que é relatado tem relação com o modo de viagem de cada um dos participantes e o que, individualmente, são capazes de apreender dos deslocamentos, dos lugares, dos sites. *Quanto à Max Réal e Harris T. Kymbale, eles*

compreendem a empreitada do ponto de vista do turista, um para compor quadros, o outro artigos¹³⁴, circulam, respectivamente, numa dupla função, participam do jogo burlando regras, recusando a estrita obediência às instruções e aos passos do ganso, aproveitam a oportunidade para ver, contemplar, capturar o que ainda está. Sem se preocupar com as horas e os dias que fluem, faz provisão de perenes lembranças diante do espetáculo das magnificências. Como um turista incansável, visita os entornos do lago Yellowstone, as lagoas de ondas púrpuras que o avizinham, as despenteadas algas em cores vibrantes. Seria má vontade reclamar do destino que o favoreceu como artista, como turista, como jogador¹³⁵.



uma partida com jogos. *Nunca nada pode ser senão um jogo, não acha? Você considera o ato criativo como um jogo?¹³⁶* Já de partida, os vocábulos criatividade/criativo/criação arrepiam a coluna dorsal do meu gosto. Para essa resposta utilizarei a palavra construção, como defendi no ano de 2014. Dispostos os incômodos, aponto as reflexões. Se a superfície é a palavra jogo, ela é polissêmica, logo, de múltiplas entradas. O movimento depende por qual escolho entrar, ou qual delas se faz disponível para a minha compreensão nesse momento. Por que, não raro, mesmo havendo várias portas, só conseguimos enxergar uma. Se tomo o jogo pela *competição*¹³⁷, caio não no ato de construção poética, mas no sistema das artes, que *recorre ao formato do torneio de comparações, através classificações de todos os tipos e distribuindo reputações em escalas temporais: instantâneas, os likes e views;*

cotidianas, a número da audiência de programas de rádio e televisão; semanais, as listas dos best-sellers, dos hits das paradas de sucessos; anuais, os prêmios concedidos a um número cada vez maior de livros, filmes, discos, espetáculos, exposições e autores; imemoriais ou indefinidas, quando a consagração abre diversos tipos de panteões inventados para celebrar as obras de arte como uma produção da atividade humana mais durável que qualquer outra, e para fornecer aos artistas mais consagrados o benefício de uma admiração universal e eterna¹³⁸. Como uma partida de *Jogo da Glória*¹³⁹ de risco elevado encorajado pela esperança de altos ganhos¹⁴⁰, uma grande aposta em que apenas 20% dos profissionais concentram 80% dos rendimentos¹⁴¹ e que boa parte das remunerações são gratificações sociais não monetárias. Enquanto aguardam o retorno pecuniário, artistas se lançam em trabalhos de subsistência, em subempregos que garantem a fonte de renda para a realização da atividade artística, do trabalho da existência cuja atração é tão grande quanto o risco do fracasso¹⁴². E é essa incerteza que encanta, que é o cerne de todo o processo poético¹⁴³. A gestão do incerto é a especialidade das profissões artísticas¹⁴⁴, que começa no gago ponto de partida, passa pelo miolo das experimentações e vai até o terreno vago do resultado e do reconhecimento. Nada é certo, e assim é. As nuances da incerteza, porém, são distintas em cada parte do processo. O começo, por exemplo, apesar de aparentar precisão, parte de indefinições, de uma imagem percebida em soslaio, de uma intuição num dia quente, de uma questão proposta à outra pessoa, de um fragmento encontrado no acaso, de uma indicação errada, de um alguém já morto, de um algo que nunca poderá ser primeiro, mas que permite

*perceber, difusamente, o vislumbre de um início¹⁴⁵. Porque afinal cada começo/é só continuação/e o livro dos eventos/ está sempre aberto no meio¹⁴⁶. Nesse embaçamento entre anteriores e posteriores, no meio de um nevoeiro em que não é possível determinar em qual lado da ponte se está, onde o que há é apenas a própria ponte¹⁴⁷, é que se funda o marco dito zero, de onde partem as distâncias. O durante do trajeto é o espaço-tempo das experimentações e incarna as sete definições do adjetivo incerto¹⁴⁸. O processo de construção acontece na *sobreposição de tempos (o da vida e o da poética)* e se dá por *uma cadeia de reações que acompanham todo o ato¹⁴⁹*, em que os valores atribuídos às obras porvir não são medidos por *perfeições ou imperfeições, mas pelo tatear da invenção: testes, ensaios, erros, correções, remorsos, recomeços, bifurcações que compõe o cotidiano de trabalho dos artistas¹⁵⁰; ações que ocorrem na abertura do estado-ateliê, lugar temporal de conciliação entre criação e re-criação¹⁵¹*, espaço de concentração para *se consertar o mundo por fragmentos¹⁵²*, ambiente em que se estabelece o *modo de utilização dos recursos técnicos oferecidos pelo instrumentos de trabalho¹⁵³*, área de *manejo, manobra, manuseio¹⁵⁴* dos materiais expressivos, momento de definição do método, *do estilo ou da maneira que se joga¹⁵⁵*, da *presença de limites e a faculdade de inventar no interior desses limites¹⁵⁶*. As incertezas inerentes à esse processo não levam ao caos ou ao desgoverno, pois, se assim fosse não existiriam obras, o que acontece é a suspensão do estado final, nunca se sabe se o empreendimento será concluído ou qual será o desfecho da forma. *A impossibilidade para o artista de expressar completamente a intenção, essa diferença entre o que ele havia projetado realizar e o que**

*ele realizou é o coeficiente da arte pessoal contido na obra*¹⁵⁷. E é exatamente a maneira como lida com a imprecisão no curso da atividade e do seu provável resultado que condiciona a ideia de uma possível originalidade¹⁵⁸ de um trabalho poético único e pessoal, que não pode existir no isolamento¹⁵⁹. Seja por concorrência ou cooperação, o reconhecimento das produções artísticas depende das relações estabelecidas no ambiente de atividade; das adequações às normas, preceitos ou convenções estipulados que regem as situações específicas¹⁶⁰; de uma estratégia ou abordagem calculada¹⁶¹, das condições (materiais, jurídicas e políticas) em que o trabalho é realizado; da qualidade da peça poética e da equipe vinculada na execução do projeto¹⁶²; da avaliação dos pares, dos críticos, da clientela dos marchands, dos colecionadores e, para finalizar, o triunfo junto ao grande público¹⁶³. Existe todo um universo de pessoas e instituições pelas quais é preciso passar para que o trabalho poético seja oficializado e se torne uma peça¹⁶⁴ do sistema das artes. As regras de aceitação, porém, são instáveis, atreladas ao poder vigente, adeptas aos ritos e aos pré-julgamento de normativos da época, uma verdadeira esponja viva dos valores do seu tempo¹⁶⁵, em que o próprio sistema de avaliações incita a impostura, através do reconhecimento que se dá via disputas, como afirma Alan Bowness em 1989: *Qualquer grande arte jamais teria sido produzida num contexto desnudado de competição; ao contrário, é o ambiente de concorrência implacável no qual o jovem artista evolui que o conduz à excelência*¹⁶⁶. Os artistas devem lutar para serem reconhecidos no começo da carreira, conscientes de que as chances de se chegar ao sucesso são ínfimas¹⁶⁷, aproveitando as vantagens do início e hábil emprego de uma sábia

*estratégia*¹⁶⁸. E essa atividade, quando diferentes indivíduos ou grupos de indivíduos se submetem a competições, em que um conjunto de regras determina quem ganha ou perde¹⁶⁹, chama-se jogo, logo, pleno de incertezas. É evidente que o historiador da arte citado não quis entender o processo artístico, aliás, o pragmatismo empresarial por ele exposto torna o ambiente das artes um lugar muito sem graça e, se fosse somente pelas normas estruturais apontadas, não haveria razão alguma para alguém se arriscar nesse *jogo bastante perigoso*¹⁷⁰, *nessa espécie de aposta que supõe uma comparação entre o risco aceito e o resultado esperado*¹⁷¹. A verdade é que tanto o ato de construção poética quanto o *jogo só são sustentados pelo prazer que sentimos ao praticá-los*¹⁷² e que *os obstáculos arbitrários, quase fictício, do processo são feitos à altura do jogador (e do autor) e por ele aceito*¹⁷³. Mas para a realização *do divertimento, das atividades recreativas, dos exercícios*¹⁷⁴, não é necessário apenas um ambiente adequado, *como também a totalidade das imagens, dos símbolos ou dos instrumentos indispensáveis a essa atividade ou ao funcionamento de um conjunto complexo*¹⁷⁵, além da presença de participantes que, uma vez conduzidos ao interior do processo, passam a estar *à mercê do tédio, da saciedade ou de uma simples mudança de humor*¹⁷⁶. Considerando que nos reunimos não apenas pela diversão (que é certamente considerável), o que podemos esperar dos nossos trabalhos?¹⁷⁷ Engendrados num processo de convenções e regras, *que ao mesmo tempo guiam e limitam*¹⁷⁸, mas que, como todo sistema de normas, *tem algo de arbitrário e artificial*, pois é *no seio do próprio rigor*¹⁷⁹ que a liberdade poética se faz possível, que é onde reaparece a noção de experimentação ou

*exercício, o momento mesmo onde tomamos consciência daquilo que nos distingue do passado: a potencialidade*¹⁸⁰. Para o grupo O.U.L.I.P.O [Ouvroir de Littérature Potentielle], composto por amadores da escrita contrários à noção de inspiração, o ato de construção poética parte de procedimentos anti-acaso, através das *contraintes*, que são restrições de formas *retiradas do vocabulário e da gramática, dos romances ou da tragédia clássica, da versificação geral, das formas fixas, etc*¹⁸¹; regras que são coletadas e reunidas em dois tipos de *Lipos*¹⁸²: a *lipo analítica (anoulipisme) que procura as contraintes encontradas nos trabalhos de certos autores sem que eles tenham aprofundado sobre, são os chamados plágios por antecipação*; a *lipo sintética (synthoulipisme) que consiste em abrir outras possibilidades desconhecidas em antigos autores, através da invenção e da experimentação de novas contraintes*. A visibilidade das regras faz com que o subtexto fique evidente, transformando, assim, leitores-espectadores em cúmplices do processo em que *a página se torna lugar de jogo*¹⁸³, que as escolhas poéticas podem ser reconhecidas, os caminhos autorais retraçados, os trajetos da composição refeitos. Diante desse tabuleiro, uma sensação cartográfica *do você está aqui*, uma visão ampla dos elementos dispostos, cabendo à cada participante seguir os traços alheios, das escolhas, das passagens. *Aqueles, porém, que considerar as regras estranhas ou incômodas tem autorização para recusa e pintar sem perspectivas, escrever sem rima nem cadência, compor fora dos acordos admitidos. Ao fazê-lo, não joga mais o jogo e contribui para destruí-lo, pois essas regras, como para o jogo, só existem na medida em que são respeitadas. Negá-las, todavia, é ao mesmo tempo esboçar*

*os futuros critérios de uma nova excelência, de um outro jogo de código ainda vago. Toda ruptura que quebra uma proibição oficial já desenha um outro sistema, não menos rigoroso e não menos gratuito*¹⁸⁴. Um dos principais legados da Arte Moderna foi negar a dissociação entre *produto acabado e a vida vivida*, colocando-se em posição contrária ao sistema de fabricação industrializada de objetos seriados, feito por anônimos e máquinas. *Diante de um sistema de pensamento que procura aumentar a quantidade e diminuir o custo unitário dos produtos de racionalização do trabalho humano, vemos se refugiarem no campo artístico práticas que exaltam o gesto, a gratuidade e dilapidação de energias*¹⁸⁵, estipulando, assim, não apenas um vínculo individual com a matéria trabalhada, mas uma re-invenção de si. Essa reflexão que reúne a noção de *práxis é igual a poiésis*¹⁸⁶, permite a transformação do processo em obra, de apresentação do inacabado como forma conclusa. Quando já não há mais a pretensão do eterno, privilegia-se *o instante em relação aos tempos pretéritos e futuros*¹⁸⁷. O espaço do pensamento acontece no presente, no campo temporal do agora aberto pelo e para o jogo.



um jogo com partidas. Armadilha-me num jogo inventado à maneira *oulipiana de construção do próprio labirinto*¹⁸⁸ ao qual não pretendo somente sair, mas partir, chegar, recomeçar, errar, *me perder para encontrar depois um caminho não comum, a procura de uma nova experiência, de um novo perigo, de uma nova frase*¹⁸⁹. Nessa área aberta pelo jogo, habitada por restos de cultura, tabuleiro e

mapa se confundem, como no *Testamento de um excêntrico*, cujo prêmio é o título. Uma proposição consolidada pelas ambiguidades *em que as ideias se entrecruzam, se misturam no nível da palavra, que serve de operadora, numa catálise onde a linguagem é ela mesma um jogo*¹⁹⁰. Assim, lanço-me numa proposta poética da viagem baseada em partidas, uma programação de *tours aos sites*, aos lugares de memória *onde a peça que deveria estar não está*¹⁹¹. Defino três partidas que são três pontos de partidas, três substantivos atrelados à três nomes, três demarcações na cartografia do jogo. Faço um plano, defino um quadro, *um protocolo, um dispositivo, que encoraja o desenvolvimento de uma sucessão, de uma adição de eventos, que produzem alguma coisa*¹⁹² autoral, que consiga dar forma ao durante, à experiência, à vivência, à memória. Cada uma das três partidas é, por sua vez, dividida em três tempos, cada qual explorando um exercício distinto de recordação. Uma programação de deriva, *em que uma lembrança leva a outra e a outra, dentro de uma outra geografia “inventada” pela memória*¹⁹³, de coexistências desencontradas porém reunidas no espaço da página, *em que o tempo é um jogador que ganha todos os lances sem roubar*¹⁹⁴. Tomo, assim, partido das presenças para pensar as ausências, das imagens em negativo para as potenciais positivas, uma relação de versos com pretensão de acarretar *numa prodigalidade de imagens aberrantes, numa explosão sem a qual não há imaginação*¹⁹⁵. Não tenho interesse em explicar o por que das partidas e nem expor conclusões, muito menos desejo elaborar análises, o meu principal objetivo é dispor elementos díspares sobre uma mesma superfície plana, compor uma montagem com formas partidas alheias e desprendidas do inteiriço, relançar o

*fragmento transitório retirado do eterno*¹⁹⁶ em outros lares, companhias, espaços e tempos, observar as reverberações e sequências das peças projetadas sobre um sobre. *Esse ponto é um ponto de intensidade, quer dizer uma relação e um nó. Alguma coisa se desata e, se desatando, convoca uma quantidade de outros enlaçamentos*¹⁹⁷. Uma metáfora para o ato poético é o epostracismo¹⁹⁸, que é arte de fazer ricochetar conchas e pedras na superfície da água, de maneira que, durante a trajetória, o elemento lançado realize o maior número possível de cortes¹⁹⁹. Um efeito que fratura o tempo, que pontua no contínuo, que salta de um ponto a outro, que dilata a espessura da superfície. Ganhei a palavra ricochete de *Jean-Christophe Bailly*, numa análise que fez do projeto estudantil que, naquele momento, por pressa e maravilhamento, acabou sendo assim nominado. O ano era 2010 e nunca cheguei a terminar a proposição que ainda me persegue, porém, ali, mais que uma obra, havia um método que despontava e que ele, de certa maneira, soube reconhecer e indicar. Somente em 2019 encontrei o ensaio *Envoi (Ricochets)* de *Jean-Christophe Bailly*, admito que me senti traída, tive a impressão de ter sido enredada na sedução da teoria alheia, que aquela música não era sobre mim. A leitura do ensaio me fez compreender o desvio de tradução e apreensão entre o que ele disse e o que eu escutei, as definições acabaram se desencontrando, e, dentro da minha ignorância e linguagem²⁰⁰, o vocábulo seguiu o caminho do imprevisto, que foi colocado fora do seu devido lugar e isso acabou causando um *pequeno mal entendido sem importância*²⁰¹, direcionando o pensamento para o ponto onde ele não repousaria se não fosse a fissura causada pelo ruído entre as línguas²⁰². Para *Bailly*,

o leve contato é o evento a partir do qual tudo começa, o encontro entre um projétil e uma superfície produz no sobre respingos e ondas de emoção. Nós o vemos e, segundo essa comparação, a imagem vira projétil e o sujeito (o observador) vira superfície, superfície de impressão²⁰³. Sigo maravilhada com a proposição e a maneira como *Jean-Christophe* dispõe, usa e enreda as palavras para elaborar a relação entre a reverberação das imagens e os ricochetes²⁰⁴. Sou quase convencida a abandonar a percepção pessoal²⁰⁵, sinto mesmo vontade de seguir o ritmo de *Bailly*, mas o vocábulo já está radicado no terreno particular, incorporado no discurso que circunscreve o ato poético. Assim, a palavra *ricochet*, enviada por um ângulo preciso de incidência, ao invés de reverberar uma sequência de imagens, acaba rompendo a superfície de impressão, cravando um termo sobre o plano, uma cisão que, por reflexo, relança o olhar para as ações do jogo²⁰⁶. Sem intenção de reconstituir percursos, compreender razões ou começos, me concentro nas especificidades do procedimento: a relação entre projeção, material e ângulo; a escolha do fragmento que será lançado; a simplicidade do gesto que pode ser realizado e feito por vários tipos distintos de mãos; as regras que são compreendidas e adaptadas no durante na medida do próprio corpo; o estilo usado para que o lançamento cause impressões e reverberações. Em outras palavras, o meu interesse é pensar sobre o processo de construção poética através do gesto fácil, comum e reproduzível, que parte do impulso de recolocar em movimento um elemento eleito, recolhido, apropriado e relançado sobre uma superfície plana, um fragmento que se transforma pelos contatos e que, através deles, reflete um sentido.

Aprende-se a lançar pela repetição, pelos exercícios que partem de táticas alheias, pela reconfiguração do si que se adapta momentaneamente aos gestos e ao espírito de outrem. É através dessa simulação, do fechar os olhos emulando um sono que acaba por vir, que *um dia o papel que encenamos se torna realmente real e as atitudes viram escolhas*²⁰⁷. É no embate entre as regras, as maneiras e o si que emerge aquilo que chamamos de estilo, isto é, um modo particular impuro de agir sobre a matéria, de moldar o objeto autoral *concentrado de amizades com pessoas, vivas ou mortas*²⁰⁸. O alívio de todo ato poético é saber que não se está só, que há contemporâneos, anteriores e posteriores, um processo que coloca à vista o espaço ocupado pelo ser poético dentro de um sistema de pensamento. *Eu me lembro de uma metáfora que Butor utilizou e que absorvi de tal maneira que um dia disse que fui eu quem havia dito, quando na verdade foi ele. Ele considera, ele diz que a literatura, que a história da literatura, a literatura desde o início, seria um quebra-cabeça em que cada peça é um escritor e que nesse quebra-cabeça falta uma peça, e que é ele, Butor, que iria se definir por tudo que o cerca*²⁰⁹. Para saber que forma tenho, coloco diante dos olhos o nomes consagrados que me cercam: *Agnès Varda, Chris Marker, Georges Perec, e Marcel Duchamp*. Uma lista majoritariamente eurocêntrica, branca e de predomínio masculino, resultado de uma formação artística francesa, de uma sociedade machista e de um leve desvio de caráter, mas foram essas vozes que me causaram a vertigem do processo, apontaram percursos fora do meu campo de visão, outros modos de usar da vida, despertaram o desejo repetir, de redizer e, *nesse redizer, dizer cada vez ainda uma primeira vez*²¹⁰, *ao cantar temos a*

*sensação de criar e recriar*²¹¹. As pregas vocais vibram na frequência de uma composição, o corpo reproduz o som que é, ao mesmo tempo, próprio e alheio, incorpora os espíritos autorais e re-forma uma obra através do si. *Só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior*²¹². Os métodos quando expostos são convites para leituras, reproduções e viagens, propõe uma experiência amadora do percurso, abrindo outras incertas possibilidades. Assim, o método empregado no jogo de *partidas e chegadas* é um *mashup* de 3 regras, 2 bem definidas e 1 sugerida. As definidas são: a disposta no final do livro *Palomar*²¹³, de *Italo Calvino*; o capítulo *A rua*²¹⁴, do livro *Espécies de espaços*, de *Georges Perec*. A implícita parte da proposição de relato de *Robert Smithson* em *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Cada partida é um *site* da memória: a rua, o monumento, o museu. Cada partida acontece num lugar determinado pela ausência: *rue Vilin; The Monument; Museu Nacional*. Cada partida é dividida em 3 tempos: 1º. descrição atrelada à experiência; 2º. lembrança e remontagem, o 3º. rememoração descritiva do virtual. As partidas se justificam pelo jogo, não há muito mais o que dizer. O jogo só faz sentido quando jogado, ele não existe fora da ação. Cabe à quem ler decidir se quer acompanhar, participar ou apenas torcer.

| regras |

Para serem lidas em voz alta e tom médio.

3 partidas divididas em **3** tempos

Partida 1 | a rua
Partida 2 | o monumento
Partida 3 | o museu

Partida 1 | *Rue Vilin*
Partida 2 | *The Monument*
Partida 3 | *Museu Nacional*

Tempo 1

Peças | capturas superficiais, fotografias e anotações, recolhidas no site.

Escrita | à maneira de *Palomar-Calvino*: descrição, narração, meditação.

Duração | baseada nas excursões turísticas, logo, não deve ultrapassar 5 horas.

Tempo 2

Peças | cadeia associativa em formato livre, conseqüente das peças do tempo 1.

Escrita | remontagem do percurso, uma composição sequencial, um acordo com a recordação e o espírito do lugar.

Duração | não há delimitação temporal, começa no horário comercial e para quando já não há mais nada para ser dito. Pode durar dias, semanas, meses ou anos.

Tempo 3

Peças | capturas histórico do site pelo google street view.

Escrita | descrição dos lugares à maneira da Rua em *Espécies de Espaços* de Georges Perec.

Duração | a revisitação virtual ao site tem duração de até 12 horas.

1 | 1

Rue Vilin, 09:37, 05 de janeiro de 2017, 2°C, 95% de umidade, neblina. A rua oblíqua, perpendicular entre duas paralelas, começa no número 29 da **RUE DES COURONNES** e termina no 63 da **RUE JULIEN-LACROIX**. A **RUE VILIN** cabe num só golpe de olhar: do início é possível ver o fim. No número 7, a **RUE VILIN** é interceptada pelo início da via pública **CITÉ DE GÊNES**. Trata-se de uma área pedestre, como indica a placa de sinalização quadrada com fundo azul e margem branca, composta uma figura masculina e outra infantil feminina, ambas em branco, fixada no primeiro poste de iluminação com cúpula globo de vidro, posicionado à esquerda da entrada da rua pela **COURONNES**. Pequenas colunas metálicas com esferas de mesmo material fundidas no topo do pilar, instaladas no meio-fio, reforçam o impedimento da passagem de veículos. No declive entre a calçada com a rua, uma marca no chão indica a ausência de um desses pequenos postes [*potelets*]. O final da **RUE VILIN**, no cruzamento com a **RUE JULIEN-LACROIX**, repete a configuração do outro extremo com o acréscimo da circunferência branca do *potelet* à direita do desaparecido e de um poste com duas placas: a direcionada para a **RUE JULIEN-LACROIX** é redonda, com margem vermelha, fundo branco e *accès pompiers* escrito em preto; a voltada para a **RUE VILIN** nomeia a via, ela é formada pelo encaixe entre a parte plana de um semicírculo sobre o lado superior de um retângulo deitado, ambos com fundo azul *azur*, letras maiúsculas brancas, moldura verde bronze e relevo plano em *trompe d'oeil* com efeito de profundidade produzido por filetes pintados em preto e em branco. Cinco placas distribuídas

em pontos variados pela via indicam o nome da rua. No verso **VILIN-COURONNES**, há duas, uma pregada na lateral do edifício à esquerda, a outra na parede do prédio à direita, perto do anúncio **LOCAL PARA ALUGAR, John d'Orbigny Immobilier**. No ponto de encontro entre **VILIN-CITÉDEGÈNES** a placa está presa no poste de luz. No verso **VILIN-JULIEN-LACROIX** também há duas placas uma delas colada na fachada azulejada do imóvel à esquerda, ao lado do portão de entrada para o apartamento térreo, enquanto a segunda está afixada na entrada do jardim da **RUE-PALI-KAO**. A placa da **VILIN-JULIEN-LACROIX** e as duas da **VILIN-COURONNES** são quase-quadrados. A placa **VILIN-CITÉDEGÈNES** e do jardim da **RUE-PALI-KAO** são retângulos. O perímetro pedestre da **RUE VILIN** é dividido em extensão por três composições longitudinais distintas de tamanho, distância, material e função. No verso **VILIN-COURONNES**²¹⁵, em aclave, o primeiro alinhamento parte do poste de iluminação com placa pedestre que está a cerca de setenta centímetros de distância de uma sequência de pedras assentadas que parecem contínuas, pois seguem a borda esquerda dos canteiros erguidos sobre o chão cinza de cimento. Sete quadriláteros vazados engendram o segundo alinhamento. Cada quadrado é composto por quatro longas pedras idênticas cujo centro vazio é ocupado por uma certa quantidade de terra e uma árvore. As sete plantas lenhosas com tronco fixado no solo por raízes são do mesmo tipo e possuem alturas semelhantes. A fileira composta pelas árvores é dividida em dois agrupamentos o primeiro núcleo com quatro exemplares

e o segundo com três. A distância entre os grupos é de mesma largura que a entrada da via **CITÉ DE GÊNES**, o que justifica a organização irregular dos canteiros para destinar o espaço-entre à passagem de veículos. O sistema de drenagem das águas constitui o terceiro alinhamento. Posicionado próximo ao eixo do corpo da rua, é composto pela junção de pedras retangulares em duplas e unidas pelo lado menor inferior. As abas constroem um V engastado na calçada, que declina da **RUE JULIEN-LACROIX** para a **RUE DES COURONNES**. Quatro postes de iluminação idênticos, enfileirados, sem padrão entre distâncias, concentrados no lado esquerdo da via. No lado direito não há iluminação pública. A **RUE VILIN** é composta por apenas três construções: o jardim da **RUE-PALI-KAO** e dois edifícios datados da modernidade anos 80. Os prédios ocupam o terreno de maneira enviesada, passam a impressão de barcos ancorados no porto. O da esquerda tem sete pavimentos destinado à habitação, essa soma inclui os apartamentos do subsolo e térreo. O da direita tem seis, mas, se considerarmos o estabelecimento comercial *Centre d'imagerie Medicale*, o número de andares se iguala. O da esquerda, é um pentadecágono lotado no híbrido de um semicírculo ondulado com um trapézio isósceles. O da direita é um trapézio escaleno ocupando um terreno triangular. Todos os apartamentos têm varandas, algumas retangulares, outras em forma de onda. As construções de bordas arredondadas do último andar reforçam a comparação náutica e o ar cruzeiro. As portas de entrada dos edifícios estão localizados nas ruas perpendiculares, a **RUE**

VILIN aloja as laterais dos prédios. Na esquina **VILIN-COURONNES**, há uma porta de enrolar desenrolada. O acesso aferrolhado é uma das quatro superfícies planas de contato externo-interno do mesmo ponto comercial. No lado direito da entrada fechada, quatro folhas de vidro e aço subdivididas em oito basculantes compõe uma janela em 90°. Desse conjunto, dois vidros direcionados à **RUE VILIN** expõe a uma sequência de letras recortadas e autoadesivas: do lado esquerdo, **CEN d'IMA MEDI**; no lado direito: **TER GERIE CALE**. As outras duas folhas configuradas de maneira diferente das anteriores, com mais opacidade que transparência, direcionadas para a **RUE DES COURONNES**, do lado esquerdo **A LOUER**, no direito **A VENDRE**. Cada letra foi impressa numa folha de papel A4. O **A** fica em cima, e as outras letras se sequenciam logo abaixo da letra. As portas e janelas estão posicionadas entre duas colunas cada qual. Uma escada de três degraus dá acesso descendente à entrada da porta de enrolar de metal. No verso da **VILIN-JULIEN-LACROIX**²¹⁶, a repetição dos três alinhamentos **VILIN-COURONNES** se passa no sentido oposto e do ponto de vista em declive. A esquerda, um gradeamento vertical cinza claro, instalado no final do prédio do **Centre d'imagerie Medicale**, entre as duas placas que nomeiam as respectivas ruas, segue o desenho recortado de quatro retas das varandas superiores. O retângulo gradeado esquerdo fixo está na **RUE JULIEN-LACROIX**, as grades do centro formam uma só peça em ângulo reto com vértice no encontro das vias, os dois quadriláteros que compõe a gradaria de movimento basculado estão na **RUE VILIN**. A

construção do lado direito é o jardim da **RUE-PALI-KAO**, um terreno em polígono entre **VILIN-CITÉDEGÊNES-JULIEN-LACROIX-BISSON-PASSAGEDEPÉKIN**. Uma placa retangular da Prefeitura de Paris, pendurada na grade do espaço verde, exibe o desenho de um pé direito inclinado a 45° com a marca de interdição sobre a imagem-ação, complementada pela frase *grama em repouso invernal do 15/10 ao 15/04*.

•

Meço a **RUE VILIN** com as pegadas particulares: trezentos e trinta e seis passos de comprimento por cinquenta passos de largura. O calcanhar encosta no hálux e as medidas são tomadas em desequilíbrio no aclave. O descostume do frio acrescenta uma camada desajeitada sob roupas pesadas e botas de cano alto que exalam a naftalina natal. Enquanto mensuro o espaço, passam duas senhoras de traços asiáticos, um homem de toca empurrando um carrinho de bebê, uma idosa carregando uma sacola de mercado em velocidade metrô parisiense. Um apartamento do térreo protege a visão cercando o pequeno espaço externo com um material tipo bambu, vejo entre brechas algumas plantas, duas garradas de vinho e um pacote de cerveja. As árvores estão sem folhas. Na placa da **VILIN-JULIEN-LACROIX** e da **VILIN-CITÉDEGÊNES**, dois adesivos em forma de coração colados acima da letra i, revelam o pingo ausente. Uma moto cinza desce a **RUE VILIN** e estaciona na esquina com a **RUE DES COURONNES**. Não há café ou bar na rua

para que eu possa me aquecer, anotar e olhar sentada. Encosto no poste que expõe nome *Vilin* e escrevo. Inscrições verticais repetidas em cada um dos seis lados do mesmo poste: **ACAB ACAB ACAB**²¹⁷. Um furgão branco da prefeitura desce a **RUE VILIN** e estaciona no espaço entre árvores perpendicular à **CITÉ DE GÈNES**. Na esquina com **RUE DES COURONNES** uma árvore de natal despida na calçada se mantém em pé por uma base de madeira também exposta. Uma senhora me pede informação e se irrita com a minha tentativa de explicar um caminho que desconheço²¹⁸. No apartamento do subsolo, esquina com **RUE DES COURONNES**, lado esquerdo de quem sobe, o rosto alegre do Papai Noel desenhado com spray semicoberto pela simulação de neve feita por um jato aerossol. Na outra janela da mesma residência, uma árvore de natal figurada na mesma técnica. A beleza está longe da intenção. Tiro as luvas novamente para escrever. O vento de uma geada recentemente desaparecida. As varandas do prédio à direita são ondas. Os fragmentos brancos dos adesivos descolados em uma das cinco placas *Rue Vilin*.

••

A instalação de cinco placas numa rua de 960 m² pode ser justificada pela impossibilidade de reconhecimento da mesma. Da **RUE VILIN**, só resta o nome demarcado. Diante da ausência, do que não mais está, é preciso afirmar, dizer, assegurar, confirmar, certificar, reafirmar, redizer. No lugar, nenhum traço dos cinquenta e cinco imóveis divididos

em lados par e ímpar, nem da *Confection Bonneterie*, do *Restaurant-Bar Marcel*, do *Coiffeur Soprani*, da *H. Gelibter*, do *Hôtel Constantine*, da *Coiffure (des) Dames*, muito menos da *concierge* Mme Augustin, da vidente *Madame Rayda*, dos pais de *Ambroise Guillemin*. Limitar o discurso no “resta um” dos nomes pontua algo que esqueço, que, antes de ser uma espécie espaço, *Vilin* é o sobrenome de alguém, arquiteto/proprietário-do-terreno/prefeito-de-**BELLEVILLE** (1848)²¹⁹, um senhor sem imagens, e que no momento anterior à rua, era terreno de cultivo. Mas se me lançar nesse movimento de *re-wind*²²⁰ vou acabar chegando na origem do verbo e não é sobre isso²²¹. A **RUE VILIN** não está no 20º *arrondissement*. Ela revive no trajeto do balão vermelho²²², nos inventários e lembranças de *Georges Perec (G.P.)*, na montagem cartográfica em travelling de *Robert Bober*²²³, nos cortes imóveis de *Willy Ronis*, *René Jacques* e *Robert Doisneau*. A **RUE VILIN** é uma reinvenção de G.P. da *imagem que falta e que chamamos de origem*²²⁴. É uma tentativa de recompor os restos do espaço antes do completo desaparecimento, das memórias perdidas contidas na via, da primeira residência sem rastro nas lembranças, dos familiares sumidos resguardados nas poucas fotografias. *A lembrança não é o contrário do esquecimento, mas o seu inverso. Não nos recordamos, reescrevemos a memória como reescrevemos a história*²²⁵. Começando pelo esquecimento, G.P. reescreve a memória, a escrita como forma de deixar o traço da própria existência e dos pais desaparecidos, a memória que se constrói no ato mesmo da escrita. E por isso escreve: escreve porque um dia viveram juntos, porque ele era um entre eles, sombra no meio das sombras,

corpo perto dos corpos; escreve porque deixaram nele a marca indelével em que o traço é a escrita: a lembrança dos pais está morta na escrita; a escrita é a lembrança das mortes e a afirmação da vida de *G.P.*²²⁶. Um dia após a morte de *G.P.* demoliram os últimos móveis de números 16, 18, 20, 22 e 24²²⁷. A **RUE VILIN** inventada pelo inventário do processo de desaparecimento é o inventário do próprio autor. Não havia mais nada para ser visto, mas reproduzido. O olhar lançado para o futuro empreendimento. Por que, então, partir para o lugar que não mais está? Que sempre foi o recomposto por um conjunto de restos? Por que re-remontar²²⁸ a **RUE VILIN**²²⁹? *Por que você tira essas fotografias?*, pergunta June. *Porque estou vivo*²³⁰, responde Robert Frank. Estou, logo reaproprio. *A encenação segunda re-presenta a encenação original do ser-no-mundo*²³¹. Andar na **RUE VILIN**, seguir as indicações para trabalhos práticos de *G.P.* no espaço da rua²³², retomar um lugar dos *lugares*²³³, é um método de persistência, entre o real e a lembrança, em memória aos desaparecidos, marca também a minha passagem. Por ainda ser móvel e vertical, me disponho repetir, refazer, representar, relançar os gagos movimentos em re- para não esquecer. Mesmo consciente da *vertigem do esquecimento*²³⁴ revelada pelo revivido.

•••

2|1

Sigo pela rua que se converte, numa só passada, em alameda. Percurso costa-acima com o tempo regrado pelo relógio de ponto dos portões. Antes de atravessar o portal da transformação, noto, no muro da esquerda, perto da entrada, um buquê de flores pendido e envolto por uma folha de plástico transparente. Passo pelo arco metálico. Entro. Chão de paralelepípedos. Árvores desfolhadas. Poste sobre coluna. Escadaria bipartida. Sem indicações sobre a flora transformada em local. Não sei como chamar. *la e vinha/E a cada coisa perguntava/ Que nome tinha*²³⁵. Entre as folhas marrons molhadas, sob o solo lamacento, emerge uma pequena planta verde-jovem. Cena muito vista nas telas de *videoke*. No meu lado direito, uma cerca mixada de madeira com metal, um terreno vago e



uma ideia de fim.





Quanto a montes, o de pedras. Monte de
areia. Monte de folhas. Monte de cabos.
Monte de dados. Monte de desmonte²³⁶.





Poste de iluminação acoplado sobre uma pequena coluna lisa de ordem desconhecida.



Entre o céu e a terra, a eletricidade



Homenagem à *Tales de Mileto*.

A terra é a mesma? Será que ainda é possível ver algum fragmento das construções anteriores? A matéria quando inutilizada retorna ao ponto de partida do *Jogo da Glória* ou é prisioneira eterna na casa 58²³⁷? O quão profunda é a pedra que incrusta no chão? Quantas são espessuras não vistas? Passo por uma série de elementos, *objetos e figuras variadamente interpretáveis*²³⁸. Círculo em negativo sob solo terrestre, entre o sagrado e a obra. Uma peça de plástico semelhante a um brinquedo de encaixe entre formas e vazios geométricos: um quadrado, cinco engrenagens, uma cruz de malta. A dificuldade presumida em aceder ao banco trilhado na relva. Um tronco de árvore estriado e um cabo de madeira liso, atados por um instrumento constituído por duas argolas dando a impressão de que estão algemados. A maneira como estão presos, um ao outro, lembra as mãos amantes entrelaçadas e algemadas no plano final de *As bodas vermelhas*²³⁹. *Partir? Nós nunca pensamos em partir*. Lembro-me do “assassino das algemas” do filme *A clarividente*²⁴⁰, em que esse instrumento metálico é utilizado como arma mortal, prendendo as vítimas em situações sem escapatória, com o fim programado pelo homicida. Sobre o fundo preto do cartaz do filme, entre os desenhos de dois olhos azuis direcionados para cima e de duas mãos femininas em gesto de socorro, as frases: *Ela tem o poder; ela vê o não visto; Se ela te ver – você está morto*. A clarividente é *Virna Nightbourne*, estudante na *Art Students League of New York*, que manifesta na própria arte visões dos homicídios do assassino das algemas. Nos desenhos em preto e branco os rostos, as ações, os gestos e os detalhes das mortes não-vistos nem pelo executor, presente apenas no ato de atar, nem pela polícia, que lida com corpos, indícios e traços. O poder de ver limitado à um caso, não é direcionado para o si e não a impede se enredar nos braços do algoz, a visão é destinada à outrem.

Lembro-me das mãos embaralhando cartas sob fundo estampado na cena inicial do filme *Cléo de 5 à 7*²⁴¹. *Corte, Senhorita. 3 para o passado, 3 para o presente, 3 para o futuro.* O som do relógio ao fundo marca o rearranjo das cartas no tempo. A confirmação da doença pela vidente e a espera pelo resultado médico lança a personagem à deambulação pela cidade de **PARIS**. A duração da narrativa coincide com a passagem do tempo de quem assiste, o tempo em minutos ritmado na tela correspondem exatamente à marcação no presente, une a ação da ficção com a visão espectadora no instante real. Noventa minutos em comum, articulados entre o presente e o passado, o movimento dos ponteiros e os trajetos percorridos pela protagonista atada ao desespero do iminente fim. *Tenho que ir ver antes que tudo isso desapareça*²⁴². Recordo-me da vidente *Madame Rayda* moradora e testemunha do desaparecimento lento e sistemático da **RUE VILIN**, salva do apagamento por duas fotografias. Na primeira²⁴³ ela aparece debruçada no parapeito gradeado da janela do térreo, apoiada sobre um tecido preto, preso por fios nas guarnições laterais, portando echarpe de pelo animal. Com leve sorriso sem exibição de dentes e olhar voltado para a própria esquerda, indicando, pela posição do rosto, a placa/anúncio²⁴⁴ de madeira em que estão expostos o nome *MADAME RAYDA*, entre o desenho figurativo de cartas de baralho e uma mão, as especificações dos serviços prestados [*Grand Tarot Chaldeen; Astrologue; Granhologie; Médium; Chiromancie; Taches d'encre; Voyance sur photo et par correspondance; Retour d'affection*], os horários de funcionamento [*Consultation tous les jours de 14h à 19 heure*] e a localização [*47 RUE VILIN 47; Paris 20eme; Metrô Couronnes*]. A vidente é vista. Vejo que ela olha para o fora do quadro, para o desaparecido, algo que não-mais-está. *Um ponto fora do mundo no mundo*²⁴⁵. Ler a imagem como resto, aquilo que escapa, que resiste, que repete. Ler o estático, ver a rua através daquela que viu. Seria isso a clarividência pela fotografia e por correspondência? Na segunda imagem fotográfica²⁴⁶ ela está no batente da porta, lado direito e superior

do enquadramento vertical, de costas para a câmera, fotógrafo e futuros espectadores, com o rosto direcionado para o lado esquerdo e fora da casa, na **RUE VILIN**, enquanto o corpo permanece no batente da porta, em posição hífen, no intermédio entre o fora e o dentro do mundo. Na janela ao lado da entrada, uma gaiola com um pássaro e um gato que descansa sobre a pequena jaula. Na parte inferior da composição, a mesa de trabalho com as ferramentas de vidência: o tarô de **MARSELHA**; três pinturas espelhadas²⁴⁷; a reprodução de uma gravura de mãos²⁴⁸; três agrupamentos de outros conjuntos de cartas; uma escultura de coruja; duas peças em ferro retorcido; um aglomerado de balões de destilação em vidro que parece retirado de um laboratório inventado; uma caixa de madeira sem tampa que comporta uma pequena almofada feita de dois tecidos opostos²⁴⁹, que acolhe uma escultura preta e retorcida de um homínido feito em material de difícil precisão. Objetos palpáveis, reais, presentes que estabelecem elos com o ausente, o invisível, o fantasmagórico. A clarividência seria possível sem esses instrumentos? Quem é clarividente? A coisa ou a pessoa? *A clarividência é o que se percebe dos videntes, o poeta não é um vidente mas ele vê os videntes, que se iluminam e devem ser detectados, pois eles são o indício de que algo se que aproxima, e que é uma ameaça considerável*²⁵⁰. Não prever, mas apreender a coisa mais ou menos vista, *procurar mostrar, fazer ver o pouco visível, que não é o invisível, que é coisa da arte, é o que só vem a ser visto graças ao que se mostra dizendo*²⁵¹. Esse mostrar é fazer-ver, é dizer, é tagarelar, *não para que a luz atravesse as aparências, mas para que faça aparecer*²⁵². Por isso, a clarividência não está restrita ao órgão óptico, ela precisa do *elemento pelo qual a clareira se mostra*, que é a própria linguagem. Não há iluminação sem o discurso que assinala, dispõe, combina, embaralha e recompõe. A fotografia, semelhante em palavra, que é escrita da luz e faz evidência, para *Deguy* não é uma imagem clarividente, *naquela se clareia a circunspeção*²⁵³, pois só faz ver quando acompanhada do comentário configurado, que diz o que não está.



número 20

*Uma árvore é uma árvore porque alguém a nomeia. E ao nomeá-la está suscitando a imagem inventada que tínhamos. Mas se você não a nomeia, a árvore não existe*²⁵⁴. Algo em mim estremece diante da afirmativa que concordo em mal-estar de ver o pensamento latente se revelar pelo comentário desobediente da criança que grita e aponta *o rei está nu!* A forma sem-nome é uma imagem sem significância, que se apaga dentro da própria existência. Uma aparência precisa ser chamada, reconhecida, para seguir. Para invocar no quando preciso saber quem ou o que. No antes era nome ou verbo? A origem é obscura, como a noite da concepção²⁵⁵, aqueles que ascenderam também nomearam. *Eu me chamo Catherine. É o meu nome de batismo. Meu primeiro nome. É assim que todos me chamam, meu pai, minha mãe, toda a minha família. Catherine, não coloque os cotovelos na mesa. Catherine, diga olá! Catherine, diga obrigada! Catherine, diga bom dia! Minhas orelhas se cansavam. Mas num determinado momento me disse: Você não se chama Catherine, são eles que te chamam assim*²⁵⁶. O nome que carregamos, que nos identificamos, que utilizamos por repetição, também não passa de uma construção formal da linguagem. Ao apagar o entorno e deixar a encenação da palavra acontecer sobre a superfície vazia, com a insistência do olhar, me deparo com as formas e a insignificância [aqui no sentido de nada significar, de ser o que é] de um traçado feito por linhas que se aproximam e afastam. Uma experiência do ver, do esconder e do mostrar, que se desfaz no tempo de duração das imagens refletidas sobre a superfície aquática de um lago, (re)transportados ao confortável da fundação, faz pendular entre definição e forma, entre sílabas e silhuetas.

O gesto de tornar palavra, nomear, marcar, demarcar, diferenciar, apropriar, dialogar, fazer desaparecer as coisas e as *fazer aparecer enquanto desaparecidas*²⁵⁷, permite também construir uma relação de jogo com o visível, transformando no imediato algo que está diante. As palavras são transportáveis ergonômicas e disformes, adaptáveis e duras, práticas e obscuras, impalpáveis e constringedoras. A palavra é material moldável, *atua como cor*²⁵⁸, dá espessura, figura e intitula. *Os cubistas pensam que o quadro está um pouco fora da linha deles. Você não podia pelo menos mudar o título?*²⁵⁹escuta Marcel Duchamp dos irmãos trajados em preto como que prontos para um velório.



votos



Piso com o pé esquerdo na banda direita do segundo degrau. Tento compreender o conceito dessa divisão que segrega ascendentes e descendentes, que controla lados e vistas, que cria fronteira entre aclive/declive. A mão-inglesa é utilizada fora da circulação de tráfego? Olho para a distância da fenda, imagino que se dedicaram para que ela fosse a menor possível, mas não só vejo esse grande linha imperfeita, como noto o que há entre. O espaço dos vazios foram recheados de terra, pedra, umidade, folhas, musgo, papéis, chicletes, plantas perdidas, ventinho. A ausência também pode ser vista nesse intervalo entre as coisas. Lembro-me de uma ilustração do livro *Tratado da magia* de Giordano Bruno que é atribuída à *De nova logica* de Raimundo Llull, com data de 1512. Na imagem vertical uma escada semelhante a que olho dá acesso ao castelo suspenso por nuvens, perto do sol com rosto e expressão *blasé*, cujos raios chegam até a porta de entrada desse reino. Cada degrau corresponde a uma palavra. A subida começa pelo chão: *Ícala Itell's* (escala do intelecto); *Lapi* (pedra); *Flâma* (fogo); *Planta* (fauna); *Bruai* (animal); *Homo* (ser humano); *Lelum* (céu); *Angel's*; *Deus*. As traduções são incertas, assim como a grafia, mas foi o que consegui ler a partir da reprodução da reprodução. Cada palavra corresponde a uma imagem ilustrativa indicada por uma linha de união, com exceção de Deus que não está visível. Acima da edificação medieval uma faixa flutuante com a frase: *Sapientia ædificavit sibi domum*²⁶⁰. Na margem lateral e inferior esquerda, uma figura humana masculina segura com a mão direita um pergaminho escrito *Intellectus Piunctus*, com pé esquerdo pisa no primeiro degrau das pedras, com a mão esquerda segura a borda da roda externa de três círculos concêntricos, que parecem girar em torno do eixo central escrito *Scale Intells* entre detalhes floridos horizontais. O círculo-entre está subdividido em quatro palavras, englobadas pelas casas lidas em sentido anti-horário: *sensibile*; *imaginale* *dubitale*; *credibile*; *intelligie*. No círculo-externo figuram

doze casas mas o tipo de grafia e cópia me permitem apenas um vislumbre de leitura: *act; pallio; actio; spés; ens*. Noto que a mão masculina aponta a palavra *act* ao reter a superfície giratória. Esse gesto designa o começo da partida? Todo início depende da ação? E se o pensamento partir de alguém debruçado sobre um leito? *Olho com os olhos de quem não sabe do que se trata e retira delas sugestões e associações, interpretando-as segundo uma iconologia imaginária*²⁶¹. É preciso girar a roda para conhecer a verdade da existência, saber deslizar os pés nos espaços entre degraus, no instante entre uma coisa e outra, o sol é um amigo entediado que ilumina o escuro obscuramente, após a pedra do poeta vem a *psicanálise do fogo*, uma vez feito o gesto de apresentação ele seguirá sendo uma constante, os similares cabem no mesmo degrau, as palavras-chave ajudam na composição da memória. Consulto o oráculo da biblioteca virtual à procura de outra definição, encontro na *Arte da Memória* de Frances A. Yates uma análise da gravura associada aos textos, técnica e filosofia de Lull: *o homem é o artista que carrega as figuras geométricas da Arte, inscritas com as letras da notação, e que sobe e desce pela escada da Criação do ser, demarcando as mesmas proporções em cada nível. A geometria da estrutura elementar do mundo da natureza é combinada com a estrutura divina de sua criação a partir dos Nomes Divinos para formar a Arte universal, que pode ser utilizada para todos os assuntos, pois a mente atua por meio dela como uma lógica baseada no Universo*²⁶². *Explicações que não explicam nada*²⁶³ mas relançam o pensamento de um mundo desaparecido. A distância temporal e espacial faz com que os elementos dispostos sejam novamente reinterpretados a partir do lugar e horário de onde se está. Quando fala de Arte não é a mesma a que me refiro. Onde aponta para a criação vejo a associação do trabalho com o tempo. Os nomes divinos para mim são aqueles que circundam a minha peça ausente no quebra-cabeça.



Vista do terceiro degrau da *Escada da Criação*.



Vista do décimo degrau da *Escada da Criação*.

obstrução na via da *Criação*





Aproximo-me do tubo preto de listras brancas, procuro uma possível origem mas encontro apenas a ponta solta do fim, que vejo se afastar aos poucos, arrastando sobre plantas, quebrando galhos secos, evitando confrontar as grandes árvores. Lembro-me da cena filme *Meu Tio*²⁶⁴, das longas mangueiras vermelhas carregadas pelos operários atravessando a fábrica de plásticos. Talvez o meu processo de criação esteja bloqueado por esse mundo moderno *onde tudo se comunica*²⁶⁵ e que não se trata de uma questão de encruzilhada ou de uma barreira física-simbólica a ser transposta, mas sobre a capacidade *de voltar para escolher outro caminho*²⁶⁶.

Outro bloqueio no caminho. Sou impelida à continuar descendo. Arranjos de tubos plásticos saem das valas recém cavadas como raízes à procura de sol ou mortos-vivos que se despreendem dos próprios túmulos. Recordo-me que o Parque de **BELLEVILLE** é uma construção, uma simulação de natureza, ilha verde entre edifícios, onde a relação involuntariamente exposta do inorgânico e orgânico reforça e evidencia a artificialidade do espaço. Nó na terra. Vejo uma placa entre plantas ***Nós deixamos crescer a fauna natural*** ao lado de uma camiseta arrastão branca suja entre folhas marrons invernais. Sensualidade perdida ou *Sensualis Remotus*, seria um bom título para essa prova material do desencontro.





Sou novamente obrigada a parar e repensar o trajeto. Dessa vez por causa de um trio de mulheres com o mesmo corte de cabelo dito *Chanel*, sincronizadas na sequência *Tai-Chi-Chuan*. Elas acarinham o ar e ocupam o centro da via. Decido continuar e acelero o passo para não constranger os gestos, mas as praticantes não escondem o incômodo da minha passagem. Sigo pela trilha asfaltada ora entre árvores secas, ora no meio de arbustos moldados por tesouras afiadas. Vejo algumas veredas mas poucas clareiras. Tudo é habitado. O sopro gélido da geada recém passada não faz balançar as folhas e plantas, mas se faz sentir pelas frestas da roupa de inverno abalonada à moda de 2009. Sob o sol nublado, as pernas amolecem, os joelhos estalam, as cabeças dos metacarpos doem por dentro e sangram por fora. A pele já não lembra mais do frio. O corpo, adaptável às diferentes sensações térmicas, neste instante parece ter esquecido os atritos passados. *Como se lembrar da sede ?*²⁶⁷ Como fazer relembrar aquilo que o corpo quer esquecer? O silêncio dolorido após o indizível. Aqui os caminhos não bifurcam, mas se enredam em curvas. Rotas serpentes como no jogo *Nokia. Labirintos e trilhas que são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura*²⁶⁸. Um dédalo inacabado em que há muitas passagens proibidas. *O que esperava, Madame? O inverno é a estação das obras* - me diriam se eu perguntasse. A lama com traços de pés e rodas. Um homem parado com mãos dentro dos bolsos da frente da calça escura se coloca em estado de equilíbrio no declive entre a calçada e a terra coberta por folhas. Ele olha fixamente para um agrupamento de árvores. Observo por dez minutos o corpo que não se altera. Capturo a cena. A minha presença não faz evento e nem passado na memória do desconhecido. Manipulo a imagem de alguém que ignora o ínfimo instante registrado. Não sei o que olhava, só posso dizer que vi alguém que via. O que lembram as cascas das árvores de um parque pré-moldado? O que se dizem as raízes com os fios elétricos e os cabos de telefonia digital. Há um grande esforço para manter tudo vivo.















Uma gata de dorso marrom e preto, barriga e patas brancas, cruza o meu caminho. Sigo o animal. Estou quase no topo do parque. Penso no retrato de *G.P.* com um gato no ombro, percebo que me afastei da **RUE VILIN**. Vejo um prédio moderno à maneira de *Tati*. Noto que todas as construções-recipientes ornamentais destinadas ao fluxo das águas estão vazias. A felina nota a minha presença, se faz ligeira e some do meu campo de visão. Chamo “*minou*” ao invés de “pssssipssii” para que ela me compreenda. Sem retorno. O instante do desaparecimento está registrado. Coluna escamoteada por uma hera trepadeira. Flores congeladas no canteiro sem grama. Uma senhora de cabelos completamente brancos com corte *Chanel*, diante da paisagem e de costas para mim, pratica *Tai-Chi Chuan* sozinha. Teria sido expulsa do outro grupo? De onde estou não consigo ver os gestos, apenas o jogo de esconde-esconde das mãos. Capturo provas dessa percepção com a câmera digital que me coloca em distância espectadora. O que vejo pela pequena tela me parece uma encenação. O *zoom* faz a aproximação sem envolvimento físico. Associações de palavras colam ao movimento das imagens infimamente próximas ao tempo real, os passos passantes, as vozes passadas, os sons das obras, os versos alheios, irrompem o instante, o presente se esconde para nunca mais ser visto.

*O tempo, que vela tudo, deu a solução apesar de você.
O tempo, que conhece a resposta, continuou a verter²⁶⁹.*





Subo até o mirante para ver a cidade da zona fronteira entre o parque **BELLEVILLE** e a **RUE PIAT**. Recordo-me da cena²⁷⁰ em plano aberto, *contra-plongée* e frontal da antiga escada circundada pelo gradeamento preto em que *G.P.* aparece centralizado no topo com os antebraços apoiados na grade, nitidamente desconfortável com a situação da auto-transformação em imagem-movimento muda, posando o olhar na paisagem que não é vista pelos espectadores. O *zoom in* aproxima os planos em direção ao rosto do escritor, surge o nome próprio na tela, o movimento da câmera cessa no primeiro plano. Qualquer tentativa de reconstituição do enquadramento é inválida, assim como a **RUE VILIN**. O lugar é outro. No cume há uma luneta pública metálica branca, fundida a uma pequena plataforma de elevação que serve como base de apoio para os pés, como indica o pequeno desenho em alto relevo de dois conjuntos semelhantes e espelhados, em que uma sequência de cinco círculos crescentes (para o pé esquerdo) e decrescentes (para o pé direito) estão organizadas em torno do eixo em forma de gota invertida. Mais do que uma aparência, é uma sugestão da relação entre as partes dos membros inferiores, que servem de apoio e locomoção, com os órgãos da visão. Para olhar é preciso base. O objeto que faz ver sem enxergar desperta o desejo de voyeurismo, do *ato de não intervenção*²⁷¹, da ilusão de domínio sobre a vista, o instante e as figuras da paisagem. Aproximo o *orbicularis oculi* do visor. Vejo o escuro. Para abrir os olhos da máquina é preciso antes pagar. Com muita dor na conversão, coloco a moeda de cinquenta centavos de euro e giro. Reposiciono-me na postura maquinaria, me adapto ao enquadramento redondo. Nessa brecha do instante sou absorvida pelo diante, imito por dentro o voo do pássaro, ambos olhos impregnados pela proximidade do longínquo, *ao mesmo tempo aqui e alhures*, abre-se uma fresta no campo da realidade, intersecciono-me com a matéria. Acaba o tempo no gerúndio da visão.

Apoio os antebraços na grade verde para continuar a experiência sem os sistemas ópticos artificiais. Começo tentando distinguir os elementos da paisagem acobertados pela bruma. Noto uma nuvem pontiaguda que se diferencia por espessura e altura, percebo que ela está em movimento ascendente e parte de um ponto terreno. Vejo o que acredito ser a torre de uma igreja pela forma, reconheço a fachada de um prédio preto por contraste, um andaime laranja por proximidade. A única figura inconfundível na paisagem é a geometria do monumento ao eterno provisório, a Torre *Eiffel*, que, de onde estou, tem a mesma dimensão dos chaveiros souvenirs vendidos por toda a cidade. A torre de **MONTPARNASSE** faço questão de fingir que não vejo. Retorno para o portão de entrada do parque. Pregada na parede esquerda, uma placa metálica simula o movimento ventoso, com a indicação da entrada da *Maison de l'Air*. Desço as escadas até uma arquibancada disposta à maneira dos antigos teatros romanos, mas numa versão reduzida à um oitavo de círculo e construída nos anos oitenta. Um banner em formato *windisplay*, fixado na parte lateral da marquise, revela o nome do edifício modernista associado à arquibancada, é a *Maison de l'Air*.



WXYZ

THE WA-BRADPOWNE Y WAS HERE 2016



O prédio envidraçado está fechado mas a espessura translúcida permite o atravessamento do olhar com a aproximação das mãos nas laterais dos rostos. Vejo stands, cartazes, móveis, mesas e totens, todos voltados para um projeto educativo. Involuntariamente, provoço sobre a superfície vítrea o opaco da minha própria neblina. Disperso com a luva e me reaproximo. Transcrevo algumas frases traduzida de maneira selvagem: ***A Terra é azul como uma laranja; A atmosfera, fino envelope gasoso, protege nosso planeta como a pele protege a fruta; Um filtro às ondas invisíveis; Um escudo contra meteoros; A atmosfera é um potente filtro solar: ela retém mais particularmente os raios X e os raios ultravioletas, muito perigosos para a vida - uma pele; A atmosfera: um peso pesado; O ar não se vê mas pesa; 5 bilhões de milhões de toneladas de ar envelopam o nosso planeta. Essa enorme massa de ar pesa sobre a superfície. Vocês sentem? Dizem que o ar é a única coisa que compartilhamos. Não importa o quão perto estamos uns dos outros, sempre existe ar entre nós. Também é legal que dividamos o ar. Não importa o quanto estejamos separados, o ar nos liga***²⁷². A matéria invisível se movimenta no fluxo de partidas e chegadas, é o impulso vital, que recomeça e se refaz até o parar do corpo. Por isso é preciso *soprar com o próprio sopro enquanto ainda tivermos fôlego*²⁷³. Retratar o que anima as coisas, que nunca são objetos, mas elementos de diálogos. *Arte é tornar visível*²⁷⁴ e a respiração é o início. Quando digo a palavra alma²⁷⁵, falo também sopro e ar. Quando leio um poema em voz alta, faço vibrar no ar o ar expirado dos pulmões.



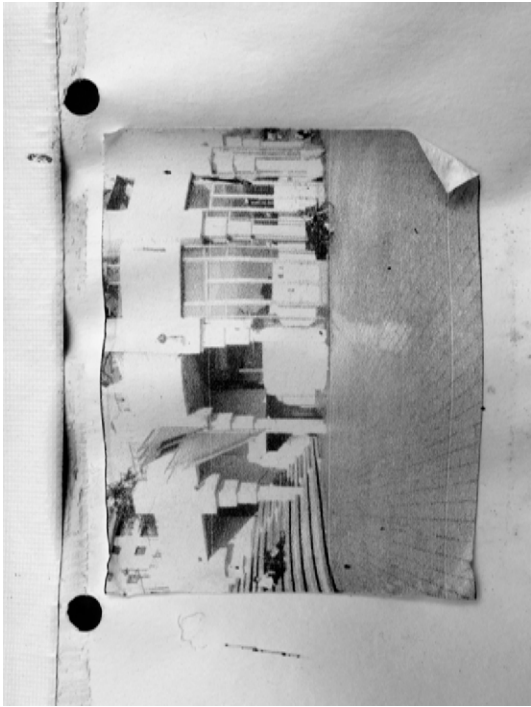


Um papel formato A5 impresso, colado por dentro no vidro, indica que a entrada dos banheiros fica à direita. Procuo a porta que na mudança de ângulo muda de lado, uma faixa de interdição impede a passagem. Noto atrás do prédio uma espécie de cobertura tubular metálica verde, tipo arrastão, acobertando uma escadaria que também dá acesso à **RUE PIAT**. Concluo que estive no mirante errado. Retorno para a entrada da *Maison de l'Air* para obter alguma outra informação. Na fachada vítrea uma folha A4 fixada pelo lado de fora, com fita *silvertape* branca, nada diz. A folha contorcida pelos tempos perdeu as palavras mas manteve uma fotografia. Traços no branco indicam que um algo foi retirado, que além da fotografia de cantos descolados, haveria uma outra imagem ou um texto sobreposto e fixado com a mesma técnica. As manifestações superficiais do tempo e a ausência de palavras circundantes faz com que a imagem representativa da fachada do prédio vire uma imagem lembrança. A fotografia que pode ser entendida como uma arrancada, um corte, do retirar algo de um lugar e colocar em outro espaço-tempo, nesse caso retorna ao ponto de origem. O índice está fisicamente colado ao referente, coexistem e envelhecem juntos. *Mise-en-abîme-ready-made*. Vertigem de partidas e chegadas. A superfície translúcida que revela os fragmentos do interior do imóvel se contrapõe à opacidade do suporte fotográfico ao mesmo tempo que reflete a cidade que clareia atrás de mim. Retângulos sobrepostos. Três camadas superficiais, três traços e três tempos aplainados no instante do ato fotográfico, da impressão, do olhar.



Quanto a lembranças, a da água que não está. A lembrança do ar que não vejo. A lembrança da rua apagada. A lembrança do homem que dorme.





Uma senhora por volta de sessenta anos sai da *Maison de l'Air*. Um segurança flagra e a intercepta. Se a entrada está proibida não existe a possibilidade de saída. Com a voz trêmula ela pronuncia uma frase de palavras espaçadas, decorada dos manuais de turismo:

- *eccuzê-muá, je ne parl pá frâcé.*

- *Mas a senhora enxerga!*

responde o segurança em francês.

3|1

48 Rue des Couronnes, maio de 2008, céu azul, sem nuvens.

Placa redonda, vermelha e branca, **ACCÈS POMPIERS**, pendurado no poste da calçada, perto dos *potelets*. Em volta de cada árvore, dentro do canteiro individual, uma cerca de proteção de madeira cerca a planta. As folhas estão começando a ressurgir. Uma moto preta está estacionada debaixo do poste de luz com globo de vidro. Perto da primeira árvore do verso **VILIN-COURONNES**, uma placa retangular branca, presa a uma coluna cinza. As informações são de difícil leitura por causa de um cartaz que não está mais. Na parte descoberta da placa é possível ler: **AIRE PIETONNE**, logomarca da Prefeitura de **PARIS, BIS, CIRO, STAT, SAUF AUX INT ENT**. Uma mulher de viseira e cabelos longos empurra um carrinho de bebê em direção ao parque. Um homem de bermuda amarela, camiseta cinza, mochila tricolor preta, branca e roxa, carrega um jornal (ou seria um mapa?) na mão esquerda. Uma senhora de cabelos curtos falso-loiro-alaranjado, óculos de grau, de vestido composto por dois tons de verdes em figuras geométricas. Todos os três estão indo em direção ao Parque de **BELLEVILLE**. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto. A porta do lado esquerdo da janela do **Centre** também está. Um papel de informação está colado na porta. Um cartaz amarelo foi descolado da parede do prédio esquerdo. Um senhor de calça jeans com bainha dobrada, camisa listrada amarela com botões, sapato de couro, desce a rua em direção à **COURONNES**.

40 Rue Julien Lacroix, maio de 2008, céu azul, sem nuvens.

Placa retangular branca instalada no chão está em estado de luta, quebrada e pichada. O único elemento passível de leitura é a imagem com fundo azul da representação do homem andando ao lado de uma criança de vestido sem mãos dadas. O jardim da **RUE-PALI-KAO** está aberto. Não há adesivos e nem rastros na placa **Rue Vilin** da entrada do jardim.

48 Rue des Couronnes, setembro de 2010, nublado, muitas nuvens, céu azul.

A placa de **ACCES POMPIERS** está na mesma posição da calçada, perto do meio-fio. A placa branca foi retirada. Uma placa de fundo azul com a representação de duas figuras andando, uma masculina adulto e uma criança de vestido, foi instalada no poste de luz com globo de vidro. Um senhor de boné e terno está perto do meio-fio, próximo à faixa de pedestres. Uma mulher de chapéu branco, jaqueta de couro preta, echarpe amarela, vestido preto com barra florida, botas curtas pretas, carrega um papel na mão esquerda e também aguarda para atravessar. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto e com as luzes acesas. Na varanda do primeiro andar do prédio à esquerda um tapete listrado com dois tons de cinza estendido. No segundo andar e na segunda varanda, também colocaram uma camisa social branca para secar. Três pombos ao lado da primeira árvore. As árvores estão repletas de folhas.

48 Rue des Couronnes, junho de 2012, nublado, cinza.

Moto cinza presa por uma corrente no poste que sustenta a placa indicativa de quebra-molas. Um cartaz colado na parede do prédio esquerdo: **Organisons nous, defendons nous**. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto e iluminado. Um senhor com muleta está na porta. Acima da entrada do **Centre**, na varanda à esquerda, um tapete vermelho com estampas brancas estendido. Não há mais a proteção de madeira em torno das árvores. Uma faixa de tintura de tom bege mais claro na parede do prédio esquerdo. Sobre a placa azul um adesivo retangular branco colado no canto direito. Perto da entrada do Parque de **BELLEVILLE**, três homens de colete amarelo flúor.

48 Rua des Couronnes, maio de 2014, nublado, nuvens baixas.

A placa **ACCES POMPIERS** está ausente, restando apenas a estrutura de sustentação. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto como indica as luzes acesas. Um homem de boina duocor bege e marrom, calça no mesmo tom escuro da cobertura craniana e colete seguindo a matiz mais clara, segura a mochila preta numa só alça no ombro esquerdo, sobe em direção ao Parque de **BELLEVILLE**. Na placa azul de pedestres quatro adesivos colados e um arrancado. Uma pessoa de casaco com capuz atravessa a **RUE VILIN** em largura. As gramas estão altas nos canteiros. No tronco da primeira árvore, uma planta trepadeira se enrosca.

40 Rue Julien Lacroix, maio de 2014, nublado, nuvens baixas.

A placa azul e branca indicativa de rua pedestre está quebrada na borda inferior direita. O jardim está aberto. Uma mulher de vestido verde, *legging* cinza e sapato preto e um rapaz de casaco de inverno azul céu com um cachorro descem a **RUE VILIN**. Manchas esporádicas de água no chão perto do prédio esquerdo.

48 Rue des Couronnes, julho de 2014, dia claro, sol.

A moto cinza com capa preta está presa por uma corrente no poste da placa indicativa de quebra-molas. Um homem grisalho com calça bege, tênis branco e camisa listrada em longitude carrega uma sacola amarela com a mão esquerda, ele parece esperar a mulher morena que segue atrás, de cabelos bem pretos, jaqueta de couro preta, *legging* e saia pretas e sapatos quadriculados, cuja mão direita toca a própria testa. Uma mancha de líquido escorre entre quatro pombos pousados no chão. No canteiro da primeira árvore um cone de trânsito laranja deitado. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto. A placa azul pedestre está com quatro adesivos. No fundo da rua, um furgão branco segue pela **JULIEN-LACROIX**. Uma corrente de água desce pela **COURONNES** carregando restos de lixo e plantas.

48 Rue des Couronnes, setembro de 2014, céu claro, sem nuvens.

Chão com manchas molhadas. Um cachorro em processo de defecação. O dono de costas, calça jeans, camiseta listrada em três tons diferentes de azuis e sapato marrom, aguarda. Uma mulher de roupa azul celeste, com três crianças, uma dentro do carrinho e as outras duas segurando os lados do berço móvel, andam em direção a **COURONNES**. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto. Um dos *potelets* tem a ausência confirmada pela marca no chão. A moto está presa por uma corrente no poste de placa indicativa quebra-molas.

48 Rue des Couronnes, junho de 2015, dia claro, sem nuvens.

Uma mulher de calça jeans clara, camiseta rosa, casaco preto, sandália branca, porta uma bolsa no antebraço esquerdo e uma sacola de compras na mão direita na **COURONNES** quase esquina com **RUE VILIN**. A moto está presa por uma corrente no poste da placa indicativa quebra-molas. Os *potelets* estão completos. A placa azul está com seis adesivos colados e duas marcas de adesivos arrancados. O **Centre d'imagerie Medicale** está aberto. No verso **VILIN-JULIEN-LACROIX**, o jardim está aberto, a placa pedestre azul está com cinco adesivos colados, um especialmente divertido sobre o rosto do boneco adulto branco, as circunferências de dois *potelets* estão pintadas de branco. Ninguém passa.

29 Rue des Couronnes, abril de 2016, dia claro, poucas nuvens.

As árvores estão sem folhas. A moto cinza está presa com uma corrente no poste com placa indicativa de quebra-molas. O **Centre d'imagerie Medicale** está fechado. Um homem de bicicleta está na porta do local olhando para dentro através da janela com letras adesivas coladas. A grama na base das arvores está cortada. Uma pessoa sobe a **VILIN** e outra desce. Um homem de moletom preto, calça jeans, cabelos curtos atravessa a esquina da **COURONNES** com **VILIN**. A placa azul pedestre está com oito adesivos colados sobre ela. O *potelet* desaparecido é o mesmo de outras ocasiões.

48 Rue des Couronnes, outubro de 2016, dia ensolarado, sem nuvens.

A moto cinza está presa com uma corrente no poste com placa indicativa de quebra-molas. O **Centre d'imagerie Medicale** está fechado, com anúncio de venda ou aluguel estampado nos vidros. Metade da placa azul está coberta pelos adesivos. O *potelet* arrancado está deitado na base do segundo pilar direito após o buraco da ausência. Um senhor de calça caqui, blazer preto, camisa branca, com um livro na mão, anda no encontro da **RUE VILIN** com a **COURONNES**. Atrás dele um rapaz mais jovem com indumentária semelhante, a diferença é a camisa xadrez sob paletó e a mochila apoiada por uma só alça no ombro direito. Um outro rapaz vestido inteiramente de cinza, de óculos e fone de ouvido, no ângulo da esquina esquerda da **VILIN-COURONNES**. A placa azul pedestre está com adesivos sobrepostos e marcas de arrancamentos. As árvores estão com muitas folhas.

48 Rue des Couronnes, agosto de 2017, tempo nublado, cinza.

Um *potelet* está ausente e a marca da retirada continua evidente no chão. O **Centre d'imagerie Medicale** está fechado e com anúncio de venda ou aluguel. A placa azul cada vez mais tomada por adesivos. A moto está presa pela roda traseira por uma corrente de ferro, no poste com placa indicativa de quebra-molas. O chão está com manchas de molhado. Uma nova placa foi instalada no poste do **ACCES POMPIERS** fazendo costas para a **COURONNES**. Um senhor de chapéu marrom com aba branca, calça verde, paletó azul marinho, camisa branca, sapatos marrons, olha para o chão e faz um belo gesto com a mão esquerda enquanto espera para atravessar a rua. Uma mulher vestida de casaco verde-água e calça de oncinha, olha em direção à **JULIEN-LACROIX**, ela empurra um carrinho com uma criança, grande para o tipo de transporte, que olha para frente. Um homem *ton sur ton jeans*, chinelos de couro, mochila azul e laranja anda pela **COURONNES** em direção oposta à mulher com a criança.

40 Rue Julien Lacroix, agosto de 2017, tempo nublado, cinza.

Um homem grisalho de calça jeans escura, jaqueta vermelha, camiseta vinho, tênis azul, com as duas mãos nos bolsos projeta a cabeça e o olhar para a placa da **RUE VILIN** fixada na parede azulejada do prédio à esquerda. Onze pombos debaixo da primeira árvore. A grama dos canteiros está amarelada e com falhas que revelam a terra. Um *potelet* ausente revelado pelo buraco redondo no chão. A passagem pela **JULIEN-LACROIX** está impedida por uma barreira oficial. O jardim da **RUE-PALI-KAO** está aberto. Na placa **ACCÈS POMPIERS** um adesivo retangular colado abaixo das letras **MPIE**, na borda vermelha um escrito branco ilegível. Na placa azul pedestre, um adesivo retangular sobreposto na mão e perna esquerda do personagem adulto. O restante do fundo serve como base para assinaturas na cor branca. Uma pessoa desce a **VILIN** com dois cachorros atados, um deles levanta a pata direita traseira em movimento urinário direcionado ao muro do jardim. O chão está repleto de bolinhas-sementes. Um saco de lixo amarelo, ao lado da lixeira metálica com saco verde.

48 Rue des Couronnes, maio de 2018, sol forte, sem nuvens.

A moto está presa pela roda traseira por uma corrente de ferro, no poste com placa indicativa de quebra-molas, localizada **VILIN-COURONNES**, sentido **RUE HENRI CHEVREAU**. O *potelet* segue desaparecido. O **Centre d'imagerie Medicale** continua disponível para venda ou aluguel. Mais adesivos colados e descolados na placa. Um homem de bermuda caqui, camisa azul de xadrez de botão, sandália cinza, desce a **VILIN** em direção à **COURONNES**. As folhas das árvores ressurgem.

48 Rue des Couronnes, maio de 2019, ensolarado, nuvens chuvosas.

Uma pessoa sobe a **VILIN** em direção ao Parque de **BELLEVILLE**. A moto está ausente. A placa azul pedestre está limpa, com leves traços dos adesivos descolados. O **Momo Prix** substituiu o **Centre d'imagerie Medicale**. O novo estabelecimento de cor azul oceano pacífico e o slogan **L'EPICERIE DE PROPRIETE**. O mercado está todo iluminado, incluindo os letreiros da fachada. Faltam dois *potelets* e um terceiro esmagado horizontalmente está rachado e preso à base. As paredes do prédio à esquerda têm retângulos pintados em diferentes tons de bege. Um carro popular azul, sobe a **VILIN** enquanto outro veículo cinza desce. Ao lado da entrada do **Momo Prix**, um *grafitti* de uma figura humana em escala 1:1. Da primeira árvore resta o toco e uma pedra. A segunda árvore está quase sem folhas. As manchas da passagem das águas nas paredes dos prédios estão cada vez mais evidentes. Um jovem de casaco preto *Nike*, calça preta com formas geométricas nos joelhos que quando unidas refazem o *swoosh* da marca, desce a **VILIN**. Os lustres dos postes de iluminação pública agora têm formato de copo e são de plástico.

40 Rue Julien Lacroix, maio de 2019, ensolarado, nuvens chuvosas.

A segunda árvore foi substituída por uma mais jovem, cercada por uma estrutura protetora de metal com o suporte de barras de madeira. A grama alta quase impede de ver a moldura do canteiro cimentado. Dois *potelets* ausentes. A placa azul pedestre está com a quina inferior direita dobrada no sentido do poste. O caminhão da prefeitura está estacionado entre árvores, na entrada da **CITÉ DE GÊNES**. O Jardim da **RUE-PALIKAO** está aberto. Um homem de jaqueta preta, moletom cinza com capuz, calça jeans clara e bolsa da marca *Nike*, desce a **VILIN**. Duas fotografias impressas em lona, formato banner com ilhós, enganchados nas grades do jardim: na imagem esquerda uma cena de briga, a mulher sorridente segura com a mão direita o colarinho do homem enquanto o punho esquerdo se prepara para golpe; na direita, a mulher sorri e olha diretamente para a objetiva fotográfica, o que no futuro será o olhar espectador. Um cartaz A4 com a dobra do tempo pregado na grade.

48 Rue des Couronnes, julho de 2020, dia ensolarado, sem nuvens.

Os *potelets* estão no lugar e a esfera dos três repostos são brancas. Uma árvore jovem recém plantada no local da anterior, protegida por uma estrutura de madeira e ferro. A placa azul pedestre está com três adesivos colados. Um homem de bermuda xadrez, camisa jeans, mochila e tênis, atravessa a **VILIN** pela **COURONNES** em direção à **HENRI CHEVREAU**. No sentido inverso uma mulher de calça jeans, camiseta cinza, sandália plataforma, ecobag escrita *Miami with love*, fala ao telefone preso à mão direita. O *Momo* está aberto. A palavra *Prix* foi coberta por um plástico preto nos três letreiros da fachada. Um grande olho foi colado sobre o rosto do personagem do *grafitti* ao lado da entrada do estabelecimento comercial. Um pombo pisa no sistema de escoamento das águas pluviais. Uma mulher de roupa esportista em tons flúor sobe a **VILIN** em direção ao Parque de **BELLEVILLE**. A primeira árvore recém plantada, está protegida por uma estrutura em ferro e três hastes de madeira: uma horizontal apoiada sobre duas verticais. A grama do canteiro está amarelada. Roupas secam na varanda do segundo andar do prédio à esquerda. No mesmo edifício, as janelas do apartamento subsolo foram cobertas por plantas. Sobre o verso cinza da placa redonda um adesivo autocolante com os escritos em azul e preto: **SES SP 90 NF**.

1|2

The Monument, 12h58, 13 de fevereiro de 2018, -2°C, tempo encoberto, neblina, chuva fraca. Erguido no cruzamento da **MONUMENT STREET** com a **FISH STREET HILL**, o *The Monument* é inapreensível de uma só mirada. Para compreender a construção exemplar é preciso dar voltas, circunvagando a base, traçar uma órbita circular em torno do quadrado pedestal. Em termos de edificação, trata-se de uma augusta laje vertical de pedra, um altíssimo pilar monobloco *à la Trajano*, uma alterosa coluna dórica sem templo, um solitário pilar com base romana e uma espinhosa urna dourada sobre o cimo. Recorro ao dicionário de arquitetura para acomodar a linguagem monumental²⁷⁶. *A visão ocular descendo em altura*²⁷⁷. O ábaco é uma plataforma quadrangular com lateral esculpida, um terraço cercado de grades onduladas por todos os lados, sob a estrutura noto quatro esculturas de flores acopladas cada qual num vértice. A ornamentação do equino é composta por uma sequência de pequenos arcos decorativos em ogivas de ponta cabeça com interior preenchido por uma forma ovoide invertida. Sobre o filete, não há muito o que dizer, é um anel padrão. Ao longo do fuste, vinte sulcos verticais semicirculares, vinte caneluras que garantem o estilo. O pedestal composto por plinto, dado e cornija, é um hexaedro de quatro versos nomeados pelos pontos cardeais. Apesar partirem da mesma matéria dura, cada componente da base é construído de uma forma particular: as pedras do plinto são rústicas, o encaixe e os tamanhos distintos são notáveis, a estrutura é semelhante a de qualquer muro; o dado é a parte mais estreita da base, a minuciosa acoplagem entre as peças passa a impressão de superfície única; a cornija é inteiramente esculpida com desenhos

padrões que se repetem ao longo da peça, como num tecido fino de malhas abertas, passando a sensação de algo velado, escondido na profundidade da sombra. Meu ponto de partida é o verso Sul, começo pela placa retangular horizontal, centralizada a dois metros do chão, feita de bronze escurecido, gravada em relevo, com cerca de noventa centímetros de largura, proporção 4:3, contém um texto em inglês, ***traduzido da inscrição acima em latim***²⁷⁸, que descreve as gloriosas ações realizadas pelo gracioso ***King Charles II*** da Inglaterra, o defensor da fé, que, ***enquanto as ruínas ainda fumegavam***, articulou as vias políticas necessárias para a restauração ***das obras públicas com dinheiro público***²⁷⁹, uma ação que possibilitou reerguer rapidamente a cidade de Londres e que a coluna seria o ***memorial eterno para a posteridade***. No verso Oeste, uma grande chapa de aço horizontal pintada numa cor similar ao *Pantone Lightest Sky*, de aproximadamente dois metros de largura, proporção 16:9, centralizada na parede úmida e esverdeada, ocupando 2/4 da superfície do plinto; nela figuram palavras inglesas de mesma tipografia e cor cinza, arranjadas em três parágrafos e dezesseis linhas; o primeiro bloco de texto começa com o título ***THE MONUMENT***, destacado pela grande tipografia; o primeiro parágrafo destaca os nomes de ***Robert Hooke*** e ***Sir Christopher Wren*** como os responsáveis pelo projeto e pela construção, ***realizada entre 1671 e 1677, sobre o site da igreja paroquial St Margaret Fish Street Hill, apagada pelas chamas, com o intuito de comemorar o Grande Incêndio de Londres, ocorrido entre os dias 2 e 5 de setembro de 1666, devastando 2/3 da cidade, destruindo 13.200 casas, 87 igrejas e 52 Livery Company Halls***; no segundo parágrafo o *The Monument* é descrito

como uma *coluna dórica independente canelada com o topo coberto por uma urna de cobre em chamas, que 61 metros é ao mesmo tempo a altura do monumento e a distância do site de partida do fogo (o Faryner's House na Pudding Lane), que o eixo central originalmente abrigava lentes para um telescópio zenital alcançado pela escada interna de 311 degraus em espiral, que oferece uma vista panorâmica da cidade, que a escultura alegórica do pedestal executada por Caius Gabriel Cibber mostra Charles II assistindo a figura caída da cidade de Londres*; o segundo título distinguível por tamanho é **ST MAGNUS THE MARTYR**; o terceiro parágrafo começa com *Fish Street Hill*, segue com uma indicação de caminho, direciona para o sul, para *a igreja Wren ao lado de uma rua antiga que conduzia à ponte medieval de Londres*, e para o site www.themonument.org.uk. No verso Norte, uma placa de bronze pequena e tradutora semelhante à do verso Sul, noto uma paridade também no tema do texto, que aqui abre com a data de *Cristo*, para em seguida, posicionar o lugar do início do incêndio e reestabelecer a relação entre a distância de **202 pés** e altura da coluna, após as localizações prossegue a narrativa *do fogo que rompeu na calada da noite, o sopro do vento que devorou até os edifícios distantes, devastando todos os quadrantes com rapidez e ruídos surpreendentes, consumindo 89 igrejas, edifícios públicos, hospitais, escolas, bibliotecas, 13.200 casas, 400 ruas, 15 enfermarias destruídas, as cinzas cobriram 436 acres, estendidas de um lado da Torre passando pelas margens do Tâmisa até à Igreja dos Templários, do outro lado, do nordeste ao longo dos muros até o fosso Fleet, a impiedosa flama contra riquezas e propriedades, nos lembra da destruição final do mundo pelo*

fogo. A destruição foi rápida, num pequeno espaço de tempo a cidade mais próspera passou a inexistente, no terceiro dia, a pedido dos céus, o fogo fatal manteve seu curso e em toda parte se extinguiu. No verso Leste, um gradeamento ponta de lança delimita a fronteira entre o monumento público e o passeio público; no lado direito do gradeado, sete placas retangulares horizontais metálicas encaixadas compõe um só painel vertical: na primeira, de cor azul marinho, a silhueta do monumento centralizada acompanhada do nome ***The Monument*** girado em 90° sentido horário, no lado esquerdo o brasão da cidade de **LONDRES**; as outras seis placas são ocre e comunicam informações práticas²⁸⁰; duas placas circulares de tamanhos distintos arranjadas verticalmente presas nas últimas grades antes do portão: a menor é uma medalha de metal do **ROYAL INSTITUTE OF BRITISH REGIONAL ARCHITECTURE AWARD 2010**, a maior uma condecoração feita de chapa metálica preta do **CITY HERITAGE AWARD 2010**; na grade à esquerda, uma segunda unidade de sete placas, atrás, encostado no *The Monument*, um suporte de plástico para anúncio em branco; no centro do plinto uma porta de acesso ao monumento, composta por batente de cimento e porta de madeira de duas folhas com abertura para o interior do edifício; a parte superior da ombreira é um paralelepípedo horizontal, de comprimento e largura em medidas resultante da soma da porta com as laterais, sobre ela, um plástico preto; no lado direito da porta uma pequena placa de bronze semelhante à dos outros versos, só que menor, nela uma listagem de nomes importantes para a construção do pilar, começando por **SIR RICHARD FORD, KNT, senhor prefeito da cidade de Londres no ano de 1671**, seguido dos

cavaleiros que efetivaram o projeto: ***Sir George Waterman Knt; Sir Robert Hanson, Knt; Sir William Hooker, Knt; Sir Robert Viner, Knt; Sir Joseph Sheldon, Knt; terminando com Sir Thomas Davies, prefeito da gestão municipal que finalizou e inaugurou o monumento no ano de 1677.*** Volto ao ponto de partida. Dou um passo para trás, saio da zona de pedras cinzas assentadas em diagonal, piso no alinhamento de retângulos panorâmicos de tom cinza claro, mudo o ângulo de visão, percebo as outras partes do pedestal, vejo o conjunto, me concentro no dato. No verso Sul, uma grande inscrição em latim composta por vinte e quatro linhas textuais ocupa toda a superfície lisa, retangular e vertical, com os quatro lados cercados por frisos semelhantes ao da cornija, rebaixada como um quadro dentro de uma moldura, enquanto na placa tradutora as letras saem da superfície metálica, o texto em Latim está cravado na pedra, uma marca profunda que abre frestas. No verso Oeste, me coloco atrás de uma demarcação retangular no chão formada por quatro placas unidas para cobrir o poço de visita, diante do painel esculpido em baixos e altos relevos, emoldurado da mesma maneira que o dato anterior; o fundo é esculpido com ar de esboço, o desenho em baixo relevo parte das laterais da moldura em direção ao centro, uma ideia de perspectiva linear com ponto de fuga nebuloso, já que a vertigem da profundidade é interceptada pelo material cru que se faz fumaça; a composição do painel escultórico é dividida por oposições, de um lado, a destruição, do outro, a reconstrução; na banda esquerda, sobre prédios opacos de baixo relevo em chamas, quatro mãos clamam misericórdia aos céus, um homem barbado com boca escancarada pronta para um grito, dois rostos

femininos em desespero, uma pequena mão esquerda com olho na palma e base alada presa na ponta de um cetro erguido por uma mulher com olhar projetado para o chão, uma asa anjo, um homem careca e barbado ampara uma outra mulher em trapos, enfraquecida, entregue ao solo, largada sobre escombros instáveis, destroços em queda, estruturas quebradas entre duas borlas de almofada e um dragão com rosto de cachorro apoiado em restos de brasões; na banda direita, a paisagem de fundo é uma articulação de andaimes instalados na frente de edifícios em obras, três diminutos pedreiros trabalham na construção, perto da margem, em alto relevo, uma mulher doma um leão raivoso, ela está atrás de um cavaleiro que porta uma espada e carrega uma guirlanda, uma cabeça masculina coroada surge por detrás da figura de maior relevo que é a de um homem laureado com cabeleira postiça encaracolada, bigode fino tipo lápis, traje de imperador romano, segurando um bastão em pose régia, atrás dele um plácido rosto feminino, um chapéu erguido por uma mão sem corpo, em seguida uma mulher com o rosto ligeiramente angulado para trás, com olhar admirativo em direção ao homem de peruca, carrega um pergaminho e um compasso, a última personagem da sequência é uma figura feminina perfilada com coroa monarca, transportando a miniatura de um estranho torso nu masculino acoplado numa balestra, sob os pés desse grupo uma sólida estrutura com degraus e arco, dentro do espaço vazio da representação da construção, uma presença humana com trajes femininos expelindo ectoplasma; a parte central superior é ocupada por duas deusas descalças, suspensas, transportadas por nuvens, a

da esquerda porta coroa monárquica e ampara uma cornucópia em queda pelo chifre, a da direita usa coroa de louros e carrega uma planta desgarrada. No verso Norte, me posiciono após a demarcação de pedras cor cinza claro, pés sobre o piso de pequenos quadrados rejuntados, vejo uma grande inscrição em latim composta por vinte e duas linhas rodeada por uma moldura semelhante aos ornamentos da cornija. No verso Leste, piso na faixa contínua retangular cinza claro, vejo uma inscrição centralizada e emoldurada, muito parecida com as dos versos Norte e Sul, organizada em doze linhas numa diagramação em lista que faz encenar os nomes próprios; acima do grande escrito em latim, centralizada com o texto, uma janela oval ornamentada por uma coroa de flores. Retorno ao verso Sul, me posiciono entre a longa faixa de ralos pluviais lineares e duas colunas em acoplamento do prédio comercial ***Providian House***, inclino o queixo para cima até o ângulo em que é possível ver a lateral esculpida da base do pilar, de onde estou não consigo definir o desenho do ornamento, que me parece, ao longe, reproduções de escombros, pedaços quebrados de construções. No vértice com o verso Sul, um aglomerado composto por um pedaço de dorso cascaburro, uma cauda reptiliana, um par de asas de algum animal mitológico no impulso de um voo, uma cruz cravada no interior da parte circular em ascensão. No vértice com o verso Leste, um corpo magro retorcido com ossos salientes, uma cruz deitada cravada a uma superfície. Contorno o *street bollard*²⁸¹, que me parece um mobiliário urbano adaptado do *Fahrenheit 451*²⁸², de base quadrada trancada por um cadeado amarelo, uma haste preta em prisma octogonal circunscrita por duas faixas

horizontais vermelhas distintas por posicionamento, confecção e espessura, enquanto uma está mais próxima do pedestal e é um aprofundamento realizado diretamente no poste, a outra é uma sobreposição que marca o início do hipotraquélio de fundo branco [em que figuram oito estrelas vermelhas, alinhadas e independentes, cada qual está numa lateral do octaedro] seguido do traquelo vermelho, culminando no capitel branco em forma de cone para espremedor de laranja elétrico. Ando vinte e três passos sobre águas pluviais até a lateral do bloco de concreto branco com faixa horizontal vermelha posicionado em cima da rampa que dá acesso à **FISH STREET HILL** pela **MONUMENT STREET**, instalado em frente ao verso Oeste. No centro da base do pilar, acima da grande mancha verde de umidade, um brasão incrustado sobre pedaços de coisas, distingo o punhal de uma espada, meia miniatura de coluna, papéis amassados. No vértice com o verso Sul, a boca aberta de uma besta exibe os dentes e o céu da boca, uma cruz deitada dentro de uma asa. No vértice com o verso Norte, outra boca aberta porém menos escancarada, mais uma cruz deitada dentro de uma asa com fundo em canelura. Para rever o verso Norte, ando até a pilastra dourada do edifício comercial **Monument Building**, amparo as minhas costas no pilar contemporâneo. Daqui vejo o tom esverdeado da umidade, o centro da lateral da base, o brasão com cruz atravessado por uma espada de lâmina oculta e sobreposto num emaranhado de folhas e plantas esculpidas. No vértice com o verso Oeste, uma forte perna de besta, uma asa com cruz no interior, é também o ponto de partida (ou chegada) dos fios brancos de telefonia-internet que descem (ou sobem) ao longo da base até o

plinto. No vértice com o verso Leste, um animal acorçado com cauda ereta e asas mitológicas aprumadas para o ataque. Ando em direção à instalação artística vítrea, construída no alinhamento central da **MONUMENT SQUARE**. Esbarro na placa de suporte plástica que exhibe o cartaz de fundo azul com uma imagem em negativo do topo do *The Monument* e a frase **COMMEMORATE THE GREAT FIRE AT** escrita em letras maiúsculas brancas. Penso na multifuncionalidade de rara eficiência do *The Monument*, 3 em 1, ao mesmo tempo, substantivo masculino, nome próprio e *exemplo a ser seguido*. Diante da peça artística, noto, atrás do vidro esverdeado, paredes erguidas por estruturas metálicas de tela quadriculada preenchidas por enfileirados de pedras cúbicas soltas, uma construção semelhante ao muro de arrimo ou contenção que vemos nas estradas. Percebo também uma porta de vidro leitoso e uma janela coberta por persiana pelo interior. Somente após a proximidade e análise é que a função da instalação é elucidada, trata-se de um banheiro público. Me coloco de costas para o Monumento ao Saneamento Básico, e de frente para verso Leste noto que o miolo da lateral da base é um amassado de matéria, como o coração de mãos de *Orozco*. No vértice com o verso Norte, vejo um dragão agachado, lambendo e mordendo a lateral da base. No vértice com o verso Sul, outro dragão parece morder um pedaço de enfeite amarfanhado, percebo também um cabo branco de telefonia-internet que passa rente ao pescoço da besta e segue alinhado até o chão, desaparecendo atrás das grades de cume ponta de lança. Aqui, as contradições da noção de invisibilidade do monumento²⁸³ são reforçadas pela economia da nomeação. Ando pela

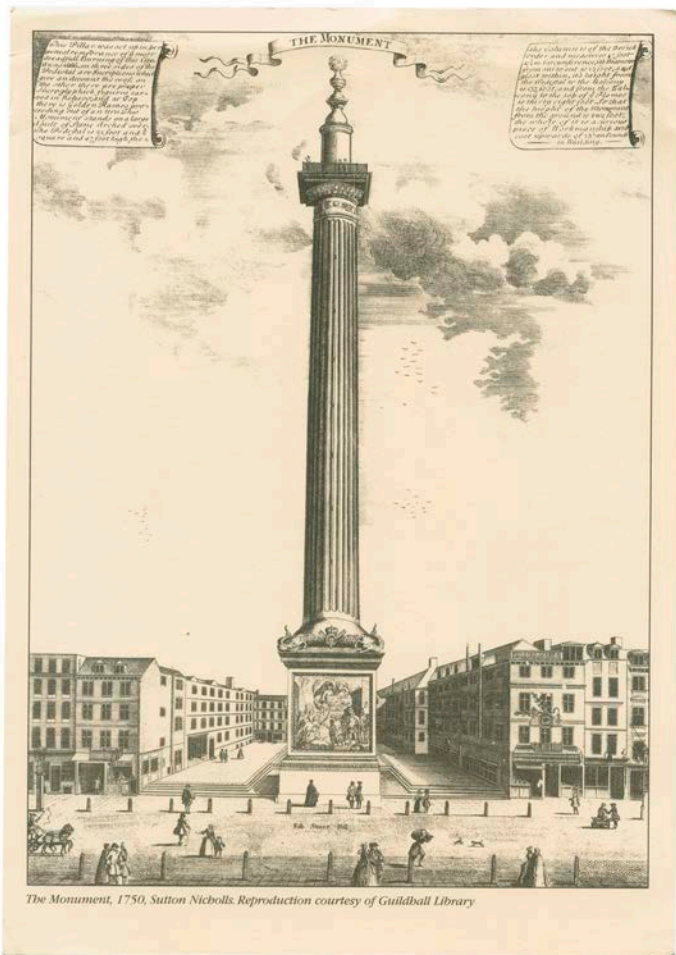
MONUMENT STREET em direção oposta ao *The Monument*, atravesso a **PUDDING LANE**, sigo pela calçada do lado ímpar. O prédio *Lloyds Banking Group* ocupa todo o quarteirão, no lado direito da porta giratória de acesso ao edifício, um monolito metálico de aço escovado escrito **FARYNERS HOUSE** com o número **25** gravado em duas laterais do paralelepípedo. Se esse é o ponto de partida do incêndio, isso significa que estou a uma distância de 61 metros ou 202 pés do *The Monument*, que realmente é um monumento no sentido de tamanho. Atravesso a **BOTOLPH LANE**. No número **31**, o edifício domiciliar *Werna House*, seguido por um jardim de acesso restrito e da placa **ONE TREE PARK**. Conto duas árvores dentro do espaço cercado. Dois edifícios de seis andares sem número aparente e de uso indefinível pelo exterior. A **MONUMENT STREET** faz esquina com **LOVAT LANE** e o bar-restaurant *The Walrus & The Carpenter* está exatamente no encontro dessas ruas. A Monument Street termina com o alinhamento de treze *bollards Fahrenheit 451* no cruzamento com a **LOWER THAMES STREET**. Olho para trás e vejo o *The Monument* em plano geral, a estreita **MONUMENT STREET**, o *The Monument Building*, o *The Monument: Public House & Dining Rooms*. A mesma palavra repetida num curto espaço territorial se esvazia de significado, como um vocábulo dito inúmeras vezes revela o oco da forma, fazendo com que o sentido desapareça no seio da própria existência. Um apagamento por repetição que, aqui, reforça a condição de invisibilidade embutida aos monumentos inseridos nos lugares de passagens cotidianas. Os turistas são os únicos que efetivamente dão atenção a enorme coluna. Enquanto a maior parte dos transeuntes só tem olhos

para os próprios celulares e esbarram uns nos outros sem ver a quem. Dou meia volta, sigo pelo lado par da **MONUMENT STREET**. A coluna dórica sabe que é o *The Monument*? O número **30**, é o prédio de escritórios **Peninsular House**. Atravesso novamente a **PUDDING LANE**. O **24**, é um edifício de salas comerciais chamado **Monument Place**, nome ainda não listado nas repetições locais. A presença do *The Monument* no *site* marca o território não apenas enquanto uma construção que ocupa o espaço e é marco das passagens, mas, sobretudo, pelo nome disseminado entre os prédios e estabelecimentos comerciais. É uma localização e uma presença. O **22**, é um espaço comercial fechado de fachada bloqueada pelo anúncio **TO LET 020 7643 1500 Kinney Green**. O número **20**, é o **Britannia Craft Beer & Ales Pub**. O **18**, o **Pod Good Food**. Na esquina da **MONUMENT STREET** com a **FISH STREET HILL**, o prédio comercial **Providian House**. Paro debaixo da cobertura, analiso o fuste do *The Monument* pelo verso Sul, conto dez caneluras e oito estreitas aberturas pretas bem no centro do pilar. Atravesso a **FISH STREET HILL**, passo em frente a janela *bay window* do *pub*-restaurante **The Monument Public House**. Sigo pela **MONUMENT STREET**, passo por três grandes janelas, cada qual com um toldo azul marinho com **The Monument Public House** escrito em branco. Um pedaço de parede de prédio. Uma porta opaca de duas folhas na cor marrom, não encontro o número. Uma placa incrustada na pilar do prédio da **CORPORATION OF LONDON**, transcrevo as palavras que apontam para o que não está: **SITE OF KING WILLIAM STREET UNDERGROUND STATION FIRST CITY TERMINUS 1890-1900**. Em seguida, uma porta de quatro folhas com o

mesmo marrom já visto. Chego no cruzamento da **MONUMENT STREET** com a **KING WILLIAM STREET**. Atravesso a rua, retorno para o lado ímpar da **MONUMENT STREET**. *Containers* azul *Yves Klein* impedem a passagem pela calçada. Ando pelo pavimento em paralelepípedo até a entrada do número **1**, o restaurante **The Hydrant**. Da porta, olho para o verso Oeste do fuste, conto nove caneluras e oito feixes negros. Atravesso o calçadão da **FISH STREET HILL**, na minha esquerda a sinalização do metrô **Monument**. Paro ao lado do cavalete de calçada dupla face do **Le pain quotidien**. Conto oito caneluras e sete aberturas no verso Norte do fuste. Sigo pela lateral do **The Monument Building** até a provisória cerca amarela. Passo novamente pela placa itinerante **COMMEMORATE THE GREAT FIRE AT THE MONUMENT**. Confrontada pelos idiomas, a palavra comemore se abre para mim pela quebra, pela partida: de um lado a noção de companhia, de outro, a memória. O que devemos co-memorar? O grande fogo? O apagamento da antiga **LONDRES**? A reconstrução? O *The Monument*? Os artigos maiúsculos traduzidos, justapostos no esfregar das línguas me desconcertam e fazem gaguejar o pensamento que se prende no som da composição desafinada ODE. Viro à direita na **MONUMENT SQUARE**, paro em frente ao banheiro-instalação-monumento. Talvez seja uma homenagem sobre *a socialização da humanidade que acontece em torno do fogo*²⁸⁴. Na minha frente, o verso Leste do fuste, conto sete caneluras e oito feixes pretos. Penso no livro *O grande incêndio de Londres* de *Jacques Roubaud*²⁸⁵, título e ideia de romance que partem do raro sonho premonitório. Um projeto de plano rasgado, de escrita fragmentada, de digressões marcadas por

parênteses abertos que contam outra coisa, que suspendem o texto, que bifurcam, que avançam no tempo sem o encerrar; uma proposição de sólido final provisório de uma obra porvir. Daqui também consigo ter uma percepção inteira da construção, da base à urna dourada espinhosa no topo. Tiro uma foto do conjunto para recordar no momento pós-revelação. Guardo a câmera dentro da bolsa e ando em direção ao portão de entrada do *The Monument*. O monumento sabe que é o *The Monument*?²⁸⁶ No meio da praça uma pilha de jornais atados por uma rígida fita plástica laranja marcados pela data 14 de fevereiro de 2018. Um monumento ao diário futuro.

2|2



Ainda um pouco sem ar, passo pela porta gradeada e entro no espaço cercado por uma tela de proteção feita de pequenos losangos, que não torna o lugar necessariamente agradável. Após o íngreme trajeto ascendente, medido e programado, a recompensa é a vista desfrutada de uma construída altura sem profecias. *No cume está o fim último e o termo do caminho a que conduz este nosso peregrinar*²⁸⁷. O domínio da vista exerce um estranho sentimento de controle e poder. Um embaralhamento entre alto e alteza. Como se toda aparência que ali estivesse para o prazer individual. Sinto que a pele dos metacarpos rachando pelo frio. O chão escorregadio me incita ao elogio da estrutura metálica, agora comparável ao véu de *Alberti, posto entre o olho e a coisa vista para melhor apreender a circunscrição*²⁸⁸. Dou uma primeira volta, para reconhecer a ornamentação da tela. Divido o estreito espaço com grupos de pessoas, esbarro em dedos que apontam, indicam, marcam algo através das palavras ditas. Uma fila circular organizada para a visão. O vento molda e anima as minhas mechas de cabelos fugitivas. As orelhas gélidas parecem quebradiças. O nariz escorre como uma reclamação. Faço uma segunda volta dedicada aos versos. No verso Norte, aproximo o rosto da tela, posiciono os olhos dentro dos vazios losângicos. O contato do metal molhado com o rosto queima por frio. Estranha palavra e sentimento empregado para extremos opostos. Deste ponto vejo

o telhado o *The Monument Building* coberto por um tapete de grama passada, é mesmo possível identificar as separações entre encaixes da natureza geometrizada; um homem de camisa branca está sentado em frente ao computador exalando tédio; uma varanda com a mesma extensão lateral do edifício, nela um enfileirado de arbustos vivendo o próprio inverno. Conto doze pontos de fumaças brancas e espessas, criando uma camada de sobre que impede de ver o que há do outro lado. A densidade faz com ela seja nitidamente refletida pela vidraça de um prédio. Do verso Leste, vejo o **TÂMISA**, a *Tower Bridge*, a invasão do prédio pepino, *walkie talkie* e companheiros. Os novos edifícios espremem os antigos, como veículos grandes que forçam a entrada numa vaga pequena. Ao mesmo tempo que parecem bibelôs vítreos sobre uma prateleira abarrotada de suvenires de outros lugares. A fragilidade da novidade, numa ambiência parque temático, diversões *à la Disney*, com ruas modernas, antigas, cuidadosamente abandonadas. Tudo parece falso. Os vidros são esverdeados como a superfícies externa da instalação-banheiro. Construções sobre construções. A cidade é uma obra inacabável. *A forma da cidade muda mais rápido, hélas, do que o coração de um mortal*²⁸⁹. Verso sempre renovável. *A forma da cidade muda mais rápido, hélas, que os corações humanos*²⁹⁰. No verso Sul, uma continuidade do panorama do verso Leste. Aqui, fica explícita a divisão da cidade *pelos caminhos*

*que andam*²⁹¹ do **TÂMISA**. Colado nas vidraças do prédio em formato *Windisplay* um enorme adesivo vermelho com algo escrito em branco. Especulação imobiliária em desespero. Conto cinco guias guinchos. Um prédio prismático de base inacabada, não sei determinar se é estilo ou processo. Seria uma ótima catedral para a bolsa de valores. O telhado do **Peninsular House**, emoldurado por uma faixa de tapete de grama, não serve de terraço. A alça da câmara analógica se impregna da água pluvial parada sobre o guarda-corpo metálico. No verso Oeste, prédios secos. *cidade. city. cité.*²⁹² Uma linha reta como uma frase comporta por palavras, nomes próprios, iniciados pela letra T. Conto dez guias guinchos. Monumentos passageiros em processo de oficialização. Um ônibus de dois andares vermelho atravessa a **KING WILLIAM STREET**, passa em frente ao prédio de lateral arredondada, cujo terraço está tomado pela alta grama amarelada que começa a invadir o telhado. Uma ousadia relativamente controlada. Esse é o verso de vista menos disputada. Talvez seja aspecto de uso ou aparência com qualquer grande centro urbano que tornam esse pedaço menos atraente. Viro de costas para a paisagem. Olho para cima, em direção ao único pedaço visível do *The Monument*, já algum tempo desaparecido sob os pés. A tela de proteção metálica reforça a condição fragmentada da vista. Sobre o final cinzento da coluna está acoplada uma massa abstrata espinhosa, um aglomerado cujo nome

não consta na classificação das formas. Trata-se da urna dourada, que sei da existência pela menção num dos escritos do plinto e da fotografia que ilustra a capa do folheto dobrável rígido disposto na estante de *souvenirs* posicionada na frente do guichê da entrada. Os filamentos de ouro retorcido representam as flamas do incêndio, informação que parte das leituras anteriores, pois o que efetivamente vejo são bandas estreitas e retorcidas, que parecem ornamentos heráldicos componentes de alguma coroa real. Continuo a circunavegação pelo verso Norte, mantendo o movimento giratório como o corpo voltado para o alto do monumento. O casal que me despreza não admira a rotação. Os meus gestos tampouco são apreciados pela família francesa. A minha ação me isola, *me torna solitária como um monumento*²⁹³ no *The Monument*. Não detecto grandes diferenças visuais no pedaço de urna do verso Norte, nem no Leste, muito menos no Sul. O vento se intensifica no ângulo entre versos Sul e Oeste. Aqui, efetivamente, não é um lugar de repouso. Invasa pela fome e o frio, dou meia volta em direção a entrada/saída e me preparo para a descida.

This is to certify that
Júlia Milward
has climbed
the 311 steps of The Monument

The Monument stands in Monument Street off Fish Street Hill in the City of London. It was built between 1671 and 1677, to commemorate the Great Fire of London and to celebrate the rebuilding of the City.

The Fire began in a baker's house in Pudding Lane on Sunday 2nd September 1666 and was finally extinguished on Wednesday 5th September, after destroying the greater part of the City. Although there was little loss of life, the fire brought all of the City's activity to a halt, having consumed or severely damaged thousands of houses, hundreds of streets, the City's gates, public buildings, churches and St Paul's Cathedral. The only buildings to survive were those that were built of stone, such as The Guildhall.

As part of the rebuilding, it was decided to erect a permanent memorial to the Great Fire near the place where it began. Sir Christopher Wren, Surveyor General to King Charles II and architect of St Paul's Cathedral, and his friend and colleague, Dr Robert Hooke, provided a design for a colossal Doric column in the antique tradition. They drew up plans for a column containing a cantilevered stone staircase of 311 steps leading to a viewing platform, 160 feet (48.7metres) above the ground. This was embellished with a drum and a copper urn from which flames emerged, symbolising the Great Fire. The Monument, as it came to be called, is 202 feet (61 metres) high – the exact distance between it and the site in Pudding Lane where the fire began.

The Monument welcomes thousands of visitors every year, who climb the steps to admire the panoramic views, to be reminded of the rebuilding of London after the Great Fire and to celebrate the skill of those involved in its design and construction.

Graham Packham

Graham Packham
Chairman of Culture, Heritage and Libraries for the City of London

The Monument is owned, funded and managed by the City of London.



Entre o portão baixo e pontiagudo e a porta de duas folhas. Sou o nono elemento do linha reta composta por oito pessoas. Os obstáculos da visão impedem o entrever mas percebo que o interior é muito estreito. Tipo de dedução que não precisava nem estar aqui. O tempo de espera intensificado pela ansiedade de aquecimento, já que o corpo continua fazendo questão de esquecer as intempéries passadas e a passagem turística é incapaz de fazer rememorar no físico esse tipo específico de umidade, de frio e de vento. *Não esqueço que venho dos trópicos.* O tempo [climático] que faz esquecer do tempo [medido]. Uma pequena eternidade gelada do piscar e já estou dentro do *The Monument*. As paredes do interior são rugosas, três superfícies estão pintadas em vermelho desbotado, as outras em tom creme. O sentimento de estreiteza é intensificado pelos *stands* de *souvenirs*, lembranças programadas, comerciais e comuns, mas que podem ser apropriadas para a memória individual: um folheto dobrável rígido, dois tipos de cartões-postais, um chaveiro, um broche-pin, um lápis com a réplica miniaturizada do *The Monument* na base do objeto. A funcionária de uniforme azul royal avisa que bolsas e casacos devem ficar debaixo da escada. Não há um móvel específico para a função, apenas uma pilha roupas *à la Boltanski*. Me desembrulho do sobretudo de lã, mantenho o de chuva, divido entre bolsos o caderno de anotações, a caneta, o passaporte, a carteira, o celular e três filmes

Começo por 311. Molhada e faminta. Deixo o casal de idosos que me desprezam passar. As orelhas doem de frio. Me apoio no início-fim do corrimão de madeira escura estruturado por grades pretas. Inclino levemente o corpo para frente, olho para baixo, em direção ao ponto luminoso central. Por um breve instante, os extremos se confundem. Vertigem *à la Vertigo*. O verso tenebroso do espiralado. Daqui não dá para ver os eletrodutos flexíveis. No meu lado esquerdo, uma porta de madeira seguida por tapumes de mesmo material, ambos pintados em cor creme, deixam à mostra as laterais dos degraus, indicando que há ainda um ponto mais alto de acesso proibido. Três pessoas sobem e duas querem descer. Cinco se incomodam com a minha demora. Tiro uma foto da parede do meu ângulo de visão. Piso com o pé direito na faixa antiderrapante. Parece segura. Desço três degraus rente à parede. A ambiência lembra a de uma festa, em que os rostos não estão inteiramente iluminados e que a penumbra é uma das componentes do movimento noturno. A sujeira molhada e viscosa do chão reforça essa impressão. Estou no degrau duzentos e oitenta. Sou novamente levada a me abrigar no nicho sem janelas para dar passagem à um grupo de quatro. Esse espaço parece ter sido destinado à um santo que não veio. Não há um comum acordo sobre qual é o lado da subida ou da descida e todos tendem a se proteger na estabilidade do muro. Imagino que seja um problema de ordem de mãos

135mm. Duas câmeras fotográficas, uma analógica e uma digital, ornam o redor do meu pescoço. Deixo a mochila com casaco e luvas. Empurro delicadamente com os pés o monte de pertences, para me centralizar no espiralado da escada caracol. Olho para cima. Vejo uma sequência cinzenta de degraus, cercada pelo corrimão curvo e eletrodutos flexíveis que acompanham o desenho até a circunferência central, ponto de luz e clareza. Não sei se sinto vertigem pelo espiralado ou pela impressão do mesmo, de rever uma imagem sem origem que vaga nos motores de pesquisa e manuais de fotografia. A funcionária de uniforme azul royal me intercepta. Não compreendo o que ela diz, apenas concordo e peço desculpas. Espero a descida de um grupo de cinco, deixo uma família de três passar. A escada não comporta duas pessoas no mesmo degrau, para subir/descer é preciso se manter em espírito de fila, um tipo de ânimo que aguarda a resolução de algo no fim. Não há mastro central e os degraus ingrauxidos engastados são peças individuais apostas. Um lapso espacial entre os corpos indicam que é a minha deixa. Apoio o pé direito no primeiro degrau escurecido. Há uma notável diferença de cores entre os versos da escada, o que pisamos é preto e o que tocamos com o olhar é cinza. Começo a escalada contando degraus. No número quinze paro e me questiono se não deveria contar de trás para frente, no sentido celebrativo do tempo regressivo. Aproveito a proximidade com a

de tráfego. Aqui seria o melhor lugar para se investigar isso. Sigo a fila. A sensação de rotação é mais acentuada na descida, imagino que seja por causa do tipo de atrito e esforço. Uma ação que se preocupa mais com o equilíbrio do que com a intensidade da força empregada. Ou talvez seja apenas esfomeação. O ritmo da descida se lentifica pela contracorrente em que ambos sentidos se julgam os principais. Sinto um grande desejo de pausa, momento de anotação e vista, mas o movimento do grupo ao qual fui inserida não está para contemplação. *Experimentei quase tudo e em nenhum lugar encontrei repouso*²⁹⁵. O funcionamento interno do monumento é contra a vista. E a cena se repete, os integrantes da fila giram ao mesmo tempo, encostam na parede encolhendo barrigas, virando o rosto de perfil para evitar o constrangimento do face-a-face com os escaladores entusiasmados com a ideia de cume. Aproveito o alto nicho para me desvencilhar do grupo e retomar momentaneamente o estado só. Conto dez passantes e três julgamentos de olhar. Posso afirmar apenas que não escolhi o melhor dos nichos. A janela panorâmica vertical está muito acima da minha estrutura física, estou de costas para a parede, restrita a um pequeno espaço semicircular, sem margem para manobras. Tomada pela ansiedade não espero o intervalo para saltar e me entrego no fluxo de descimento. O pulo sem gracejo e o apoio involuntário no ombro de uma jovem causam indignações sonoras em francês





base e a distância dos parceiros, para retornar ao ponto de partida. Recomeço a recontagem em trezentos e onze em que cada número se associa a um pé. Trezentos e dez, esquerdo. Trezentos e cinco, direito. Trezentos e dois, esquerdo. Assim em diante. No pé direito duzentos e noventa e nove me lembro de não ter perguntado se as bases estão incluídas no montante final. Contar ou não contar? Desisto dessa conversa interna e mantenho o movimento em ascensão. Paro para ver a vista da janela oval do verso Leste, cujo formato me passa a impressão de estar diante de um daguerreótipo, como se a imagem saltasse de uma pequena caixa aveludada. Daqui tenho uma outra perspectiva do banheiro-instalação-monumento, diminuto pela distância, percebo o caráter objetual da construção que é um cubo opaco dentro de um cubo transparente. O que chamamos de telhado é composto por cinquenta e uma placas losânicas metálicas presas a oito barras de ferro e por calhas vítreas alinhadas às laterais. Na frente da janela coberta por persiana, uma mulher bem agasalhada procura algo nos bolsos. Um furgão azul passa pela **LOWER THAMES STREET**. Prossigo na empreitada vertical. *Como acontece com frequência, a um esforço ingente segue depressa a fadiga*²⁹⁴. Faço uma pausa fotográfica mas há pouco mobilidade de ângulo para a lente 50mm da câmera analógica, troco pela digital. A escuridão me faz recorrer ao flash. Uma mulher de mãos dadas com um menino

seguidas de palavras ditas em outras línguas reunidas em torno da mesma causa. Torre de babel à avessas. *Bastava um sopro, um pensamento, um veredito irrevocável de sua Justiça para aniquilar para sempre um monumento de poeira e lama*²⁹⁶. Percebo o quanto as existências estão fragilizadas dentro do *The Monument*. A edificação não permite o menor descontrole, um incêndio significaria o fim de todos os presentes sitiados dentro de um prédio de janelas estreitas e topo gradeado a 61 metros do chão. Teria sido essa a reflexão alicerce do projeto *The Monument*? Que o verdadeiro significado do monumento apareceria dentro da própria experiência do espaço? Ou seria apenas o uso da ironia como forma e figura de estilo? O fogo aparece como alegoria somente na urna instalada no cimo e só pode ser efetivamente visto em proximidade e em fragmentação, ou seja, a flama é mais percebida do que vista, e, assim como mal, está sempre à espreita²⁹⁷. Uma coluna de fumaça indica um monumental incêndio. Um verso poético estilo tio do pavê. Encontro outro nicho dessa vez à minha altura e com vista. Me encolho para caber nesse espaço que constrange a minha forma. De soslaio para a estreita abertura, observo o corte vertical da paisagem que me lança no exercício do desconcertar e recompor. Afinal, na linguagem de guia fotográfico, o formato paisagem é utilizado para os enquadramentos horizontais, enquanto o retrato é para os verticais. Faço uma fotografia que

estabelecem uma mão dupla temporária. Ela faz uma cara de espanto ao me ver, pois estávamos há pouco no mesmo vagão do metrô, porém não descemos na mesma estação. Uma coincidência do reencontro e da atenção recíproca. No meu caso era o comportamento dramático da criança de rosto adulto. Momento de manobra. Frente com frente? Costas com costas? Viro de costas e projeto o rosto para uma estreita janela panorâmica vertical, com peitoril interno em trapézio isósceles. Pela fresta vejo um recorte da fachada do **Monument Building**, um ornamento da arquitetura contemporânea semelhante a uma fita de cetim tortuosa em aço, um detalhe que tinha me passado despercebido durante as voltas. Retomo o passo que é degrau na língua local. Outra janela panorâmica vertical como os panoramas de *Karina Dias*. Através dela vejo uma colagem composta por fragmentos sobrepostos: formas geométricas lisas nas cores branca, marrom e amarela; textura aquosa; ilha rugosa feita da união de edifícios distantes. Uma imagem pronta para *Saul Leiter*. Sinto um certo arrependimento de ter suspenso a contagem dos degraus. Entendo melhor agora a expressão *Espírito da Escada*. Nas paredes inscrições oficiais e amadoras. Sem saber o número que piso, continuo a subida. À medida que passam os andares, alguns nichos ficam cada vez mais longos, enquanto as janelas panorâmicas verticais mantém as mesmas dimensões, e, assim, aos poucos, o acesso à vista vai sendo dificultado. As pernas começam

contraria a disposição dos elementos, mas, ao tentar reinserir a paisagem na horizontalidade, acabo apenas reformulando a abstração. Uma dupla sobe, um trio desce. O vento frio passa pelo espaço infra-fino entre a instalação da janela contemporânea de plástico feita sob medida e a estreita abertura de pedra. Duas pessoas descem e aproveito o estímulo ao movimento para retomar a rota vertical. Noto uma medalha dourada e gravada com o número **36**, presa na parte superior esquerda da janela. Tiro uma fotografia sem muito importância para marcar o breve instante com o flash. Paro novamente na janela oval do verso Leste, fico de joelhos sobre o largo peitoril arredondado. Apoio o cotovelo no espaço anterior às grades que cobrem o vazio entre o parapeito e a estrutura da janela. Não sei para o que serve, apenas que venta. Um homem com muletas metálicas atravessa lentamente em diagonal o **MONUMENT SQUARE**. Diante do banheiro-instalação-monumento uma senhora de cabelos brancos, sentada numa cadeira de rodas parada, coçando o ouvido esquerdo. Dois homens se esbarram no centro da praça, cada qual absorvido pelo próprio celular. Um carro de passeio preto e duas motos passam pela **LOWER THAMES STREET**. A janela de metal preta é bem mais antiga do que as panorâmicas verticais, o fecho-alavanca também metálico e preto está bloqueado por uma peça retangular prateada. O vidro está circundado por uma faixa enferrujada na zona fronteira com o





a tremer numa associação de despreparo físico e frio. Sinto sede e faz escuro. Giro para trás, flexiono os joelhos, diminuo de estatura, tiro uma foto da parede. Um grupo de três adolescentes decide descer sem desculpas. Me abrijo no nicho para dar passagem aos tempestuosos. Tenho que sentar para poder sair de onde me coloquei. Aproveito para descansar um pouco e anotar os tópicos que não devem ser esquecidos. Um casal de idosos em processo de subida me olha com certo desprezo. Espero outro grupo descer. Apoio os braços na base e salto de volta à escada. Mais degraus e uma leve falta de ar. Sigo no ritmo moderado. O grupo de oito pessoas que estava na minha frente na entrada já estão descendo. Ou sou muito lenta ou eles são muito rápidos ou não há nada para ser visto. Percebo o quão errônea era a minha ideia de subida-descida de mão única. Um grupo de três pessoas de costas para a parede e cabeças abaixadas. Noto que alguns degraus tem faixas antiderrapantes na borda. Já vejo a claridade do topo. Caio novamente numa fila. Sinto fome. Encosto na parede para dar passagem. Cinco degraus.

ferro da estrutura. Um grupo de cinco pessoas muito agasalhadas ocupam toda a largura da escada. Desço do parapeito. Retomo a contagem regressiva dos degraus e chego no -3 do térreo. Noto um extintor de incêndio ao lado da topografia de risco dos objetos pessoais. Desfaço a estrutura à procura da mochila, enquanto outras pessoas depositam camadas novas. Reacomponho o aquecimento pessoal com o sobretudo de lã e guardo os equipamentos de anotações. Uma placa indica as proibições locais: fumar, cuspir e pichar. Antes de sair paro ao lado do estreito guichê da entrada e *souvenirs*. Pego dois cartões-postais, um chaveiro, um broche-pin e um folheto dobrável rígido. Hesito em comprar o lápis com a réplica miniaturizada do *The Monument* na base do objeto. A funcionária de uniforme azul royal, apertada no espaço de trabalho, coloca os objetos na sacola de papel e me dá um certificado comprovando que eu subi os trezentos e onze degraus do *The Monument*. Ela me empresta uma caneta para que eu adicione o meu nome no comprovante. Pergunto se ela pode fazer isso para mim, pois queria algo mais oficial, mas ela se nega. Ao lado da pequena impressora de segunda via, um *walkie-talkie Motorola* com adesivo branco que o identifica como ***Monument***.

3|2

1 Monument Street, julho de 2008, dia ensolarado, sem nuvens.

Na linha reta entre um poste e um tapume, cinco idênticos *bollards* de cimento. Apenas o segundo, da esquerda para a direita, se diferencia por uma pequena placa redonda azul colada sobre a lateral oeste. *The Monument* está em obras, murado por oito tapumes bem decorados, pintados em três cores distintas: a parte inferior em cinza claro; as molduras em cinza escuro; o centro do painel é um quadrado branco. Cada tapume possui uma luminária própria alinhada ao centro da superfície. No quarto tapume está instalada a porta de acesso ao interior da obra, seguindo a mesma sequência colorimétrica. Sete cartazes estão fixados em seis portas: o primeiro é uma longa folha impressa emoldurada em branco; o segundo um A3 também emoldurado em branco; o terceiro e o sétimo são adesivos idênticos com o brasão e o nome da cidade de **LONDRES**; o quarto e o quinto estão fixados no mesmo painel, o menor emoldurado em branco está pregado no centro da porta, o maior, em A2, no lado direito da entrada; o sexto é formalmente semelhante ao segundo, mas se distingue pela diagramação e conteúdo. O oitavo tapume se dobra, seguindo o ângulo reto do plinto. O espaço entre a obra e o edifício tem a passagem bloqueada por duas barreiras de trânsito em plástico laranja, atrás delas estão estacionados dois carros, uma caminhonete cinza e um furgão amarelo, parados motor-com-motor. Pedestal, base e metade do fuste estão cobertos por uma tela de proteção para construção civil. Esticada e presa pelas laterais dos andaimes, a camada de *nylon* azulado semitransparente esconde o está embaixo do tecido e revela

o monumento oculto pela reprodução fotográfica em escala 1:1 impressa sobre o véu. A sobreposição de imagens idênticas com texturas distintas causa vertigem pela quase coincidência. Giro à direita. Uma moto preta, parada entre dois *bollards* de cimento, em frente à entrada do **Providian House**. Giro à direita. Três *bollards* distintos na curvatura da esquina do **The Monument Public House**: o primeiro é um prisma octaedro com haste preta, de arquitrave branca com estrelas vermelhas entre duas golas reversas de mesma cor, o capitel é branco e lembra um espremedor de suco de laranja; o segundo repete a forma e a sequência de cores do anterior aplicado sobre outra configuração, mas com a base quadricular como no *The Monument*, a gola reversa vermelha entre o centro e base, as estrelas diminutas e o capitel parece uma tampa cobre-pratos para micro-ondas; o terceiro lembra um cuboide vertical, mas as linhas laterais que angulam em direção ao centro fazem com que a base cinza seja mais larga que o capitel que é branco e se assemelha a uma borracha escolar plástica. Giro à direita. A calçada está livre e o *pub* parece fechado. Giro à direita. Um homem de boina cinza, casaco de couro marrom, calça de terno também cinza, sapatos de mesmo material e cor que o paletó segue pela **MONUMENT STREET** em direção à **KING WILLIAM STREET**. Perto dele, parado rente ao meio-fio, um furgão vermelho, na parte metálica acima do vidro está escrito em amarelo **Royal Mail**. Metade da rua está iluminada pelo sol. O homem e o furgão fazem sombra. Do lado direito, um caminhão branco, **PRESCOTT-THOMAS LIMITED**, com as portas traseiras abertas, um homem de colete amarelo flúor com tiras prateadas, camiseta cinza, calça jeans e sapato preto, puxa/empurra um carrinho para transporte de caixas, um empilhamento em que a base é um saco de batatas, seguido por oito caixas: seis em papel pardo, uma estampada e uma branca.

Uma mulher de preto passa em frente à lateral do número **1** da **MONUMENT STREET**, em direção ao *The Monument*, não há placas com o nome do estabelecimento comercial da esquina. O edifício comercial do número **11** é outro, mais recuado, com uma árvore e uma rampa na entrada.

1 Monument Street, maio de 2012, dia ensolarado, sem nuvens.

Um veículo cinza do tipo família está parado entre o segundo e terceiro *bollards* de cimento. Um homem de baixa estatura, calça jeans, jaqueta de moletom branco estampado com motivos cinzas, passa em frente à placa do verso Norte pregada no plinto. Atrás do *The Monument*, face ao verso Sul, tapumes marrons escritos em branco, **Place will offer / of Grade A office space; The Monument Place**, impedem a perspectiva. O **Providian House** está iluminado pela luz solar e pelos reflexos dos vidros de prédios vizinhos. Um carro azul, traçado por uma linha branca adesiva que percorre toda a lateral, está na porta do **The Monument Public House**. Na lateral do *pub* na **MONUMENT STREET**, três vasos de plantas com flores brancas e roxas, presos e suspensos por suportes em A; três toldos pretos escritos *The Monument*; um letreiro externo lateral e vertical, com o desenho em silhueta do topo do *The Monument* emoldurado em preto e preso a um suporte de mesma cor. Uma mulher de sobretudo longo preto sobre camisa azul-claro, bolsa tiracolo preta, tênis branco, carregando uma sacola de papel pardo com flores brancas estampadas, anda pela **MONUMENT STREET** em direção à **FISH STREET HILL**. Um furgão branco parado dentro do espaço demarcado do estacionamento. Três câmera de segurança. Um carro preto segue em direção à **KING WILLIAM STREET** pela **MONUMENT**

STREET. Quatro veículos estacionados: três brancos e um cinza, dois furgões e dois modelos populares. Na lateral do número 1 da **MONUMENT STREET**, acima da porta de vidro de folha dupla, letras caixas vermelhas compõe a fachada e anunciam a entrada do estabelecimento comercial **THE FINE LINE**. Uma cerca feita de tapumes metálicos brancos delimitam o espaço de quatro containers, organizados em duas duplas, em cada uma, ao menos dois adesivos de fundo azul com **RAWLEY** escrito em branco. Uma lixeira cinza e vermelha com o brasão da prefeitura da cidade de **LONDRES** no verso Norte do *The Monument*.

1 Monument Street, junho de 2014, dia ensolarado, poucas nuvens.

O sol ilumina o verso Oeste e Sul do *The Monument*. A placa explicativa pregada no plinto faz sombra. O alinhamento dos *bollards* de cimento é interceptado pelo rebaixamento em rampa do meio-fio. A pequena placa redonda azul está presente em três dos cinco *bollards*. Dois homens grisalhos, combinam tons esverdeados, com as cabeças ligeiramente inclinadas, cada qual para um lado, olham para cima em direção ao painel escultórico em baixo relevo do *The Monument*. Uma jovem de short jeans, regata, mochila e tênis preto, ao lado de um rapaz de óculos escuros, camiseta branca, short alaranjado e tênis preto com cadarço branco, estão parados no limite da calçada com a rua, de costas para o *The Monument*. Na lateral sul a abertura da perspectiva abre a vista até a **LOWER THAMES STREET**. Na frente do **Monument Place**, lado a lado, uma dupla de homens com ar turista, ambos olham para o alto, mas apenas o da direita usa binóculo. A incidência de luz sobre o *The Monument* aparece refletida na porta de vidro do

Providian House, onde está abrigada uma mulher de blusa azul-royal, calça estampada, bolsa e chinelos brancos, que coça o queixo com a mão direita. Na lateral do **The Monument Public House**, três vasos com flores roxas e plantas parasitas, presos e suspensos por suportes em A. Três toldos pretos escritos **The Monument**. Duas pombas. Uma mulher de short branco e regata rosa, sandálias e bolsa no mesmo couro caramelo, com pé esquerdo à frente em suspensão, olha para a câmera fotográfica digital compacta que segura com as duas mãos. Mais duas pombas. A demarcação do estacionamento está definida pelo escrito **MSLB I**. Letreiro externo lateral e horizontal do **little Waitrose**. Dois homens cruzam a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. Duas mulheres andam em direção ao *The Monument*. Dois veículos estacionados porta-malas-com-porta-malas, sendo um do tipo empresário preto, o outro utilitário branco. Dois vasos vermelhos compridos, cada qual com um buxinho bola médio, na entrada do **The Fine Line**. Uma linha vermelha adesivada atravessa a vidraçaria até a outra porta de acesso ao **The Fine Line**. Um trio composto por uma mulher e dois homens; o do meio, de óculos escuros e camiseta vermelha, olha na minha direção. O prédio localizado no número 11 está inteiramente coberto por tela plástica branca de proteção para construção civil, no andaime externo o tecido da cobertura é de um azul mais claro do que o dos tapumes metálicos que cercam o edifício. A grua guincho de elevação laranja ultrapassa a altura do véu, ela ergue uma grande peça de cimento. Nove passantes. Pés de uma pessoa sentada no banco de madeira encostado no verso Norte do *The Monument*.

1 Monument Street, julho de 2014, dia nublado.

As luzes no interior dos imóveis estão acesas. O *The Monument* está coberto pela sombra do fim de dia. Em frente à placa do verso Oeste, uma mulher vestida de preto com mochila nas costas, olha para o celular que carrega com as duas mãos. No verso Sul, uma mulher de costas com cabelos esvoaçantes anda pela **MONUMENT STREET** em direção à **PUDDING LANE**. Um poste com placa-letreiro redonda, fundo verde e **POD** escrito em branco. Um homem ao lado de um carrinho de sorvete com celular em mãos parece fotografar com o aparelho de comunicação. Duas mesas quadradas de vime preto em frente à vitrine do **POD**, numa delas dois homens sentados lado a lado no ângulo de 90°. Um cavalete de calçada dupla face anuncia as promoções. Um veículo utilitário branco, com **Vincent** escrito em preto sobre o capô, está na esquina da **MONUMENT STREET** com a **FISHER STREET HILL**, após a entrada do *The Monument Public House*. Na direção oposta, um carro branco de informações borradas. Dois homens aguardam para atravessar a **FISHER STREET HILL**. Na lateral do *The Monument Public House*, três vasos com flores roxas, lilases e brancas, presos e suspensos por suportes em A. Debaixo de cada um dos três toldos pretos, uma repetição de conjuntos compostos por uma mesa com tampo de madeira e estrutura de ferro na cor preta, duas cadeiras seguindo a mesma lógica plástica e material da mesa, um guardanapo de pano rosa aberto transformado numa toalha losangular, um suporte de madeira contendo um exemplar do cardápio, um vaso de cerâmica com uma planta: a primeira é uma Espada de São Jorge; a segunda, Bromélia; a terceira, Lavanda. Dois homens andam pela **MONUMENT STREET** em sentido **FISH STREET HILL**, separados e desconhecidos, pegam o mesmo trajeto e portam um copo de plástico com

líquido dentro. Um caminhão branco estacionado, dentro dele um homem de camiseta cinza levanta uma pequena sacola com alças brancas, o rosto está encoberto pelo ângulo, pelo reflexo do vidro dianteiro e pelo espelho retrovisor interno. Um carro azul aguarda a passagem dos vinte e um pedestres para pegar a **KING WILLIAM STREET**, enquanto outro, na cor cinza, segue em direção à **FISH STREET HILL**. Quatro veículos estacionados: três utilitários e um popular. Onze pessoas na **MONUMENT STREET** seguem em direção à entrada da estação de metrô Monument localizada na **FISH STREET HILL**. O prédio do número 11 permanece inteiramente coberto pela tela plástica branca de proteção para construção civil. Em azul, a palavra **SKANSKA** aparece impressa repetidamente sobre o véu branco e na placa presa na grua guincho de elevação laranja, que ergue quatro grandes peças retangulares de cimento. Dois funcionários de colete amarelo: enquanto um consulta uma folha de papel, o outro observa a ação do colega com as mãos nos bolsos. Cinco pessoas andam na **MONUMENT STREET** em direção à **PUDDING LANE**, entre eles um homem careca com o celular no ouvido e um fumante. Uma solitária sacola preta na frente do banco de madeira.

1 Monument Street, outubro de 2014, dia nublado.

Barreiras plásticas unicolores brancas e vermelhas associadas com cercas brancas móveis de ferro, demarcam o espaço de proibição temporária de trânsito pedestre. Um homem de casaco cinza reclina a cabeça para baixo em direção ao celular que carrega em mãos. Um casal de idosos lê a placa do verso Sul do *The Monument*. Uma plataforma elétrica vermelha está parada entre a entrada principal do **Monument Place** e a porta

do *Britannia Craft Beer & Ales Pub*. Três cavaletes de calçada dupla face. Duas mesas em frente ao *POD* ocupadas por quatro pessoas e um cachorro cor caramelo. Quatro pessoas andam na **MONUMENT STREET** em direção à **PUDDIN LANE**. Três pessoas interceptam a **MONUMENT STREET** pela **FISH STREET HILL** no sentido do metrô *Monument*. Um caminhão com carroceria aberta, transporta um grande recipiente azul (misturador de concreto?) e dois empilhados compostos por três plataformas de alumínio amarradas por largas faixas verdes e azuis; na porta da cabine está escrito *Morrisroe* em preto, entre a logomarca oval azul e o telefone de contato **020 8731 4000**; o motorista careca conversa com o funcionário de alguma construção, identificável pela indumentária, que aponta na minha direção. Dois veículos estacionados dentro das linhas demarcadas: um popular preto, o outro utilitário branco. Três pessoas cruzam a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. Uma vaga disponível em frente ao *The Fine Line*, as três outras estão ocupadas por um veículo utilitário amarelo, um de passeio cinza, um de passeio preto. Dois homens sentados conversando dentro do *The Fine Line*. Uma dupla masculina engratada atravessa a **MONUMENT STREET** olhando na minha direção. Fluxos contrários de passantes: seis seguem em direção ao metrô *Monument*, três parecem seguir pela **FISH STREET HILL** no sentido do *Monument Public House*. Três pedreiros aguardam: dois vestidos com a cor laranja, com amarelo flúor. O prédio do número **11** não está, resta apenas o muro metálico e a grua guincho de elevação laranja erguendo seis peças verticais de cimento.

1 Monument Street, maio de 2015, dia cinzento, parcialmente ensolarado.

As barreiras de controle de trânsito pedestre se estendem em direção ao metrô **Monument**. Cones e fitas impedem a passagem pela via central da calçada. Uma placa provisória alerta sobre algum perigo. No verso Sul, uma lixeira preta com o brasão da prefeitura de **LONDRES**. Três pessoas andam pela **MONUMENT STREET** em direção à **PUDDING LANE**. Um rapaz vestido de preto, com fone de ouvidos, segue em direção contrária. Um homem fala ao telefone na porta de entrada do **Monument Place**. Um homem de casaco preto acaba de sair do **POD**, ele está ao lado das duas mesas colocadas diante de vitrine do restaurante. Um cavalete de calçada dupla face. Um homem vestido de *ton sur ton jeans*, sapato de couro marrom, maleta transpassada, está no meio da rua, com joelho esquerdo levemente dobrado e pé suspenso no exato ângulo de encontro entre a **MONUMENT STREET** e **FISH STREET HILL**. Uma mulher de costas, vestida de preto, com sacola reutilizável de tecido cru, anda pela **FISH STREET HILL** em direção oposta ao metrô **Monument**. Frases escritas em branco na vitrine principal do **Monument Public House**, na lateral do *pub*, os mesmos três vasos de plantas com flores roxas, presos e suspensos por suportes em A. Uma mulher empurra um carrinho de bebê vermelho e preto, com a parte da frente tampada por um cobertor acolchoado e estampado, em direção ao *The Monument*. Uma outra mulher, toda de preto, segue o mesmo sentido. Um papel A4, branco e dobrado, no chão da rua de paralelepípedo encostado no meio-fio. Estão abandonados sobre a calçada: uma embalagem de bala de morango, uma caixa amarela e um maço vazio. Dois veículos estacionados trás-com-trás dentro da demarcação: o da frente é um utilitário branco **Lanes Group Plc / www.lanesfordrains.uk**

escrito em rosa no capô, ele transporta uma escada dobrável presa no teto, o motorista de colete laranja flúor está dentro da *van* olhando para um *tablet*; o de trás, é do tipo empresarial branco. Uma mulher vestindo tons outonais anda no meio da rua, sobre os paralelepípedos da **MONUMENT STREET**. Uma *van* branca, com porta traseira escrita **Export Iberica** em verde entre o desenho estilizado de um garfo e a silhueta de um touro, aguarda para entrar na **KING WILLIAM STREET**. Duas caçambas cercadas com telas ocupam o espaço reservado para estacionamento. Em frente à porta de vidro com duas folhas do **THE FINE LINE**, estão estacionados: uma moto amarela, uma *van* cinza com **Stevens WASHROOMS** escrito em branco o lado de duas fotos adesivadas de dois banheiros distintos. Duas pessoas andam na **MONUMENT STREET** em sentido ao *The Monument*. Dois casais parados olham na minha direção. **MU 4** escrito em branco no chão da rua de paralelepípedos. O número **11** é um prédio em construção com cinco andares metálicos cercados por guarda-corpos, as colunas tem cor de ferrugem e as vigas brancas são perfuradas como uma folha de papel em encadernação espiralada. A obra está cercada por muro metálico preto, nele estão colados fotografias repetidas de um funcionário de costas usando colete amarelo flúor com o nome da empresa **SKANSKA**, o desenho do futuro prédio, o nome do planejado **The Monument Building** escrito em branco. Os três funcionários de coletes laranjas estão do lado de fora do muro, os três de coletes amarelos estão no interior. Um homem de cabeça raspada, vestido de preto, com a perna direita dobrada e suspensa, projeta o corpo em direção ao metrô **Monument**.

1 Monument St, março de 2017, dia nublado.

A placa do verso Oeste do *The Monument* está um pouco corroída na parte inferior, do centro para a direita. As três pessoas que leem as informações ali contidas parecem ser da mesma família. Dois homens, um alto vestido com macacão laranja flúor e um baixo com diferentes tons de cinza, andam pela **FISH STREET HILL** em direção ao metrô **Monument**. Um *bollard* com haste preta, arquitrave branca cercada por estrelas vermelhas entre duas golas reversas de mesma cor e que o capitel branco lembra uma labareda. Cinco cavaletes de calçada dupla face. Em frente ao **C&G**, uma mesa metálica e quatro cadeiras. Diante da vitrine do **POD**, duas mesas de vime preto e cinco cadeiras. A *van* de fundo branco, adesivada do meio para baixo por uma imagem alaranjada com textura de copo de cerveja gelado, e **MOREPOUR** escrito em roxo. Dos três *bollards* da esquina do **Monument Public House** só resta um, o do espremedor de suco de laranja. Na lateral *pub*, três cestas de vime com arranjos de flores amarelas e brancas, presas e suspensas por suportes em A; três toldos azul marinho com escrita branca: no primeiro está gravado **PUBLIC HOUSE**, no segundo **MONUMENT** e no terceiro **DINNING ROOMS**. Debaxo de cada um, o conjunto composto por uma mesa, duas cadeiras e um porta-cardápio, todos no mesmo tom de azul. Nos vidros das janelas, desenhos e frases: **Happy Hours 2 for 1; Sports Premier Leagues; Games? Book your space today**. Dois homens vestidos como empresários no inverno conversam ao lado do último toldo. Na demarcação de estacionamento **MSBI**, dois veículos utilitários: um branco, outro cinza. Duas pessoas fazendo *jogging* cruzam a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. Um caminhão de cabine branca, uma *van* cinza e um container azul ocupam as vagas em frente à porta

de vidro dupla do **Hydrant Craft House & Kitchen**, restaurante que substitui o **The Fine Line**. Um homem careca, vestido de capa de chuva azul marinha, segura o celular com a mão direita, encosta dois livros no peito com a esquerda, digita algo na tela com um só dedo. No número **11**, o prédio de escritórios, **The Monument Building**, no térreo do imóvel, lado **FISH STREET HILL**, uma filial do **Le Pain Quotidien**. No pilar dourado que faz esquina, uma placa comemorativa e duas câmeras de segurança. Em frente, um totem contendo mapa e informações. No lugar da árvore, um poste metálico com três holofotes e uma câmera de segurança.

1 Monument Street, setembro de 2017, nublado, cinza.

Uma cerca metálica coberta pelo interior por lonas verdes **soundex, premium** e **contractor**, definidas pelo escrito branco e pelo tons. Dentro do cercado, um carrinho de uso indefinível pois, daqui, só é possível ver a sirene acoplada sobre o teto do veículo. Quatro pessoas andam pela **FISH STREET HILL** em direção ao metrô **Monument**. Um homem fuma no espaço entre o **Monument Place** e a porta do **Britannia Craft Beer & Ales Pub**. Um cavalete de calçada dupla face escrito com giz. O saguão do **Providian House** está iluminado por dentro, duas pessoas estão sentadas atrás do balcão instalado no lado esquerdo. Uma motoneta cinza com caixa preta e um carro preto com escrito **Gett** na lateral, passam pela **FISH STREET HILL** no sentido oposto ao metrô **Monument**. Uma criança vestida de cinza com boné vermelho aguarda para atravessar a rua. Placa temporária **NO PARKING**, com cavalete de metal, no limite da calçada com o meio-fio. Três cestas de vime com arranjos de flores amarelas e brancas, presas e suspensas por suportes em

A. Três toldos azul marinho com escrita branca, no primeiro está gravado **PUBLIC HOUSE**, no segundo **MONUMENT** e no terceiro **DINNING ROOMS**. Debaixo de cada um, o conjunto composto por uma mesa, duas cadeiras e um porta-cardápio, todos no mesmo tom de azul. A segunda e a terceira mesas estão ocupadas, cada qual por uma mulher: a mais jovem está vestida de preto, segura o celular com a mão esquerda, usa fone de ouvido branco, come as unhas da mão direita, mantém a bolsa cinza no ombro; a mais velha, está vestida com um casaco vinho e uma echarpe laranja, a bolsa está em cima da mesa, ela segura dois objetos, cada qual com uma mão. Ao lado da placa comemorativa da primeira estação de metrô, diante da porta, um homem de uniforme laranja flúor e capacete branco. Um carro de passeio cinza ocupa o espaço destinado para o estacionamento. As marcas das delimitações e siglas estão quase desaparecidas. Oito pessoas cruzam a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. O *Hydrant Craft House & Kitchen* está aberto e iluminado, um agrupamento de pessoas se reúne na mesa mais próxima da janela. No lado direito da porta, um cavalete de calçada dupla em que está desenhado sete legumes com rostos felizes. Apenas um veículo está estacionado na área **MU3**. Um homem vestido de preto anda pela **MONUMENT STREET** em sentido **KING WILLIAMS STREET**, segurando o celular com a mão esquerda sobre a orelha correspondente.

1 *Monument Street, fevereiro de 2018, céu claro, parcialmente nublado.*

Uma mulher de salto alto preto passa em frente à placa do verso Oeste e cobre o fragmento **REN CHUR** do texto. Dois blocos de concreto brancos com uma cinta vermelha pintada no centro. Sobre o bloco da esquerda, um prato de papel acompanhado de um talher, na frente dele um cone trânsito. Essas formas geométricas são as substitutas dos *bollards*. A van **PREMIER CARRIERS** percorre a **FISH STREET HILL** em sentido oposto ao metrô **Monument**, o motorista gesticula algo com a mão direita para fora do veículo. Na frente do utilitário, estacionado em lugar proibido, o furgão branco **FEDEX UK**, logo atrás dele um *Mercedes* preto aguarda o fim do incidente. Um homem e uma mulher, ambos idosos, aguardam para atravessar a rua pisando sobre a dupla linha amarela pintada no chão. Na vitrine principal do **Monument Public House**, o desenho de uma bola de futebol americano traçado com linhas brancas. Três cestas de vime com arranjos de flores brancas e cipreste, presas e suspensas por suportes em A. Um homem de sobretudo jeans, está em pé em frente à segunda mesa, com a cabeça um pouco inclinada para baixo, ele segura o cigarro com a mão direita e o cardápio com a esquerda. Uma mulher está parada perto da terceira mesa. Três pessoas andam pela **MONUMENT STREET** em direção ao *The Monument*. Não há demarcação da área da estacionamento e nem carros parados. Um homem cruza a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. Um container azul *Klein*, com porta e base de madeiras pintados em azul mais escuro, ocupa metade do espaço destinado ao estacionamento **MU 3**. Dois carros de diferentes tons de cinzas estão parados nas duas vagas que restam. Um utilitário preto **BAUPORTE doors UK ltd.** faz uma manobra indicando

que pretende atravessar o calçadão da **FISH STREET HILL** em direção ao metrô **Monument**. Um grupo de três turistas esticam o pescoço e direcionam o olhar para o painel em baixo relevo do *The Monument*. Duas pessoas olham na minha direção.

1 Monument Street, abril de 2019, dia claro, ensolarado.

Vinte e três *bollards* idênticos com haste preta, arquitrave branca cercada por estrelas vermelhas entre duas golas reversas de mesma cor e capitel branco em forma labareda, estão alinhados ao longo da esquina da **MONUMENT STREET** com a **FISH STREET HILL**, instalados na frente do verso Oeste do monumento. Um homem de casaco moletom preto e branco, calça jeans justa, tênis branco e mochila, anda pela **MONUMENT STREET** em direção ao **Monument Public House**. O sol ilumina pelo leste. As sombras são longas. Os comércios estão fechados. Três cestas de vime com arranjos de flores brancas e cipreste amarelado, presas e suspensas por suportes em A. Um cone colocado sobre a dupla linha amarela, entre o meio-fio e a rua em paralelepípedo. A demarcação do estacionamento **MSBL1** está se desfazendo, não há veículos estacionados. Um carro cinza atravessa a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. O container azul *Klein*, com porta e base de madeiras pintados com azul mais escuro, ocupa metade do espaço destinado ao **MU 3**. No **MU 4**, uma *van* branca estacionada. Uma pessoa de roupa preta e capacete branco aguarda diante da porta fechada do **Le Pain Quotidien**. Os prédios se refletem nos vidros do térreo do **The Monument Building**.

1 Monument Street, dezembro de 2020, nublado.

O poste porta-placa de trânsito *Diverted traffic* erguido num bloco de cimento está no ângulo central do painel do verso Oeste do *The Monument*. O caveto, o astrágalo e o toro estão com marcas esverdeadas de umidade. Um ciclista de casaco azul e capacete, pedala na **MONUMENT STREET** em sentido à **PUDDING LANE**. O saguão do *Providian House* está com as luzes acesas, na parte de vidro acima da porta está escrito **INCS**. Três cestas de vime molhadas com arranjos de flores amarelas, cipreste, samambaia e bromélia, presas e suspensas por suportes em A. Dois cavaletes de calçada dupla com moldura em madeira, fundo quadro negro e escrito em branco: no primeiro, *The Monument. Welcome. Great to see you! Order and Pay. From your table download the Greene King App;* no Segundo, *The Monument. Baby there's mulled inside*. Um pequeno caminhão branco *SFI office furniture services*, está estacionado na demarcação **MSLB1**. Duas pessoas atravessam a **MONUMENT STREET** pela **KING WILLIAM STREET**. O container azul *Klein*, com porta e base de madeiras pintadas com azul mais escuro, ocupa metade do espaço destinado ao **MU 3**, nele uma placa indica telefone para contato em caso de informações. Na marcação **MU 4**, duas *vans* de cinzas diferentes, paradas face-a-face, a mais escura é a *Electrical Installations and Test Engineers*, a mais clara é *Innserve*. Conjuntos de mesas e cadeiras distribuídas no espaço entre a porta de esquina do *The Hydrant* e o verso Norte do *The Monument*. Numa delas está sentada uma pessoa vestida de casaco de capuz peludo direciona o rosto para o celular sustentado pelas duas mãos.

1 Monument St, janeiro de 2021, nublado, cinza.

A umidade esverdeada do verso Oeste domina todo o pedestal do *The Monument*. Um ciclista na esquina da **MONUMENT STREET** com a **FISH STREET HILL** em direção ao metrô **Monument**. Dois adolescentes seguem o mesmo sentido. Um homem fuma na porta de entrada do **Monument Place**. O saguão do **Providian House** está com as luzes acesas. Três cestas de vime molhadas com arranjos de flores amarelas, cipreste, samambaia e bromélia, presas e suspensas por suportes em A. Uma parte da primeira janela está coberta por uma placa de madeira pelo interior. Um carro de passeio preto estacionado no **MSLB1**. O container azul *Klein*, com porta e base de madeiras pintados com azul mais escuro, permanece no mesmo lugar. Dois veículos estacionados, traseira-com-traseira, dentro da marcação **MU 4**. O primeiro é um carro cinza, o segundo um utilitário branco da empresa **London needs heating**. Adesivado na fachada do **Le Pain Quotidien**, a frase **WE ARE OPEN**.

1|3

*Museu Nacional (M.N.), 16h23, 21 de agosto de 2019, 20°C, tempo encoberto, chuva fraca. A Estátua de P.II dá costas para o Palácio cercado por tapumes modulares em aço galvanizado. Uma barreira opaca rés ao chão que deixa ver apenas o acima. Ao invés da perspectiva uma sobreposição de planos sem ponto de fuga compõe uma colagem já pronta no instante, passível de ser capturada sem aparelhos, feita de quatro vasos alaranjados sobre o guarda-corpo amarelo, duas árvores, seis palmeiras, doze colunas sob a fachada neoclássica coberta pelo telhado de material refratário ao fogo. Faz frio no **RIO DE JANEIRO**.*



596018

Os espaços das janelas estão cobertos por uma sombria superfície lisa, constituída pela espessa escuridão do interior. A associação de paredes provisórias cria uma unidade sem falhas aparentes e, se não fosse pela tragédia, poderia ser confundida com algum trabalho imaturo de *Christo* e *Jeanne-Claude*. O vento úmido traz o cheiro do manguezal. O professor *Marco Aurélio Marques Caldas*, o *Marcão*, nos identifica na portaria. Seguimos numa linha reta pelo leve aclive em direção à ala direita do M.N. Do lado esquerdo de quem sobe está o jardim que dá acesso à entrada principal bloqueada por tapumes, no lado direito, perpendicular à guarita, dois *containers* metálicos dedicados à limpeza dos objetos resgatados e classificados. O trajeto até a porta é composto porção de terreno com plantas, uma tenda de madeira de ar provisório e uma plataforma de concreto coberta por telhado metálico. Trata-se de um sobre do prédio-anexo localizado no subsolo, cujo acesso é indicado por uma enorme réplica, em escala 1:1, de um animal pré-histórico do tipo leão marinho, suspensa por arames de aço. A nossa passagem pelo subterrâneo não é permitida. Conduzidas à uma pequena sala que poderia ser um móvel, um depósito-*closet* composto por prateleiras, sapateiras, ganchos, estantes e armários metálicos, onde estão postos os equipamentos de proteção obrigatórios para a visitação ao atual M.N.

Cada qual com o número que lhe cabe, saímos com as extremidades do corpo acobertadas por peças fabricadas em escala industrial, feitas de plástico resistente e cores chamativas. Na mesma extensão em concreto, estantes assumem a dupla função de suporte e cobogó, oito mesas alinhadas em duas longas idênticas fileiras acolhem cacos de uma catalogação antiga e porvir. Paralelo ao ponto central da plataforma, num pequeno intervalo de distância, um composto de quatro muros de alvenaria, com cerca de um metro e trinta centímetros de altura, forma um quadrilátero coberto por telhas e três exaustores eólicos de vinte e quatro polegadas, e indica que as salas não vistas do subsolo se alongam até aquele ponto. Entre o Palácio e a estrutura, uma entrada perpendicular, um espécie de garagem contendo várias fragmentos de peças recuperadas e etiquetadas, dispostas em bacias e cestos individuais: matérias sólidas partidas da arquitetura, computadores derretidos, ferros retorcidos, cabeças empedradas. *Marcão* nos pergunta por onde queremos começar. Por ali estar, inicia-se a visita pelo apêndice e os objetos à vista. Cada peça disposta é recolocada pela linguagem no lugar e no tempo anterior. Enquanto forma são citações plásticas, fragmentos que contém o todo ausente no si. Sem tocar, nos aproximamos com câmeras e gravadores.





Devidamente orientadas e equipadas, seguimos até a grande porta de madeira trancada com corrente e cadeado. Estamos a sós no Museu. *Marcão* direciona o olhar, aponta e sustenta distintos tempos verbais na mesma frase para mostrar o que não está, faço uma tradução selvagem, esfarelada, rasa e truncada²⁹⁸ para *Marie* que filma e fotografa, ao mesmo tempo que registro o áudio do guia. De imediato, não reconheço o Palácio. O interior é um grande vazado subjugado pela sombra. Nem lua, nem sol perfuram o teto metálico que faz anoitecer. Vastidão do vertical vista do fundo de um precipício sem beira. Uma parede crepuscular, de um preto fosco tão preto que só *Anish Kapoor* tem o direito de utilizar.

O escuro distribuído de maneira homogênea sobre a superfície passa a impressão de origem, uma temporalidade invertida em que qualquer coisa que ali esteja tenha a aparência de uma ação posterior; como um quadro negro de cor preta, em que é possível ler uma sequência de escritos em branco não pelo acréscimo, mas pela retirada de matéria. Decifro os nomes das assinaturas: **Renato, Pedro, Fernando, Celia, Mateus**. Marcas arredondadas semelhantes se repetem em diferentes paredes, individualmente são compostas por uma sequência de pigmentação, começando pelo núcleo cinza que se degrada em rosa antigo, seguido de um fino traço branco que circunvaga a forma, terminando no preto obscuro. Os círculos de diferentes dimensões lembram as marcas de bolhas estouradas decorrentes de queimaduras de 2º e 3º graus, feridas de uma pele exposta ao extremo calor. Nestas paredes-epidermes a sigla **P.II** aparece como *branding*, técnica de modificação corporal que utiliza ferro em brasa para causar traumatismos superficiais, processo semelhante ao usado para marcar propriedade sobre os corpos dos animais e dos escravizados. Outras inscrições, feitas com tinta *spray* vermelha e branca, códigos espaciais identificáveis que não sou capaz de decifrar o sentido, por não entender registro a forma.

R I
A |
1 | 2
B | A
| 3 A | B C | D 4 | 3
2 | 1
3 | 2
| D E | 2
4 | 5 | 6
B
|
||||
X
D



Nosso guia desliza a mão direita pela parede. Tudo aqui é rugoso. O ligeiro movimento vertical, de cima para baixo, incita a queda de pequenas partículas arenosas, farelos da argamassa que unifica tijolos e pedras, que liga substâncias simples, únicas, completas em si à um complexo coletivo assentado, erguido, edificado, feito para durar. Mas o óleo de baleia enfraquecido, desencorajado pelo tempo e estado já não faz mais liga. O mínimo gesto é capaz de partir a unidade do muro que se desfaz e se despede por trechos. Olho bem por receio de nunca mais ver. O esfarelado das junções se deposita no chão, adicionando mais sedimentos sobre o estrato compactado de matéria escura dos pavimentos. A cada passo, piso simultaneamente nos três andares. As graduações, porém, variam de acordo com o quadrante. Se dou um passo para a direita estou mais no primeiro andar do que no térreo, um mínimo movimento lateral e já estou mais no segundo, uma instabilidade momentânea e tropeço na paleontologia, deslizo os calcanhares para trás e caio na malacologia. Nas áreas em que não há mais nada a ser removido, que é só térreo, a cor do chão é cinza. O processo de limpeza e remoção dos escombros não torna necessariamente o espaço mais transitável, a circulação aqui é dificultada por uma série de colunas de madeira entrecruzadas que compõe uma sequência espelhada de estrados provisórios, o que me causa uma certa perturbação por perspectiva. Cercada

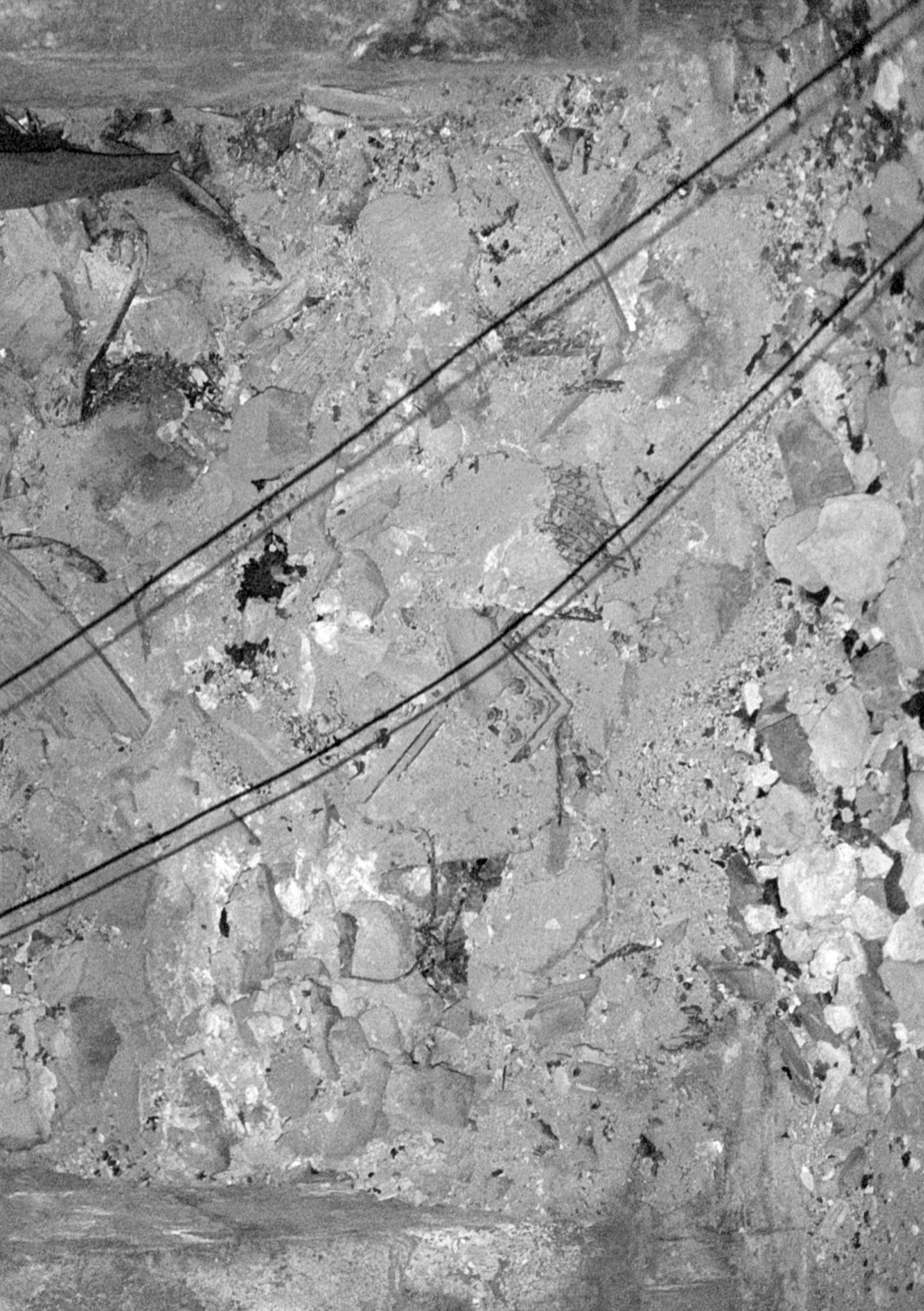
de obstáculos por todos os lados, sigo em andamento gravíssimo pela clareira da floresta de estacas, deslizo entre barras muito próximas com a mesma concentração física de uma participante das provas no *Castelo de Takeshi Kitano*. Algo desponta no escuro. Uma grande massa não identificada que se acoberta nas sombras como um animal da noite. Assombração ou vertigem? Um suave feixe de luz toca a lateral esquerda do objeto que se sacraliza no breve instante de iluminação. Compreendo o que é, mas não consigo enxergar o que sei. De tão distante, o material parece um inventado, podendo mesmo ser confundido com fibra de vidro. Me aproximo para ver melhor e mesmo não reconhecendo, me deixo ser levada pelas impressões. Sustentado por três colunas-totens de cantos quebrados em pedra, apoiado numa pequena peça triangular verticalizada de ardósia cinza, agora o *Meteorito do Bendegó* só pode ser analisado por dois versos escritos: de um lado ***Chegou a cidade da Bahia em 22 de maio de 1888***; de outro ***Chegou ao Rio de Janeiro em 15 de junho de 1888***. Os outros estão bloqueados pelas estruturas de madeira. A superfície é opaca, rugosa e sem padrão, com predominância do baixo relevo circular e de três cores distintas [o cinza, o preto, o vermelho-alaranjado] distribuídas de maneira desigual pela peça [o topo cinéreo, o centro atro e as nódoas ferrugem]. Borrões demarcam os deslizos do composto feito de água e cinzas. A corrosão do ferro se

manifesta por pequenas manchas arredondadas. Toda a região do centro para a borda inferior está impregnada de escuridão e pontuada por pequenos brancos, as cavidades são pequenos buracos *Negros Galaxy* tampados por fulgens. A forma completamente assimétrica permite múltiplas associações: um mastigado moldado por molares; uma pata felina; uma mão preparada para um soco; um pedaço de tronco; um osso de dinossauro; uma cabeça de jacaré petrificada; um hipopótamo; uma massa de pão em descanso; um recorte da lua. Creio ver um pequeno traçado infantil, o desenho de estrela feito por uma superfície pontiaguda na lateral superior do verso **BAHIA**. Miragem ou uma voz vinda de outro lugar? Há algo preso dentro de uma das pequenas crateras do cimo, talvez uma folha de árvore. Peço para tirar uma foto. Disparo o flash que rebate na porta de vidro picumã, acinzentada *pela fuligem e engrossada pela poeira aderente*²⁹⁹. Através dela noto o espectro de uma escada, de *paredes carregadas de ornamentos de um outro século, apainelamentos pretos, douramentos, espelhos lapidados, retratos antigos – guirlandas de estuque de entrelaçados barrocos, - capiteis em trompe-l'œil, falsas portas, falsas colunas, perspectivas forjadas, falsas saídas*³⁰⁰.



A sobreposição de camadas temporais é um véu para a fantasmagoria. E por um breve instante duvido da existência do que está, vejo e ouço imagens-movimento de alhures. Os vestígios de plásticos derretidos congelados sobre a superfície vítrea me garantem a matéria do real. À esquerda da porta, ainda no *Hall* de Exposições, rente à parede, um painel de MDF com alta estatura e formato retrato, sustentado por uma base larga de mesmo material, que o mantém firme e erguido. A superfície plana serve de base para a sobreposição, que no caso, é uma folha única que acompanha a dimensão longitudinal do suporte. A peça achatada e fina de vinil fosco é um autocolante em impressão UV mais estreita que o sustentáculo. A adesivagem centralizada deixa duas margens de MDF com oito centímetros em cada borda lateral. Nela figuram texto em branco e imagem em preto e branco sobre fundo cinza-esverdeado. O tema do quadro é a história do meteorito. Uma reprodução sobrevivente que repete, que resiste, que continua, como o desintegrado metálico que ela quer nomear, identificar, definir, relatar. *Um e três meteoritos*. Uma voz que persiste com a ideia de visitaçã, que continua a falar sobre o que não está para um público desaparecido, um discurso que não é escutado, não somente por causa das ausências, mas pela pobreza do material que diz. O objeto de função prática, substituível, provisório, em que não há questão de original, pois já nasce cópia, é uma porcaria inabalada,

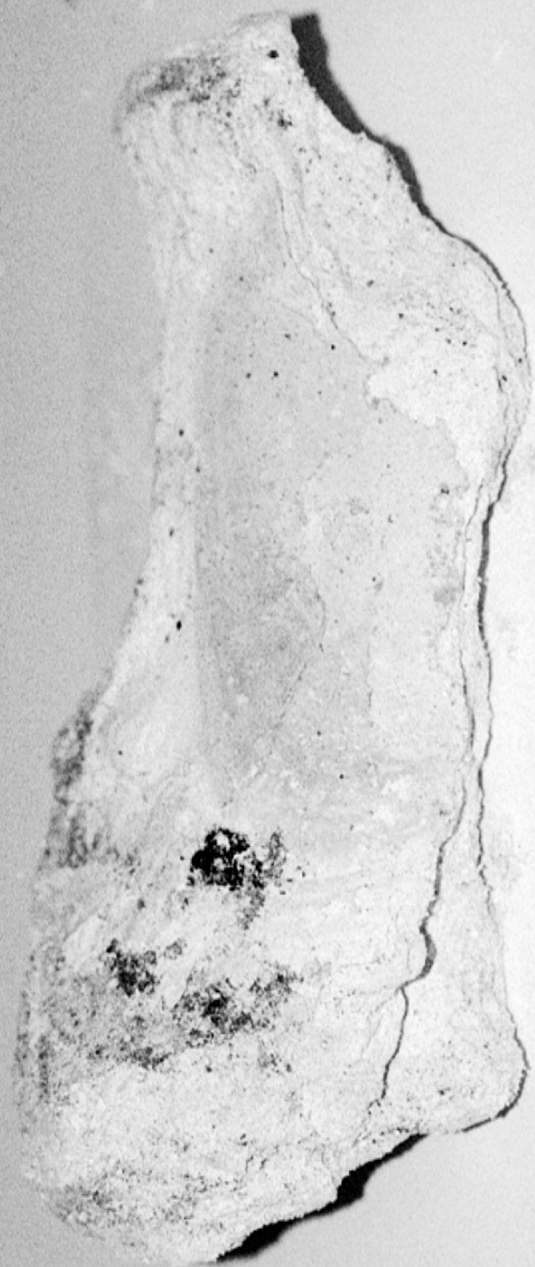
como o balcão de madeira, o armário guarda-volumes, o monitor-TV tela plana, o cofre, a caneca do fluminense, a pequena escultura bumba meu boi e o outro painel, impresso em PVC com título ***Museu dá Samba!***, uma montagem com fotos dos docentes, técnicos, alunos e amigos do Museu no desfile da *Imperatriz Leopoldinense* no *Sambódromo da Marquês de Sapucaí*, carnaval de 2018. O fogo, que tudo reduz, *imagem mais completa da destruição*³⁰¹, faz com que o acontecimento funesto por ele provocado emparelhe os sobreviventes do evento histórico, suspenda as categorias e reúna peças distintas em torno do trauma comum. Por isso, os materiais retirados dos destroços passam para o mesmo estado de representação, independente da natureza e função, e se encontram listados no inventário dos objetos perdidos do Museu. Caco-valia, detrito-relíquia, estilhaços de *fragmentos-monumentos*³⁰²; fração queimada de algo despedaçado noutra tempo, noutra lugar; remanescentes dos restos. A linguagem re-forma os recalitrantes, propõe um começo em revés, no sentido contrário das coisas da vida. Uma obra que reinicia sob o império da destruição.





Distante do incêndio, próxima das queimaduras, das retorceduras, das amputações, das deformações, dos *cadáveres esquisitos*, das esculturas moldadas pela força sobre-humana do fogo. Uma peça inutilizada, sem autoria, já pronta, *ready-made* pela catástrofe, *ready-destroyed*³⁰³. Os disformes, compactados e enferrujados móveis-arquivos parecem uma instalação remixada dos trabalhos de *Christian Boltanski* com *César Baldaccini*, uma obra que poderia fazer referência tanto à *Vista imaginária da Grande Galeria do Louvre em ruínas*³⁰⁴, quanto às cidades devastadas pela Segunda Guerra Mundial. *Chamejando por 2 mil metros céu adentro, o fogo arrebatava o oxigênio com tamanha violência que as correntes de ar atingiram a força de um furacão, e trovejavam como órgãos poderosos cujos registros tivessem sido acionados ao mesmo tempo. Esse incêndio durou três horas*³⁰⁵. O relato das consequências imediatas da *operação Gomorra* em **HAMBURGO** poderia ser justaposto às imagens do incêndio do Museu sem que isso causasse estranhamento. Difícil dissociar o cenário que vejo das imagens de guerras que habitam a memória, mesmo sem nunca ter presenciado uma.

Já, diante das colunas e arcos tardios, do capitel decapitado posado no chão e velado de fuligem, ao lado do fuste de feridas encarvoadas erguido e incrustado no que resta, sinto o peso do antigo de alhures, *o que é o antigo em Roma, senão um grande livro que o tempo destruiu ou dispersou as páginas?*³⁰⁶ Imersa num cenário que poderia estar figurado nos diários de viagens *Goethe* e *Chateaubriand*, nas gravuras de *Piranesi*, nos clichês da *Missão Heliográfica*, experimento, por um breve momento, o sentimento de ruína do tempo, ínfimo instante em que as aparências se confundem e a aparência escamoteia o conteúdo, que me faz esquecer de que, aqui, é caos de escombros³⁰⁷ e cinzas.





O solo compactado de andares, disciplinas e tempos requer operações de salvamento e recuperação do que há acima do solo, uma estratigrafia dos sedimentos de contexto e materiais conhecidos; uma arqueologia fina que depende da memória recente, consultável em agendas; da reconstituição da cena de um crime, da última visão do lugar antes do desaparecimento, do espaço no fim do expediente de sexta-feira, dos projetos dispostos sobre a mesa para segunda, da última visita no fim da tarde de domingo. Vejo uma mesa que não é um sobre, em que a parte superior do tampo serve como base, as pernas suspensas para ar lembram cercas para os objetos encontrados acolhidos no centro da tábua. Noto também uma peneira apoiada em equilíbrio num cavalete de madeira, não sei precisar se é usada para refinar ou para recuperar, se descartam ou guardam o que resta sobre a tela. Neste *site* arqueológico expresso, as ferramentas de pesquisa de campo e construção civil coincidem, os mesmos objetos são usados para funções distintas, assim como a palavra reforma é utilizada nas diferentes nuances por ambas equipes.



Atravessamos o bosque de vigas metálicas até o roçado de inverno com postes de luz em *LED* e placas rota-de-fuga padrão ABNT. O pátio interno é verde sobre cinza, amarelo sobre preto. A *arecaceae* sem coroa, indistinta pela decapitação, de estirpe desarmada assinala para a terra preenchida por novas folhas verdes que começam a se enroscar no caule cilíndrico listrado em cinzas com textura visual de couro de elefante. Aqui há um misto de ruína meio natureza, meio homem. As fachadas amareladas, com um toque de preto na parte superior das janelas e portas, indica que a escuridão começa no interior do Palácio. Nosso guia nos assinala o arco do cruzeiro da capela apagada durante as obras de adaptação do Palácio em Museu pela República. O incêndio revela o detalhe oculto pelo apagamento via construção, faz visto o intencionalmente velado, como um corpo preservado sob as faixas de linho.



Enquanto *Marcão* carrega cada detalhe do prédio, um conhecimento teórico e empírico do M.N., pelo convívio cotidiano e afetivo que faz e compõe a existência; *Marie* descobre o prédio que só se torna existente pelo incêndio, com pouca referência do antes e escassa informação durante a visitação [*mea-culpa*], é toda olhos no estado de primeira vista, sem compreender palavras que sente pela vibração sonora, vê o que está, captura aparências associadas ao pensamento de outro lugar; para mim é o da lembrança esquecida, meu museu de bestas eternas, do retorno para o lugar de férias vinte e seis anos depois, da sala das múmias que é o espaço de devaneios com o meu pai. Colagem de tempos reunidos na superfície do agora. Cada qual com a própria temporalidade, de maneira individual nos esforçamos para não esquecer.

Deixamos o Palácio, trancamos a porta e seguimos em direção ao jardim da entrada. Olho pela câmera por debaixo das saias das musas, vejo as coxas lambidas pela língua fogo, que carboniza, retorce, distorce, reforma e apaga. O Museu construído no topo não consegue se afastar do cheiro de podridão. Olho para trás, esperando que a máquina de *Morel* seja acionada e *Dom Pedro II* acene da janela. Tiramos fotos de uma placa cravada no chão do jardim. ***1972. Todos que por aqui passem protejam essa laje, pois ela guarda um documento que revela a cultura de uma geração e um marco na história de um povo que soube construir o seu próprio futuro. 2.022.***



2|3

Nota Técnica da Peça

duração aproximada: 32 minutos

O texto é concebido para ser lido por 3 vozes distintas, 1 principal e 2 de fundo, sendo que apenas uma discursa, enquanto as outras emitem os grunhidos de palavras indistintas. As personagens-participantes andam durante toda a peça, não há momento de pausa, apenas continuidade de deslocamento, por isso a escuta dos passos se mantém como ruído de fundo que algumas vezes se sobrepõe à figura. A peça tem dois *tours*, sendo que o primeiro é o estático no exterior e o segundo o móvel no interior.

A voz principal é a do Guia-Museólogo, **GM**. Masculina, de tom maduro aveludado, mostra experiência e conhecimento de cada detalhe do site, lugar onde esteve cotidianamente nos últimos 20 anos, em que lembrança e presença se confundem. A voz é nítida. O tom faz e dá o sentido do percurso.

As duas outras vozes são femininas, sussurradas, distantes, distintas pelo ritmo sonoro das diferentes línguas. São as turistas **T1** (português e francês com sotaque brasileiro) e **T2** (francês), que escutam sem muito questionar. As palavras ditas pelas participantes não são compreendidas, o que escutamos é apenas uma entonação do som e ritmo.

Indicadores sonoros do tour

GM indica o início da fala do *Guia-Museólogo* que sempre aparece figurada em *itálico*.

T1 é o som baixo de palavras incompreensíveis emitidos pela turista de língua portuguesa e direcionadas ao **GM**.

T2 é o som baixo de palavras incompreensíveis emitidos pela turista de língua francesa e direcionados à **T1**.

↔ tentativa de tradução do português para o francês em voz feminina.

♀♀ é o som baixo de palavras incompreensíveis das vozes femininas conversando em francês

♣ indica o barulho dos passos no espaço interior do Museu, seguido de uma numeração que marca o tempo percorrido em segundos.

♣ indica o barulho dos passos no espaço exterior ao Museu, seguido de uma numeração que marca o tempo percorrido em segundos.

- ▲ estalar dos escombros.
- 🕒 14 representação temporal de 14 segundos (exemplo).
- ⌚ a pausa do tipo hesitação.
- 🔊 instante sem palavras, mudo, em silêncio.
- ▶◉ apito que indica do início da gravação.
- ▶● apito que indica do fim da gravação.
- 📷 som do clique fotográfico.
- 📷 som do clique fotográfico com flash.
- ☰ som das respirações.
- 😄 risos rápidos e tristes.
- 🐦 som dos pássaros.
- 💨 som do vento.
- 🔨 som de construção.

PRÓLOGO

✕

GM

Começamos por qual peça?

♣ 5

FIM DO PRÓLOGO

PRIMEIRO TOUR

GM

A gente identifica o meteorito Santa Luzia que foi retirado da exposição, óbvio que os meteoritos foram materiais que resistiram ao fogo ◀② aqui ao lado a gente tem ⌚ uma antiga mesa de laboratório, de um dos laboratórios, não sei precisar qual ◀② aquele amontoado de metal ali são antigas vitrines de exposições temporárias que a gente usava ◀② essas bases aqui, as duas intactas estão praticamente intactas ≡ são bases que continham vasos, eram da decoração interna do Museu ◀② ficaram preservadas, né?! ≡ são de metal e ficaram preservadas ■◀⊙ vasos de plantas que estavam dentro do Museu também 📺 na entrada do Museu ↔ a gente tinha a escada de mármore e essas plantas ficavam ornamentando a escada, e não resistiram, coitadinhas ◀⑤

tem uma ali que até que está verde ≡ parece viva ainda, não é incrível? ■● dentro do museu, vocês vão poder ver, a vida está tomando forma de novo, está dando o jeito dela, estão surgindo plantas do alto do prédio, que você olha e fala ≡ como é que pode? ≡ queimou e a planta está ali ◀② a vida sempre dá um jeito ♣♣♣⑬ aqui também tem outras vitrines ≡ são as mesmas que aquelas outras ali que eram destinadas as exposições temporárias T1 isso aqui fazia parte das grades que a gente ainda consegue ver na fachada ◀② algumas resistiram ≡ essas grades estavam lá ■●○ isso aqui são pedaços das esculturas do alto da fachada do prédio, algumas tinham sido retiradas e estavam em restauro dentro do Museu, parece que uma ou duas não resistiram e caíram ≡ elas estão no meio desses cacos ⌚ desses pedaços ♣⑦ o que falei para vocês, que estava na parte interna são aqueles vasos ali ≡ eles também faziam parte da decoração do auditório e da escada de mármore 📺 esse ferro aí foi que rompeu o tendão do meu bíceps, estou vendo ele pela primeira vez desde que a gente teve o nosso primeiro encontro fatídico ♣⑦ ◀⑤ restos de equipamentos, bombas d'água, equipamentos de precisão do pessoal da Paleontologia, Computador ■● isso daqui parece ser um motor de uma bobina 📺 enfim, agora tudo isso virou um emaranhado de ⌚ de ⌚ de sucata ♣⑤ aqui tem algumas ferramentas, uma colher, coisas recuperadas de alguém aí que a gente não sabe ■●○ isso daí é parte de uma estrutura entre um andar e outro ≡ peças de metal que

existiam fazendo a sustentação do piso ◀② ela envergou toda ≡ olha só ≡ fez um S ◀② fez um ângulo ali ■● tem várias lá dentro que vamos ver que estão totalmente retorcidas 11 essa aí alguém deve ter serrado e tirado na recuperação do prédio ≡ é incrível ver isso ⌚ como que o fogo foi devastador mesmo ◀② T1 Tem que olhar do outro lado ≡ isso aí? ⌚ Ah! ⌚ tudo isso é um trabalho de fibra ⇔ essa estrutura toda aí servia nos eventos do Museu como Passeio na Lua, o pessoal entrava de um lado e saía de outro ◀② foi a professora Beth Zucolotto que idealizou isso 📷 ela fez um teto como se fosse a paisagem lunar e tinha um espelho ≡ a pessoa pisava numa coisa assim meio móvel e o espelho refletia essa paisagem lunar ≡ era um passeio na Lua 🐼75 🐼75

FIM DO PRIMEIRO TOUR

SEGUNDO TOUR

GM

Bom, essa entrada aqui, a gente chamava de entrada de serviço do Museu 📺 aqui ficava um balcão de recepção onde as pessoas se identificavam para entrar 🗣️6 nessa parte aqui existia uma porta que ficava fechada 🚪 e aqui atrás funcionava uma parte administrativa do Museu que era o nosso 🕒 a parte de protocolo 📄 expediente e 📄 ali 📄 a partir daquelas portas, era parte do departamento de Malacologia 📄🕒 que era o setor de invertebrados ⇄🗣️6 isso aqui tudo era o restaurante e a cozinha do Museu 📄 aqui na parte de cima era toda área de exposição, então 🗣️2 a partir dessa divisão 📄 era área de exposição 📄 a partir daqueles vergalhões lá 📄 era o terceiro andar administrativo do Museu 📄🕒 todo mundo tinha que passar por aqui quando entrava no Museu 🗣️2 aqui era o elevador

≡ aqui Malacologia 📍5 e o jardim interno do Museu ≡ a vida está voltando ao normal 📷 essa planta aqui não resistiu ↩ mas a outra ali resistiu ↩ essa aqui era uma das árvores mais bonitas do jardim ↩ ela está voltando a vida graças a Deus 🗨2 porque ia ser muito triste perder essa árvore também 📍7 ali ficava o laguinho ≡ essa era uma área de trânsito e convívio dos funcionários ≡ tinham vários bancos de jardim aqui ≡ o pessoal almoçava aí vinha para cá ≡ conversava ↩ era uma área interna que o público não tinha acesso 📍3 vocês estão vendo aquele pedaço de parede que caiu que tem uma parte aparente? T1 ↔ então ≡ ali era a antiga entrada da Capela ≡ se a gente chegar perto vocês vão ver o Arco Cruzeiro da Capela 📍10 essas estruturas aqui foram colocadas para o telhado 🗨2 essa cobertura que eles fizeram 🗨2 nada disso existia aqui no Museu ≡ tá vendo aquilo ali? ≡ é o Arco Cruzeiro da Capela ↔ 📍5 aqui era o departamento de Paleontologia ≡ aqui em cima ≡ exatamente aqui era a sala da Baleia 📍2 essa aqui era uma das estruturas que seguravam a Baleia 📍🕒 ali era a parte da antiga Capela que o altar mor era lá dentro e ela se projetava ali para o jardim ≡ ela foi destruída e ficou ainda a marca do Arco Cruzeiro que eu nunca pensei que fosse ver ele em tijolo 📍 eu achei que ele fosse de pedra 📍 mas é uma coisa fantástica! T1 o que eu falei para vocês sobre a portabilidade das paredes 📍 isso aqui é o tijolo maciço que o pessoal chama de tijolo deitado ≡ mas é um tijolo maciço ≡ que tanto na época do Império quanto no

início da República era praticamente a mesma técnica ■ e tem em alguns lugares aqui que usa o óleo de baleia como liga ■ principalmente nas paredes mais antigas ¶2 está vendo ali que tem pedra ■ tijolo ■ então é uma técnica mista de construção ■● algumas dessas paredes são muito mais antigas isso prova para a gente que houve muita modificação no interior do prédio↵ o que é de tijolo não significa que seja mais recente ■ não é necessariamente assim ■ mas a estrutura de construção da parede foi feita para ser uma coisa muito maciça ↔ para derrubar isso aqui tem que ser um tiro de canhão 11 e o fogo não foi suficientemente forte para fazer descer as paredes ∞ mas o que falo é ■ qual é a portabilidade disso hoje? ∞ até que ponto ele não interferiu no óleo de baleia ou na argamassa ou nos tijolos mesmo? ■ tem coisa que está muito quebradiça, está muito friável ¶2 a gente mexe ■ sai na mão 📷 os tijolos resistem porque eles já vem do fogo ■ a cerâmica resiste muito ao fogo tanto que você vê que o tijolo fica aparente mas ele não está queimado ■ então ■ a certeza que você tem é que a pedra e o tijolo são muito resistentes ▲ o que eu coloco em questão aí é a argamassa que faz essa junção ¶3 ali! ¶2 tem uma parede só de pedra T2 ↵ olha só como esfarela e sai ■ essa junção ela muito provavelmente está comprometida ■ o que mantém em pé ∞ puxa! isso é pedra, né?! ¶2 e derrubar isso não é fácil ¶2 aqui não é bom a gente entrar ¶25 essa aqui a escada que falei para vocês ¶2 a escada caracol ■ foi

construído esse tubo para que ela passasse por todos os andares ■◉ mas história que eu ouvi quando eu entrei aqui é que ela foi retirada de um outro espaço que a gente acabou achando agora ¶② está lá na frente se a gente conseguir chegar lá ■● eu mostro para vocês ¶③ aqui fazia parte dos armários de Paleontologia ≡ tem muito material ainda aqui para ser retirado nessas gavetas ≡ muita coisa está destruída, mas tem outros que ainda podem ser acessados ¶② e hoje é muito estranho olhar para isso aqui porque tudo tinha uma divisão definida na minha cabeça e agora as coisas se abrem ≡ algumas dessas portas ¶② não sei dizer se estavam aí ■● muito provavelmente não ≡ aqui por exemplo ≡ nessa sala aqui ≡ eu sei por causa dessa estrutura de metal ≡ essa coluna ¶② aqui em cima ficava uma sala que estava sendo limpa para receber uma exposição ≡ e parte dessas duas salas tinham apenas uma porta de comunicação que era essa aqui ≡ as outras duas estavam fechadas ▲ a gente sabia que tinha porta mas elas estavam fechadas ⇔ é muito estranho ver isso hoje ¶¶ muito ¶② ¶③ vamos ver se a gente consegue acessar a ¶② ¶¶≡¶③ esse departamento que a gente chamava de DGP, todo o material de Geologia e Paleontologia mais importante ficava aqui, inclusive todas as primeiras coleções do Museu ≡ do início do século XIX ¶② do final do século XVIII estavam todas aqui ↵ tá tudo aí ⇔ ¶¶③ são os compactadores que agora ficaram compactados mesmo ≡ literalmente ✕⑤ hoje estou ouvindo esse barulho de serra

◀³ engraçado que quando não tem esse barulho, que você está aqui dentro trabalhando é um silêncio de morte ⌘ muito impactante ▶² para quem nunca esteve aqui não faz muita diferença mas para a gente que conviveu com o Museu com vida é uma sensação muito estranha ▶² não é tristeza não ≡ é uma coisa estranha mesmo 😊 não sei explicar direito ▶² um vazio talvez ≡ porque não era assim que tinha que ser T1 pois é! ≡ isso aqui está muito perigoso vai ter que ser retirado ≡ inclusive a própria coluna ▶² acho que se optou em não mexer agora porque os compactadores não foram desmontados ⌘ acho não, tenho certeza ▶² eles vão precisar ser abertos ≡ precisa de alguém ≡ tem que ter uma empresa ■◉ um cara com uma serra ≡ vai serrando e tirando peça por peça e a gente não tem ninguém aqui para fazer isso ≡ teria que ser uma empresa de obra mesmo ≡ tem muita coisa que ainda pode estar para uso ≡ principalmente porque do material geológico muita coisa resiste ≡ nem tudo mas muita coisa pode ter resistido ≡ não sei que nível o fogo atingiu aqui né?! ☹ mas alguns lugares a gente vê que não sobrou absolutamente nada ≡ aqui ainda sobrou alguma coisa ▶² os armários sempre sobram ▲ retorcidos ▶² mas muita coisa ficou assim ⌘ esqueleto ⌘ e o que estava no interior ≡ material ósseo ▶² papel ▶² aí foi tudo embora ≡ aqui não é o caso ■● o material geológico resiste ▶ teoricamente deveria resistir mais um pouco ↵ o problema também com a descida do chão ▶ do que tinha em cima acabou trazendo

fogo e amassou tudo que tinha aí ≡ então muita coisa não tem mais jeito ≡ o que estava aqui se perdeu obviamente ⇔ mas ali dentro daqueles armários vai obviamente se achar alguma coisa 🙌 essa parte do trabalho que falei que até o fim do ano a gente não consegue fazer ⌚ provavelmente vai ser estendido 🙌③ o que a gente fez primeiro foi liberar os acessos ≡ todo mundo que trabalhou aqui junto com o pessoal da obra ≡ principalmente graças ao pessoal da obra ≡ foram limpas algumas das salas e retirado ⌚ vamos dizer assim ≡ o grosso de um material que única e exclusivamente escombros ⌚ por que é isso que está aqui ≡ material que é cimento ≡ argamassa ≡ tijolo ≡ pedra ◀③ agora no meio disso tudo você encontra coisas que a gente não tem certeza ◀⊙ aqui no DGP ≡ como é geologia muita coisa aqui é rocha ≡ o pessoal técnico deles tem que estar aqui acompanhando se não ⌚ vai passar batido ◀② eu não tenho capacidade de identificar ≡ aí tem que ser um paleontólogo T1 essa sala aqui vou trabalhar com a equipe da arqueologia porque é onde tem material da museologia que estava exposição ⇐ está coberto ali 🙌② então tem muito entulho ▲ isso aqui está compactado hoje por causa de chuva ≡ sol ≡ chuva ≡ sol ◀② até botar a estrutura isso aqui virou um cimento ◀② então vai ter que se escavar isso ≡ com um enxó ◀② uma pequena enxadinha ≡ uma picareta ≡ para ir retirando o material com muito cuidado ◀② pá de jardim ≡ de jardineiro ◀② a gente vai retirando e vai chegando ao primeiro substrato lá que é chão ≡ o piso

■● mas está muito compactado isso aqui ▲ estão vendo?
▲ tem armário aqui ☁ o trabalho que a gente tem por fazer
é todo de peneirar isso ≡ ver o que serve e o que não serve
☹② ó! ainda tem material para ser visto aqui ≡ tudo isso
aqui ◀② no segundo andar era área de exposição ≡ então
≡ com certeza a gente cavando sempre acha alguma coisa
✂ sempre! ≡ você acha uma ponta de flecha ≡ a gente
estava escavando se não me engano lá no Egito ■● estava
ajudando um colega lá e ele achou uma ponta de lança ≡
curva ≡ de metal ≡ aí falou ◀② olha! ≡ uma ponta de
lança ▲ África ◀② era parte do material de África ◀② eu
identifiquei para ele ≡ a gente tirou ≡ ela tá torta ≡ mas a
gente nem imaginava que iria achar isso ■● eu tinha
esquecido que parte da História Africana é com metal ◀②
os caras eram fundidores ☹② então ≡ coisas que imaginei
“não vai sobrar” a lança ≡ claro! sobrou a parte de ferro ≡
então ≡ de vez em quando a gente tem as surpresas boas
◀② nem tudo é bom, mas ☹② 111 pois é! olha que incrível!
aquele negócio ali é uma teiazinha de plástico e o fogo não
derreteu aquilo 😊 aquilo já estava ali ↔ como pode? 111
destruiu tudo! 😊 ↔ 111 só está rasgado! só rasgou T1 ▲ na
verdade o que ele rasgou já deveria estar até ali ↔ olha!
aqui está intacto! ◀② o próprio bombeiro falou para a
gente que o fogo atingiu intensidades diferentes no prédio
◀② onde tinha mais madeira para queimar ≡ mais
combustível ≡ chegou a quase 900°C ◀② onde não tinha
muito o que queimar ele passou ◀② porque pela própria

dinâmica do fogo ◀² ele vai se expandindo ≡ aí pegou na parede ◀² em alguns móveis que tinham aqui ≡ mas não deve ter sido tão quente para ⌘ deve ter destruído mais a parte de cima que cedeu aqui para baixo que propriamente pegar fogo aqui ≡ embora tenha a marca do fogo nas paredes ➤ aqui era um elevador ≡ fica tampado para não ter nenhum acidente ➤ isso aí deveria ser uma caixa de passagem ◀² aqui era a sala do diretor ≡ não como diretor mas a sala de estudos dele ≡ da Paleontologia ↔ 🧑🏫😊 mas era só esse pedacinho aqui 🙃³ aqui ficava a sala da baleia ◀² ali é uma das estruturas que a seguravam ≡ esta sapata ali ◀² tá vendo? 🙃⁵ a baleia ocupava mais ou menos o espaço daqui ≡ até a parte que te mostrei do outro lado lá ↵ era uma Jubarte 🙃³ aqui ficava o esqueleto de uma Girafa ≡ que ⌘ não sobrou nada 🙃³ pelo jeito o pessoal já limpou tudo aqui 🙃⁵ aqui ficava o Gorila ◀² era um esqueleto ≡ do outro lado ficava o Hipopótamo ◀² o Elefante 🙃³ tinha o esqueleto do Elefante e o Elefante e o Hipopótamo ◀³ essa foi uma das perdas maiores que a gente teve ◀³ nosso elefantinho ⌘ coitado 🙃¹² isso aqui tudo é piso hidráulico ≡ é um revestimento feito entre o final do século XIX e início do XX que era comum 📺 tinha já outros pisos aí de reformas e tal ◀² mas parte desse piso hidráulico é original não do período do P.II ≡ mas já da República ⌘ e dá uma pena de ver como é que o desenho ficou 🙃³ muita coisa se perdeu T1 essa marca é do piso ≡ ficou estampada ≡ tatuada 🙃²¹ aqui era parte do

departamento de Antropologia ⌘ aqui nessa área era a antropologia ≡ eram dois banheiros ↔ então você tinha sala de aula ¶2 ali era uma sala de aula ≡ aqui a secretaria ¶3 aqui ficava o corredor das salas dos professores e de pesquisa ¶9 então tem aqui material antropológico ≡ ainda muita coisa para ser vista ¶5 mais piso aqui ¶3 os compactadores deles ≡ ah! achei que o espaço que eu queria mostrar ¶25 essa aqui é a passagem que provavelmente tinha aquela escada ◀2 aqui em cima ficava uma exposição sobre evolução humana e era uma das partes decoradas do prédio que resistiram ≡ vocês podem ver que tem todo o trabalho de estuque lá ≡ que eles envolveram em telas de arame para evitar de cair porque isso está muito instável ≡ esse material volta e meia cai na gente ¶18 e aqui está a parte do buraco que a gente não sabia que existia ⌘ na verdade ≡ sabíamos da existência dele até ali ◼◀◉ a escada vinha do terceiro andar até o térreo ↵ a história que a gente recebeu é que o P.II ele tinha essa mania de usar a escada e aparecer numa reunião ou num encontro de repente ≡ saindo da parede ≡ ele fazia isso em Petrópolis ≡ que ele tem uma escada parecida lá e aqui tinha uma tapeçaria cobrindo ≡ ele passava pela tapeçaria e aqui em cima era a biblioteca dele ◼◉ então é uma parte da história ◀2 da memória do P.II ◀2 do Palácio ≡ que a gente sabia que existia mas não sabíamos exatamente como era ⌘ era aqui, né?! ≡ eu só não sabia que vinha até aqui em baixo ◼2 para mim terminava ali

⇔ 11 46 aqui era fechado T2 a gente não sabia que existia
≡ provavelmente com alguma coisa de madeira que
pintaram e ficou como fosse uma parede falsa ◀ 2 um
drywall 32 estamos seguindo para o Torreão ≡ aqui era o
Egito ⇨ na verdade o Egito não ficava aqui embaixo mas lá
em cima ∞ a exposição do Egito ≡ e aí estão achando muita
coisa > a gente não pode entrar porque eles pediram para
não pisar ▲ ⇔ 11 T1 13 aqui é o jardim das princesas ∞ era
o acesso ao jardim das princesas ◀ 5 na verdade o jardim é
ali embaixo ≡ mas a gente conseguia acesso por aqui 11 5
3 essas estruturas aqui são colocadas porque esse piso
não cedeu > só que ele está perigoso ≡ a gente não pode
deixar ∞ aqui também não cedeu ☒ aqui era a parte da
Aracnologia ≡ levava para o setor de Aracnologia e de
Crustáceos ≡ Carcinologia ◀ 3 isso aqui era o cofre do
museu 11 aonde o pessoal guardava o dinheiro da bilheteria
◀ 2 era no cofre ≡ o dinheiro foi recuperado 3 ⇔ aqui
ficava uma exposição de meteorítica ≡ aquele meteorito
que vocês viram ficava aqui ∞ Santa Luzia 3 Aqui é o Hall
de entrada 3 o quadro que eu falei que tiramos estava
aqui 10 11 3 Bedengó ◀ 2 esse é o menino propaganda
do museu ≡ está aqui ◀ 2 resistiu T1 lógico que podem ⇨
■ ◀ aqui era o acesso à primeira sala do Museu ≡ onde
tinha a preguiça gigante ≡ a sala de paleontologia ◀ 2 era
a sala de entrada ≡ só que hoje ela não está ◀ 2 o piso
caiu ≡ ela não leva mais a lugar nenhum 3 ali era a sala
da museologia ∞ sala onde eu trabalhava ■ ◀ aqui ficava

um Maxakalisaurus que era o maior dinossauro do Brasil ≡
pescoçudo ≡ o esqueleto dele ficava aí mesmo ⌘ a
reconstituição ¶¹⁰ essa sal ◀² esse lado aqui ◀² era
Egito ≡ que é o material que desceu todo aqui para baixo ≡
ficava nessa sala aqui ◀³ ¶⁷ e aqui a gente tinha a
exposição que estava sendo montada ainda ◀² a nova
exposição de arqueologia ≡ todas vitrines novas ≡ estava
tudo aqui aguardando a montagem ◀² não chegou nem a
inaugurar ■◦ foi outra perda para a gente ◀² porque
não vimos ≡ tinha a exposição toda preparada ◀² material
todo separado ≡ as vitrines aí ◀² tudo pronto ≡ quando
a gente ia começar a montar ≡ naquela semana viriam os
vidros das vitrines ≡ aí aconteceu essa tragédia ¶⁷ aqui
existia um outro quadro grande mas que não resistiu ■◦
era o quadro de um índio ¶⁵ esse móvel vagabundo com
essa televisão estavam aqui não foram destruídos ✕ essa
porcaria estava aqui T2 isso é um lixo ≡ estava aí e não
pegou fogo ¶¹⁰ aqui foi onde tudo começou ¶³ foi no ar-
condicionado que estava ali ¶³ era o auditório T2 o buraco
acima da porta ◀³ na verdade o fogo não começou no ar
≡ o que disse a polícia federal é que começou na caixa do
fusível ⌘ esqueci o nome agora ≡ tinha três ar condicionados
ligados num disjuntor só ≡ a caixa do disjuntor que começou
¶³ mas foi daqui ◀³ aqui era o auditório ¶⁵ ali ficava
um tablado ≡ com a mesa e as cadeiras ↵◀³ sorte também
⌘ tem um piano de cauda que ficou durante um tempo aqui
e foi levado lá para o horto ⌘ está lá no auditório do horto

↳ um piano que se dizem ter pertencido ao Louis Moreau Gottschalck ≡ aquele que fez umas composições conhecidas ≡ uma delas a "Fantasia sobre o Hino Brasileiro" T1 pois é! ≡ e o piano não ficou aqui ◀2 olha a sorte ◀2 senão teria queimado também ↘3 ali ficava uma caixa de som ≡ aparelhagem ◀2 tudo isso aí deve ter contribuído para espalhar o incêndio ◀2 tinha muita cadeira com estofado ↘7 T1 o que é isso? ↗ é um ferro retorcido ≡ é uma das partes que desceu ≡ caiu aqui ◀2 é um guarda-corpo de uma das grades que existiam aí ↘10 dá para notar que a construção aqui foi mexida ◀2 esse tijolo é mais recente ≡ é do período da República ◀2 quando aqui foi aberto como auditório ≡ que antes não existia 1130 ↘25 aqui é uma exposição de mineralogia do Werner ≡ foi a primeira coleção que chegou no Museu oficialmente no século XIX ≡ quem comprou ◀2 adquiriu esse material foi o José Bonifácio T1 então ≡ era pequena a exposição mas bem representativa porque o material mais precioso do Werner que estava aqui ↔ não sobrou muita coisa não ↘3 essa aqui era uma passagem que a gente tinha para a parte de dentro do Museu, nenhuma pessoa de fora entrava ali ≡ só os funcionários ◀5 aqui era uma vitrine ≡ era um nicho ◀3 aqui ≡ parte da zoologia do departamento ◀2 era uma sala de aula ≡ cheguei a dar aula nessa sala aqui ≡ tinha uma só com o microscópio eletrônico ◀2 que se foi também ↳ não sei se a gente vai ter passagem aqui ↘31 a sala do trono, era essa aqui ◀2 em cima ≡ ficou tatuado

P.II lá no alto, o fogo tatuou o P.II do Pedro II ≡ como é que pode? ⇔ 111 aqui ficavam os monogramas com o escudo da família imperial e esse P.II ficou tatuado ≡ ninguém sabe explicar direito porque isso 📷 aqui desse lado tinha um busto de mármore do Pedro II ◀2 ali ficava um busto de metal do Pedro I ≡ aqui nessa parede ficava um quadro do Dom João VI ≡ que era um quadro do século XIX e que obviamente sumiu ≡ os bustos eu não sei se acharam ▲ todo o mobiliário da Casa da Marquesa de Santos que estava em exposição aqui se perdeu ≡ inclusive aquela planta original do Auguste François Marie Glaziou ◀2 mas se você entrar na internet vai baixar com todos os detalhes ≡ talvez até mais do que a própria original > a cópia está perfeita ≡ dá para trabalhar a vontade com ela ◀2 está em altíssima resolução 📄 pelo menos eles fizeram isso ↵ é isso ◀2 que sobrou ⌚ está sobrando do resgate ≡ tem muita coisa que eu não vi ⌚ que não participei nesse sete meses de afastamento ◀2 assim que o incêndio acabou ≡ nos dias seguintes após o dia fatídico ↵ essa era a visão que a gente tinha da maioria das salas, todas estavam entulhadas de coisas assim ✂ então tudo o que você está vendo aí foi limpo ◀2 foi sendo limpo ≡ está indo para a peneira ⌚ tem muita coisa que ainda vai para a peneira ◀3 é um trabalho que demora ≡ não é um trabalho rápido ≡ é mais meticuloso ◀2 tem que ter cuidado para não passar nada pela tua visão 📷 por isso que a peneira é importante 📄 mas isso aqui é impactante porque ⌚ assim ⌚ essa sala e parte

de trás dela já foi escavada ≡ mas estava toda dessa forma
T1 então ◀² o Museu inteiro estava entulhado ≡ o terceiro
e segundo andar caíram em cima do primeiro ↔ só o que
não cedeu nesses andares é que não fez essa bagunça ⇓
vamos dizer assim ∞ o resto ≡ foi esse mar de entulho ◀³
é muito devastador você entrar aqui ∞ assim ≡ dois dias
◀² três dias antes ≡ você estava trabalhando num prédio
normal e dois dias depois você ver esse caos ≡ isso aqui
devastou ≡ teve que gente que baixou na psiquiatria ≡ no
hospital ≡ e que até hoje não se recuperou ◀² o impacto
foi também o psicológico ≡ não só o físico ≡ foi imenso ≡
tem gente que até hoje está mal √³ vou te ser sincero ◀²
até hoje não consegui digerir essa ∞ eu olhando para isso
aqui ≡ aquele olhar rápido e vou fazer outra coisa ✕ porque
a gente não pode ficar parado pensando ≡ olhando ◀²
senão dá depressão ◀² e não é o momento de depressão
≡ é o momento de levantar a cabeça e partir para cima
disso aí ≡ ver o que tem embaixo ≡ é uma sensação de
perda muito grande ≡ não só do nosso trabalho ◀² mas
para a História do Brasil ≡ para as Ciências do Brasil ≡ do
mundo √³ tinham coisas que nem haviam sido pesquisadas
ainda **T1** porque é um volume imenso ◀² milhões de itens
≡ as vezes faltava até especialista para determinado tipo
de acervo √³ aí de vez em quando surgia um ◀² fazia um
concurso ≡ entrava √³ tinha muita coisa para descobrir
no Museu ainda ◀³ a perda é imensa ≡ é incalculável ◀¹³
isso é o cenário do caos √³⁴ sabe aquele desenho “A era do

gelo"? 📺 tinha tudo aqui ◀️② preguiça ≡ dente de sabre
 ■◉ a preguiça ficava aqui ≡ nessa parte ↔ isso tudo aqui
 ◀️② em cima era a exposição do departamento de
 Paleontologia 🦕 a preguiça gigante ≡ o Tigre Dente-de-
 Sabre ⌚ eram dois esqueletos de preguiça ↔ 🦕🦕⑬ ali a
 gente tinha umas miniaturas do dente de sabre ≡ da
 preguiça ≡ do habitat deles 🦕⑦ nessa parte aqui existia
 um quadro com toda a evolução da Terra e os animais que
 foram surgindo com a vida 📺 e ali tinha uma exposição
 nova de Paleontologia ◀️② com um material que veio
 repatriado dos Estados Unidos e chegou para o Brasil de
 volta ◀️③ a gente fez uma grande exposição ali ≡ tudo isso
 naturalmente se perdeu ◀️② ou a maioria ≡ não sei o que
 foi recuperado 🦕⑦ aqui embaixo onde a gente está era a
 biblioteca Francisca Keller de Antropologia ■◉ que foi
 uma perda imensa ◀️② isso aqui foi terrível ◀️② o material
 que tinha aqui ◀️② já era 🦕≡ tinha muita coisa manuscrita
 inclusive 🦕⑳ aqui é o jardim ≡ ali era a cozinha ≡ o
 restaurante 🦕⑲ 🦕◀️● .

FIM DO SEGUNDO TOUR

3|3

Museu Nacional, março de 2016, dia ensolarado, sem nuvens.

Oito cones de trânsito alinhados demarcam a parte recuada e sombreada da entrada. A fachada do *Museu Nacional* tem dois tons de amarelo. Onze das trinta e oito porta-balcões brancas estão abertas. Três das sete portas verde-musgo do térreo estão liberadas para acesso. Dois postes de iluminação de ferro imitam colunas neoclássicas, com haste esculpida em alto relevo e cúpulas brancas arredondas. Onze estátuas amarelas na borda do terraço. Uma mulher de short branco apoiada na grade da terceira janela-balcão da esquerda para a direita, do terceiro pavimento. Um banner, amarrado na grade da varanda, acima da porta principal, indica a exposição temporária **Arte com Dinossauros, abertura dia 15 de abril, Horário segunda 12h às 17h; terça a domingo 10h às 17h**. Três adolescentes uniformizados de camisa branca, calça jeans e mochilas conversam com uma mulher de short jeans e camisa florida em frente a porta da esquerda. No interior do Palácio, atrás da cerca de madeira, do totem com as proibições (alimentares, fumantes e fotográficas), das duas catracas e do segurança de rosto embaçado, está o *Meteorito do Bendegó*. Ao fundo, o painel cinza-esverdeado encostado na pilastra de capitel coríntio e no lado esquerdo da passagem para o pátio da escadaria com luz natural. O mesmo tipo de pilastra se repete no lado direito da porta, onde está apoiado um banner impressão UV em lona fosca. A lâmpada da luminária acima do meteorito está acesa. Não há passagem além da fachada. Uma mulher de blusa rosa, saia jeans e bolsa preta, posa com um cachorro branco no colo para o fotógrafo que está no jardim. Um homem de short e blusa azul, com as mãos na cintura, está de frente para a janela da lateral direita. Passa um carro da marca *Renault* que parece de cor preta sob a camada de poeira.

Museu Nacional, março de 2017, interior do imóvel.

Primeiro Andar. Um grande mapa do continente Africano em cores frias, com reproduções miniaturizadas de treze artefatos alocados dentro de balões de diálogos brancos partindo dos países de procedência dos objetos. Três caixas envidraçadas feitas sob medida estão dispostas no centro da sala, dentro cada uma delas estão assentadas peças sobre bases pintadas no mesmo tom de azul. Seguindo o sentido de leitura ocidental: na primeira caixa, um longo chifre talhado; na segunda, uma escultura de madeira, uma bolsa, um par de chinelos e uma bengala; na terceira, seis instrumentos circulares metálicos de função prisional, um balaio feito de tecido cru salpicado de pequenas pinturas: quinze formas humanas pretas com braços estendidos e mãos atadas por um fio branco que prende e une uns aos outros; um personagem preto de corpo inteiro cercado por três facões de lâminas vermelhas e punho também preto, de olhar raivoso e sobrancelhas unidas, com braços para o alto, portando sobre o cocuruto um cesto de vime com duas cabeças perfiladas sem corpos; setenta silhuetas de formas sem olhos com as bases dos pescoços vermelhas. Seis vitrines de exposição encostadas nas paredes. Cada aquário expõe um agrupamento de peças reunidas em articulações temáticas: ***África Passado e Presente; Os Povos da Floresta Equatorial; Angola depois da Escravidão Atlântica; A Diplomacia da Amizade; Africanos no Brasil.*** No armário que contém armas brancas não é possível ler o título que as reúne. Ao lado da janela-balcão aberta, a vista é para o estacionamento da lateral direita do edifício, um totem-monitor desligado da tomada, um banco revirado e um extintor de incêndio. Dois estreitos painéis gêmeos, impressão UV sobre PVC, posicionados um de frente para o outro, cada qual de um lado do batente, com mesma

largura que a estrutura ao qual estão fixados, sobre o fundo colorido e estampado figura a palavra ***Kumbukumbu*** diagramada verticalmente. Passo pelo arco da porta, caio na frente de uma vitrine escrita ***Máscaras de Aruanã***, uma fotografia horizontal preto & branco mais para sépia, nela quatro pessoas cobertas por um tipo de palha posam para a câmara, posicionadas entre o fundo de vegetação e um fragmento de moradia de material semelhante ao do traje. Abaixo da imagem reproduzível, dois pequenos semiesféricos feitos com plumas de combinação amarela-azul e amarela-vermelha, ao lado deles duas estatuetas similares, cada qual representando quatro personagens: duas figuras de fisionomia humana com mãos na cintura à frente de dois personagens cobertos por sobreposição de cones como na vestimenta ritualística da fotografia. À minha direita, uma vitrine em L, dentro dela, uma fotografia vertical, preto & branco, de um indígena em plano americano portando um cocar, os artefatos expostos aqui são todos feitos com penas. Uma janela-balcão coberta por uma persiana rolo tela solar branca desenrolada. Uma porta com o painel indicativo ***Aves do Museu Nacional***. Uma estrutura semelhante ao separador de filas, com uma corda trançada e aveludada, impede a entrada. Dou um clique, mas não há possibilidade de aproximação, sem querer me aproximo do móvel e do cocar rosa-azul. Giro para a direita, noto outra fotografia vertical preto & branco, nela uma criança indígena em plano médio, com colar e duas flores, cada qual atrás de uma orelha. Dou um giro para a direita (o anterior lado esquerdo). Aproximo-me de outra vitrine, que, como a do lado oposto, percorre toda duas paredes fazendo ângulo de 90°, dentro dela: sete reproduções fotográficas; dois grandes cocares; três esculturas (duas pequenas e uma média); dois colares, dois pares de brincos; dois semicírculos com penas;

três faixas listradas feitas por penas; um tipo de saia feita de palha. Posando ao lado dos indígenas nas fotografias uma pesquisadora branca, percorro a sala à procura do nome: **Maria Heloísa Fénelon Costa (1927-1996)**. Na parede perto da porta de acesso à outra sala, o adesivo **Os Karajás plumária e etnografia** colado sobre uma parede móvel que também serve de armário. Sigo pela porta, a única saída possível. Do batente vejo uma longa sala, no lado esquerdo cinco janelas-balcão, sendo que três estão cobertas por persianas rolo tela solar branca, uma bloqueada por uma vitrine, uma aberta com banco portátil de madeira posicionado entre as folhas da janela. Do lado esquerdo, o mapa do **BRASIL** com a logomarca do **IBGE**, colado sobre uma placa de **MDF** pintada de amarela, abaixo, fixado sobre o mesmo suporte, uma estrutura triangular em que a parte superior contém muitas letras ilegíveis. Na parede perpendicular ao mapa, uma outra placa, de mesmo amarelo, onde estão pregados: três arcos; nove flechas; três zarabatanas; sete tacapes. Viro para a direita, vista ampla da sala. Conto: quatro vitrines; uma base de madeira cimentada; uma plataforma central em trapézio isósceles; dois barcos; dez remos distintos. A base de madeira é uma caixa que emoldura o material cimento trincado, nela foram instaladas quatro postes de madeira de pontas esculpidas, que suspendem uma grande peça cilíndrica de quatro furos. Sobre esse apoio, duas pequenas placas: uma emoldurada e ilegível; outra com o escrito **FAVOR NÃO TOCAR**. No armário entre a primeira e segunda janela-balcão: uma caixa de música de giro com manivela; oito instrumentos musicais de sopro; um chocalho; quatorze peças em forma e cor de paçoca; um elemento inidentificável. A estrutura central em trapézio isósceles tem as laterais azul, a parte superior da base lembra uma camada de bolo feita com chocolate ao leite, nela estão suspensos por

hastes sete trajes de cerimônias e um sanduiche de vidro protegendo um manto. Percebo um segurança, na sala ao lado, na frente de uma janela-balcão aberta, olhando para a minha direção. À minha direita, um armário com fundo laranja e prateleiras em vidro contendo vasos, cumbucas e esculturas, sobre o vidro, o reflexo das janelas. Clico para me aproximar das peças e acabo atravessando a parede. Estou agora diante de um enorme esqueleto de dinossauro. Segundo a placa, trata-se de um *Maxakalisaurus Topai*, erguido por uma haste cravada na plataforma poligonal de nove lados, sobre a base de terra vermelha: algumas pedras; onze fontes luminosas acesas e uma queimada; uma miniatura representando como teria sido o dinossauro revestido de pele; duas placas que lembram porta-retratos em acrílico; um fóssil. A base poligonal comporta também vitrines, dentro das quais estão expostos: fósseis; ossos iluminados. A sala tem duas janelas-balcão e quatro portas em arcos. Percebo que o armário da outra sala bloqueia uma das passagens arqueadas. Noto também outros dois acessos impedidos pelo mobiliário expográfico. Dentro do armário à minha esquerda: sete fósseis; três ossos; uma miniatura de dinossauro alado sobrevoando o que deveria ser uma montanha mas que se assemelha ao tronco de uma árvore. Todas as bases são de cor laranja. Clico para me aproximar da vitrine que expõe a face de um esqueleto, mas sou lançada para trás e só consigo perceber o avesso da peça. Do lado que me é revelado, ficando evidente que se trata de uma réplica entre dois ossos verdadeiros. Um outro armário cobre outra entrada, ao mesmo tempo vitrine e parede móvel. Uma caixa luminosa de fundo branco, com tampo laranja opaco, recortado seguindo o desenho do contorno da ossatura exposta ao fundo, o que causa uma certa vertigem de perspectiva. À minha direita um outro esqueleto de dinossauro montado, diante de um

fundo ¼ de ciclorama, em que está reproduzida **Chapada do Araripeao** como teria sido nos milhões de anos atrás. O esqueleto com globos oculares carrega na boca a ossada de um dinossauro voador com olhos. A base é composta de dois tons de areia de praia. As partículas granuladas mais escuras ficam na borda mais próxima ao público. Uma réplica em miniatura da cena predatória dos esqueletos, aqui cobertos com as possíveis peles. A base é cercada por vitrines, dentro delas estão dispostos dezessete fósseis, colocados sobre areia clara e cercados por uma luz azul proveniente da fita **LED** colada ao longo de toda a lateral externa da caixa de vidro. Do meu lado direito, perto da janela-balcão coberta por persiana rolo tela solar branca, uma estrutura e montagem semelhantes à anterior, porém com a encenação de um esqueleto de dinossauro voador. A pintura mural retrata uma paisagem de seca de ar apocalíptico: no primeiro plano, o dinossauro está pousado sobre o topo de uma árvore morta; no fundo, o mesmo animal aparece voando. A areia da base parece a mesma usada na construção civil. Sobre ela: replicas de cinco plantas rasteiras; uma imagem saindo do quadro; um fóssil; o esqueleto do dinossauro, que passa quase imperceptível, pela relação entre pequena estatura e grande encenação. As quatro vitrines que cercam o palco estão cheias de fósseis mais geometrizados dos que os expostos nos outros nichos. No fundo da sala fechada pela estrutura expositiva, quatro telas de televisores distribuídas em duas linhas e duas colunas. Abaixo delas, sobre o fundo laranja, um grande fóssil de peixe preso por dez ganchos de ferro. Passo novamente pelo **Maxakalisaurus**, Do lado esquerdo, uma vitrine vazia parece uma fonte desativada de uma praça. Atrás de mim, uma réplica em tamanho natural de um dinossauro muito parecido com um jacaré. Clico para ler a placa, mas sou levada para a sala anterior, em frente ao

manto com cara de felino. Sigo em direção à porta. No lado direito, um nicho esverdeado por fora e amarelo por dentro, bloqueando a passagem. Dentro dele uma máscara meio-besta-meio-homem com ar assustada. Continuo em linha reta. O monitor entre duas portas está aceso, ele projeta a cena de um homem de costas, com short azul, entrando numa mata densa, enquanto duas mulheres vestidas de branco com olhos enfaixados, posicionadas cada qual numa lateral, indicam o caminho que a figura central deve tomar. Do meu lado direito, sob o vidro de uma outra vitrine, o reflexo do frame do vídeo. Dentro desse móvel várias cestas e artefatos de palha. A porta à esquerda mostra uma escada de ferro, enquanto a do lado direito dá acesso à outra sala. Me aproximo para pensar nas escolhas mas uma porta de vidro veta o acesso às escadas. Olho para o mesmo monitor de outra posição, agora o vídeo mostra a cena de vários indígenas pintados, vestidos com roupas ocidentais e portando máscaras tradicionais da aldeia. Esse instante dá a entender que só os homens participam da cerimônia. O monitor é da marca **LG**. Giro para o lado direito, em direção à placa **Etnologia Indígena Brasileira**. Dentro do nicho de paredes internas amareladas um algo de penas, que lembra pescoço de galinha. Clico na porta que está na frente, mas não há como atravessar ou me aproximar das duas esculturas que representam indígenas à maneira europeia. Viro para o lado oposto e me deparo com o rosto de um manto, tenho a impressão que ele me lança um olhar. Retorno pela sala, pelas costas dos mantos. Revejo o segurança que continua a observar. *os primeiros e naturais senhores destas terras* chamam atenção para o texto ilegível adesivado na parede. Clico para a sala do lado e caio novamente na sala dos dinossauros. Noto um grande fóssil que tinha me passado despercebido. Ao lado dele, o extintor de incêndios **IDEAL**. Clico

novamente para a sala ao lado, mas sou lançada ao **os primeiros e naturais senhores destas terras**. Insisto e volto para a sala dos dinossauros, percebo do batente da porta que não consigo atravessar, vários expositores vazios, em branco, outros cobertos por tecidos. Aperto o botão direito para o térreo. Paro diante de uma porta de divisória plástica com fechadura de metal, uma placa com o clássico *SMILE* amarelo com os dizeres **Sorria, você está sendo filmado** e o recado **Passagem permitida somente para funcionários** impresso num envelope A4 amarelo e colado com durex transparente. No lado esquerdo da porta, dois fragmentos quadrangulares de fita banana e duas faixas contínuas de dupla-face, indicam que ali havia uma placa. Viro para à minha direita. Um armário-vitrine de metal e vidro no estilo hospitalar, com três portas e seis prateleiras vítreas. No fundo do móvel estão colados sete cartazes, sendo que cinco são iguais: **PROJETOS ILHAS DO RIO apresenta / EXPO INTERATIVA sobre o MONUMENTO NATURAL DAS ILHAS CAGARRAS / 6 fotografias / VIVENCIE AS PESQUISAS DO PROJETO ILHAS DO RIO E AS BELEZAS DO MONA CAGARRAS! / MOSTRA FOTOGRÁFICA SOBRE A BIODIVERSIDADE ESPAÇOS TEMÁTICOS DAS PESQUISAS CIENTÍFICAS COLEÇÃO ZOOLOGICA DO MUSEU NACIONAL – UFRJ. / PAINÉIS DIDÁTICOS PALESTRA COM ESPECIALISTAS EXIBIÇÃO DE VÍDEOS. / ESPAÇO LÚDICO INFANTIL / www.ilhasdorio.org.br**. Um outro cartaz, que deduzo ser o verso das cópias, composto por: uma fotografia em plano geral das ilhas; marcadores de mapa online com dez números cada qual indicando fotografias de planos mais aproximados das ilhas; trinta e seis fotografias quadradas, organizadas em quatro linhas e nove colunas, retratam a **Biodiversidade do MoNa Cagarras**. O sétimo cartaz, está colado no fundo da prateleira inferior, não consigo determinar o que está escrito pelo ângulo que me é dado, apenas posso dizer quem tem

duas cores [verde e azul] e muitas fotografias de pessoas em trabalho de campo. Ainda dentro do armário-vitrine de enfermaria: quatorze potes conservam **corais, caramujo, barata-do-mar, mini-tubarão, lírio-do-mar**; uma caixa de MDF cru com uma concha posicionada sobre tecido azul; dois livros de distintas dimensões com a fotografia das ilhas na capa, no menor está escrito **RIO**; Doze *flyers* informativos, dez na base inferior, dois sobre a prateleira de vidro central à direita. O teto de madeira pintada na cor creme está descascando. Atrás de mim um pedestal para livros e partituras, sobre ele um espiralado de plástico preto tamanho A4 e formato paisagem. A página está diagramada em duas colunas marcadas por números. No **número 1: MICROSCÓPIO BINOCULAR, uma fotografia do microscópio; Fabricante: Leitz; Data: 194-; Origem: Alemanha; Função: Este microscópio permite grandes ampliações e por isso é adequado para observar espécimes ou secções de organismos e tecidos colocados sobre uma lâmina transparente que iluminada através de um espelho ou através de um iluminador de luz direta.** No **número 2: CAIXA. Fabricante: American Optical; Data: 19-; Origem: Estados Unidos; Função: Acondicionamento transporte de instrumentos científicos.** No lado esquerdo do pedestal, um armário-vitrine de metal e vidro no estilo hospitalar idêntico ao outro. Clico para mudar de ângulo e me aproximar dos instrumentos dispostos sobre as prateleiras vítreas, mas caio na boca aberta da ossatura de um crânio de dinossauro aprisionado numa grande caixa de vidro, mantido por uma haste de ferro preta, sobre base retangular laranja, com um spot de lâmpada amarela iluminando sobretudo os quatro dentes centrais inferiores. Do meu lado direito, um painel com o título **CLASSIFICAÇÃO**, a reprodução de desenhos de seis dinossauros diferentes cada qual posicionado num ramo da árvore evolutiva. No caule: **SAURISCHIA; THEROPODA;**

TYRANNORAPTORA; MANIRAPTORES E AVES. Primeiro galho, de baixo para cima: **ORNITHISCHIA – TRICERATOPS;** *Segundo galho: SAUROPODOMORPHA – DIPLODOCUS;* *terceiro galho: SPINOSAUROIDEA – ANGATURAMA;* quarto galho: **SANTANARAPTOR;** *quinto galho: TYRANNOSAURIDAE – TYRANNOSAURUS;* sexto galho: **MANIRAPTORES E AVES – VELOCIRAPTOR.** Ao lado direito do painel, outra caixa de vidro com base laranja englobando um grande osso de dinossauro, em que a legenda só é visível em espessura. À direita da caixa, sobre o chão, um extintor de incêndio. Giro para a direita, um painel de mesmo material intitulado **DIETA.** Giro novamente para a direita e vejo: o *Hall* de Entrada; uma das laterais do *Meteorito do Bendegó;* três luminárias pendentes com lâmpadas brancas; dois separadores de fila de metal; três catracas; dois ventiladores; um balcão de três guichês; o reverso de um balcão; uma lixeira de metal; dois extintores de incêndio sobre suportes aramados de chão; um banco de madeira; um retrato pintado e emoldurado. Giro novamente para o lado direito e me deparo com um painel em 90° composto por laterais de comprimentos distintos. No lado de menor extensão, o título ***Um Tiranossauro no Museu Nacional*** em branco sobre fundo bordô, adesivado na parte superior do painel, acima de um monitor que exibe o vídeo um homem branco calvo de camiseta preta com estampa branca de um crânio de dinossauro com boca aberta, atrás do senhor um enorme crânio de dinossauro de boca aberta. Na outra lateral, o título **A DESCOBERTA** e uma linha temporal: **1874 – 1890 – 1900 – 1902 – 1905 – 1987 – 1990 – 1992 – 2000 – 2001 – 2006 – 2010.** Giro para o lado direito, um banco de madeira e uma porta de vidro. Atrás da superfície translúcida, uma sala com dois tipos de assentos: poltronas de auditório de estofado azul; cadeira escolar/universitária com braço branco e estofado

preto. Na parede direita, onze pinturas alinhadas, retratos emoldurados acompanhados de pequenas placas metálicas horizontais, centralizadas na parte inferior da moldura. Os retratados são nove homens e duas mulheres. Os homens estão todos gravatados, apenas dois usam jaleco sobre o traje, os outros estão de paletó. Em relação às mulheres: a de aparência vivida tem cabelos pretos e corte estilo *Chanel*, usa uma camisa de manga comprida amarela-clara sob um casaco de lã azul-lilás-provençal; a mais jovem, com cabelos de tonalidade louro escuro, corte médio e franja, usa paletó branco e é a única que sorri. Sobre os homens: ou são carecas ou são grisalhos, ou os dois. Os retratados que estão em posição frontal são, da esquerda para direita: 1, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11. O 2, o 4 e o 8 estão com o torso virado levemente para a direita e o rosto projetado para frente. O fundo de todos os quadros é aplainado por uma cor única, com exceção do sétimo da esquerda para a direita, o que me deixa dúvida se a representação é pintura e fotografia. Acima das pinturas enfileiradas dois ar condicionados *Split*. Clico em direção à outra porta, para a parte posterior do crânio do dinossauro, mas volto para o armário-vitrine de estilo hospitalar das **ILHAS CAGARRAS**. Clico sobre o X e sou lançada para uma treliça em 90° de bambu. Uma prateleira acoplada de mesmo material e que acompanha a instalação em extensão longitudinal, onde estão dispostas distintos tipos de peças. Da esquerda para a direita: um cubo de papelão intitulado **CAIXA DA DESCOBERTA**, encapada por um papel de presente tema fundo do mar, com um buraco arredondado no centro da face antecedente encoberto por uma cortina de fitas; sete bandejas de acrílico transparente com areias de diferentes praias, a maior parte do Estado do **RIO DE JANEIRO** contendo respectivamente: o crânio de um grande pássaro; um pinguim empalhado; uma **Estrela-**

do-mar-gigante; uma concha *Búzio-Chapéu*; dez corais de diferentes tamanhos; um *Coral-cérebro*; um grande coral aplainado; entre a segunda e terceira bandeja, uma placa de MDF branca de bordas arredondadas, sobre ela uma tartaruga empalhada, presa pelas patas com as mesmas abraçadeiras de *nylon* branco. Um *banner* impresso em lona fosca com trinta e um ilhós na parte superior, cinco em cada lateral, trinta e três na parte inferior, está suspenso pelo enlaçamento de quarenta e uma abraçadeiras de *nylon* branco com a trinta ilhós na lateral superior, seis na lateral inferior, dois na lateral esquerda e três na lateral direita. Sobre a composição: **ESPAÇO CIÊNCIA ACESSÍVEL** aparece escrito em branco sobre o fundo azul; na borda esquerda, dentro de um retângulo azul claro, as informações da *Exposição / O Mar Brasileiro na Ponta do Dedo*; quarenta e duas fotografias redondas dos animais marinhos distribuídas ao longo da faixa. Giro para o alto. Uma longa barra de bambu, nela estão fixados sete holofotes e dois pássaros empalhados em posição de voo atados e suspensos pelas asas por linhas de pesca de *nylon* transparente. Aperto sem querer o botão e volto para a placa de *Sorria!* Clico sobre a parede atrás do armário-vitrine estilo hospitalar e retorno ao espaço anterior. Giro novamente para o alto, olho pelo centro vão da escada de madeira que dá acesso à três andares. Clico no primeiro patamar, volto ao armário-vitrine estilo hospitalar, mais um clique e estou sob o batente da porta com vista para o *Hall* de Entrada. Me aproximo do *Meteorito do Bendegó*, paro diante da parte achatada do meteorito, o mesmo verso visto do lado de fora do Museu em março de 2016. Giro para o lado direito, cinco colunas de capitéis coríntios, uma pintura de um indígena portando lança e cocar, uma pintura de um peixe em formato horizontal. Aperto alguma tecla errada e retorno para a cartografia aplainada, de nomes e cores. Lanço novamente o

boneco amarelo-alaranjado. Paro diante da cancela de segurança em março de 2016. Retorno ao mapa. Mais um vez caio no jardim de entrada, diante de um grande ornamento vaso vermelho. Volto para o mapa. Lanço o boneco. Cai numa sala coberta de papel de parede estampado rosa-salmão, na frente de uma porta de madeira e vidro. Estou no 1º. Andar. Giro para a direita, um fragmento reproduzido de uma gravura, uma cena ampliada e cortada do fluxo, no recorte um indígena se destaca em relação ao grupo do fundo, com nádegas cobertas por um cata-vento feito de penas coloridas, ele ergue um bastão acima da cabeça, se coloca em posição de ataque. Abaixo da reprodução uma grande peça de cerâmica, um peão de base cortada inclinado sobre uma base de cimento representando algum tipo de solo. Giro para a direita, uma outra peça de cerâmica, atrás mais uma reprodução de um pedaço de gravura. Dou um giro completo para a direita, conto sete reproduções de trechos gravuras, cada uma representando não apenas os indígenas mas uma ideia de inferno e selvageria, as imagens servem como fundo cenográfico para: dez peças; uma camisa manga $\frac{3}{4}$ decote canoa; um crânio. O teto é todo ornamentado, cercado por molduras e pintado em *trompe-l'oeil*. Para cada canto da sala, uma alegoria: duas crianças indígenas; duas crianças-anjos com fogo e globo terrestre; duas crianças em frente ao hipopótamo; duas crianças dançando. Sigo em direção à uma porta aberta que deixa entrever uma sala com cadeira suntuosa posicionada na frente da bandeira imperial. O espaço dividido por uma cerca que impede a aproximação do mobiliário Conto: dois grandes lustres; quatro cadeiras, três com braço e uma sem; um *récamier* estilo *Luís Felipe* com encosto de palhinha; duas banquetas-apoio-para-pés; uma planta baixa da *Quinta da Boa Vista* desenhada por *Glaziou*; três aparadores, somente um com

espelho; três cômodas, uma com oratório e outra com bureau-papeleira; dois vasos vazios; dois bustos, um de *Dom Pedro II* em mármore branco sobre pedestal de mesmo material, o outro de *Dom Pedro I* busto preto em bronze, sobre pedestal de madeira; uma pintura retratando *Dom João VI*; uma pintura oval, com um personagem de corpo inteiro vestindo roupas rasgadas e segurando uma vara em cruz com um lenço vermelho na ponta (não sei se *Jesus* ou *Tiradentes*); uma haste de bandeira verde. A grande sala dourada é toda cercada por molduras com acabamento em ouro e inteiramente ornamentada por pinturas *trompe-l'oeil* simulando relevos e esculturas. Nela, *Atlantes* e *Cariátides* fingem sustentar colunas (mas parece que estão dormindo relaxados com as mãos atrás da cabeça); dez ornamentos dourados idênticos com a inscrição *P II*; em cada canto do teto, uma deusa diferente: no centro da peça, uma cena de Júpiter tipo Jesus, sentado num trono de braços de leão, ao lado de um personagem de chapéu e nu (à direita), um casal composto por um homem vestido com trajes de guerra e uma ruiva quase nua ao lado de uma criança cupido (à esquerda) e no lado direito, na extremidade inferior, uma mulher com escudo portando chapeuzinho vermelho. Clico na porta ao lado do busto de *Dom Pedro II*. Noto que não há fechadura, apenas um cadeado. Vejo uma grande escada de madeira, percebo lá embaixo no lado direito, a instalação do **Mar para tocar**. Vou para a sala do painel **O Acervo**. Um pequeno espaço de passagem cercado por placas de madeiras inteiramente adesivadas, sobre o fundo azul, a cronologia do Palácio, texto explicativo, reproduções de fotografias e pinturas. Tenho duas possibilidades de caminho, posso ir em frente ou para à esquerda. Escolho a segunda alternativa. Através da persiana rolo tela solar branca, vejo o jardim da entrada. A sala tem duas portas-balcão, cinco vitrines de fundo amarelo e três

caixas de vidro. A maior parte dos objetos são de madeira, mas não há informações. Dois trajes, um chapéu, não me parecem peças de indígenas brasileiras. Na porta da sala seguinte um totem com **ARQUEOLOGIA BRASILEIRA** escrito em vertical. Conto: oito vitrines de fundo opaco; uma vitrine de fundo translucido; seis portas-balcões, três com vista para fora, três com vista para o interior do prédio, especificamente a grande escada em mármore. Acima de cada vitrine há uma fotografia com cores esmaecidas pelo tempo e a iluminação, exposta em modo pôster. O mobiliário da sala parece mais antigo do que de outras. Escrito no fundo dos armários: **REGIÃO AMAZONICA**. Vejo objetos de cerâmica manufaturados por indígenas: **MARACÁ; MARAJÓ; MIRACANGUERA; CERÂMICA TUPI GUARANI**. Sigo reto em direção à próxima sala que parece uma continuação da anterior. As portas-balcões estão abertas. Arcos e colunas neoclássicas. Há só um armário, ou outros mobiliários são do tipo caixa de vidro, para se ver por cima. Leio **SAMBAQUIS**. Abaixo da palavra, dentro de uma caixa de vidro deles um esqueleto, deitado de lado e com as pernas dobradas. Encostado na lateral do batente de porta de acesso à outra sala, um *stand* triangular com o escrito amarelo claro: **LUZIA/caçadores coletores/ARQUEOLOGIA BRASILEIRA**. Passo pelo arco emoldurado e entro. Uma vitrine se interpõe na passagem. Uma grande impressão de fundo azul, que vai clareando em dégradé até o branco para depois se transformar em vermelho terra, preso como um fundo fotográfico, se alonga por toda extensão vertical até base. A figura da impressão é um nu feminino de tom meio-avermelhado-meio-roxo, com ar de erro, como se uma das tintas da impressora jato de tinta tivesse acabado. Sobre a representação da cabeça um crânio verdadeiro. A genitália está coberta pelo osso da pelve, assim como o fêmur direito, a tíbia esquerda, o rádio e a ulna

esquerdos. Giro em direção a sala anterior, vejo uma vitrine com três reproduções de crânios e uma do busto da *Luzia*. Giro novamente. Continuo. Entro na primeira porta à direita. Estou na arqueologia pré-colombiana. No meu lado direito, ***Atacamento de Chiu-chiu***, um esqueleto sentado com as pernas dobradas fêmur próximo da caixa torácica, dedos dos pés dobrados, o pé esquerdo abaixo do direito, a mão direita entre as pernas, o indicador apontando para o chão. O tempo parado da morte, chapéu e um resto de cabelo. Vejo o reflexo da câmera. Giro para a direita. Uma pequena cabeça preta sem corpo, com peruca longa de franja, dois trançados de enfeites de penas saem cada qual de um lado da peruca, um longo buquê de palha sai da boca. Giro para a esquerda e me assusto com a silhueta de um homem. Clico para me aproximar, é uma ***Múmia Aymara*** dentro de uma caixa de vidro, esqueleto embalado por um manto-saco trançado de cor única. Me afasto para ver o que há dentro do caixa de vidro central, parece um esqueleto, que está envolto por um plástico transparente com pino vermelho. O jogo de reflexo não permite uma boa visualização da peça. Na parede, dentro de uma caixa de acrílico um tecido listrado em azul e ocre. Clico na porta à direita da múmia. Trata-se de uma sala que parece um corredor com três janelas-balcão, quatro caixas de vidro e um grande emoldurado apoiado na parede pela parte superior, dentro do qual um largo tecido cru, com marcas de contato do tempo ou de corpo, com pontas envoltas por cantoneiras bordadas em vermelho e dourado. Ao tentar me aproximar do detalhe percebo que um pedaço do chão é coberto por carpete cinza mal cortado. Um banco diante da janela-balcão. Um vaso com traços de rosto humano. Vou para a sala com um quadrúpede empalhado de olhos transparentes. Giro para trás. Um mobiliário de exposição vazio, parece uma maquete de um

prédio modernista. Atrás dele um mapa da América Latina. Peças em cerâmica, colares, instrumentos, esculturas de deuses e demônios. **ARQUEOLOGIA PRE COLOMBIANA**. Clico na outra porta. **O VESÚVIO**: um vaso, quatro afrescos, quatorze miniaturas do que parecem ser deuses. Continuo. O chão de tacos de madeira de diferentes tons compõe um desenho geométrico. Duas janelas-balcões, um com vista para árvore e o outro um prédio; seis móveis expositivos; peças de cerâmica; vasos de todos os tamanhos, do grande ao bem pequeno; utilitários a decoração de interiores. **POMPEIA E HERCULANO**. Clico na placa **CULTURAS MEDITERRANEAS**. Um corredor, quatro vasos grandes pintados à maneira greco-romano, cada qual dentro de uma caixa de vidro. Ando pelo corredor, para me aproximar da vitrine e dos outros vasos, mas o caminho bifurca, posso continuar pelo estreito ou virar à direita. Escolho entrar na outra sala. Dois sarcófagos. Tento me aproximar, mas só consigo me arrastar de um lado para outro. Vejo: o corpo deitado, alongado, com os braços ao lado do corpo e os pés descascados; o gato mumificado; crânios; vasos de cerâmica; pequenos elementos difíceis de julgar à distancia, mesmo com o zoom. Giro para a direita. No interior do sarcófago o desenho de uma mulher com um seio exposto. Mais quatro sarcófagos e duas múmias. O sarcófago deitado na caixa de vidro parece flutuar, suspenso por dois apoios transparentes e com base é de vidro, para fazer ver o verso. Dentro de uma mesma vitrine vinte e nove pedras-lápidas. Consigo me aproximar e ver os desenho talhados nas pedras. Giro para a direita. **Estela de Ameny**. Conto setenta e três mini esculturas, mas não consigo me aproximar. Algumas estão dispostas à maneira de souvenirs numa vitrine de loja de conveniência. **SHABTI**. Entre as múmias, uma caixa de vidro com uma estatueta de corpo humano com uma perna na frente da outra, como se estivesse andando. Atravesso a

porta entre a vitrine das lápides e a dos souvenirs. Retorno ao corredor **Pompéia**, mas em outro ponto. No meu lado direito, uma estátua sem cabeça ergue a vestimenta, revelando tornozelos sob o plissado. No meu lado esquerdo, uma vitrine com utilitários, esculturas, tudo bem pequeno. Ando para a outra sala. Quatro vitrines, cada qual com um crânio referente à um período da evolução: **AUTRALOPITHECUS, HOMO ERECTUS, HOMO SAPIENS ARCA, SAPIENS MODERNO**. Posso seguir pela Zoologia ou ir para o esqueleto de dinossauro. Na placa está escrito **PARAPHYSORNIS**. Vejo três costas esqueléticas de um **Tigre-dente-de-sabre** e duas **Preguiças-Gigantes**. Estacionados na areia, eles parecem encenar, sobre a plataforma ondulada como uma piscina um tronco de árvore cortado que serve de apoio e dois pedaços de madeira no chão para a decoração. Uma placa escrita **NÃO TOQUE. Megafauna do Pleistoceno**. Réplicas miniaturas das preguiças. **NOS PASSOS DA HUMANIDADE**. Três grandes portas em arco dão acesso ao pátio da escadaria. Um longo banco vermelho está posicionado entre duas portas. Sigo pela sala. Uma réplica de **Unayssauro**. **SENHORES VISITANTES, POR FAVOR, NÃO TOQUEM. Atenciosamente**. Aperto para continuar, mas não há saída. Me aproximo com zoom de um **Trilobite** que parece conservado em resina acrílica. Em torno da peça, o mobiliário está vazio e os painéis cobertos por tecido **TNT** branco. É o lugar de acesso impedido de quando estava na sala do dinossauro **Maxakalisaurus**. Vejo a vista para o pátio interno sob sombra, tento descer pelas escadas, mas não posso ultrapassar. Uma dupla porta de vidro reflete a escada. Clico para a outra extremidade da sala. Volto para o mesmo lugar. Devo estar me apoiando numa má conexão. Saio pela porta onde está assinalado. **NOS PASSOS DA HUMANIDADE**. Prossigo pela **ZOOLOGIA**. Uma grande sala de cores acinzentadas e verde-

água. **CNIDARIA e ANIMALIA**, escritos em painéis. O totem com monitor está em *Color bar*. **FILO PROLIFERA**. Numa outra televisão, fixado num grande painel, a legenda sobre uma imagem de fundo coral diz: ***Os recifes podem se estender por quilômetros***. A sala em tons pastéis. Um caranguejo gigante **MACROCHEIRA KAEMPFERI**. Abaixo da legenda que explica origem uma outra pequena legenda: Peça original restaurada. O grande caranguejo parece apontar para minha esquerda. Passo pela a parte traseira dele. Sigo pelo mobiliário das conchas. A **TRIDACNA GIGAS** está sobre um totem sem cobertura de vidro. Diferentes tipos de estrelas-do-mar. Um monitor desligado. Um painel fala sobre **Lula Gigante**. O outro em face de **Micromoluscos**. A passagem para a sala seguinte tem um grande banner suspenso, pendurado pela parte superior. **PLANTAS DO BRASIL CENTRAL: RESGATE HISTÓRICO E CRIAÇÃO DO HERBÁRIO VIRTUAL DE AUGUSTE GLAZIOU**. O texto aparece sobre um ramo de planta, ao lado da fotografia de Glaziou e da reprodução da assinatura dele. Tento entrar, mas a sala está com acesso bloqueado. Passo pela porta à minha esquerda. **ARACNÍDEOS**. O monitor do totem está ligado, nele está escrito música not from the north sobre o fundo branco. A vitrine à direita reflete palmeiras. Sigo pela sala de **ANTRÓPODES**. A conservação e brilho faz com que pareçam falsos, réplicas de si. Atravesso para o outro espaço, uma cortina de borboletas feita de quinze fios transparentes presos no teto. Impressão de uma revoada doméstica dentro de uma vitrine Hexagonal de longos vidros. Por favor, não tocar no acrílico e não sentar no tablado. Toco prá frente. No meu lado direito dezoito quadros, cada qual com um tipo de inseto diferente: libélulas, borboletas, escaravelhos, besouros. Numa outra vitrine a palavra **ARQUITETURA** e treze exemplos de **construções sociais**. No outro armário, o da **BENFEITORIAS**, o seguinte **MÁS COMPANHIAS**,

em seguida, **CAMPO E LABORATORIO**. No monitor do totem metálico, a cena que passa é a de um inseto sobre uma folha, ambos com o mesmo tom de verde. No canto da tela o número **3** branco e bold. É um beco sem saída aqui. Giro para cima, me deparo com enormes reproduções de insetos suspensos por cordas de ferro presos ao teto. Sigo em direção da porta à minha direita, passo novamente na frente do caranguejo gigante, agora consigo ver a lateral do crustáceo. Como não encontro saída. Mudo o andar. Estou no térreo, diante da reprodução de uma grande pintura de paisagem jurássica. No meu lado esquerdo uma vitrine com **CARBONÍFEROS**. Giro para a esquerda e sentado no encontro entre duas tabuas de madeiras coladas em 90° impresso em papel cartão, um pequeno desenho de um senhor careca com barba branca roupas amarronzadas, escrevendo com um lápis num caderno laranja com a língua para fora e para cima. Giro para a esquerda, na frente de uma vitrine com seis fósseis. Giro para trás e clico. Estou diante da janela, vista para a lateral da escadaria, um arco na parte inferior, dois vasos de plantas com plantas, uma sinalização de trânsito laranja. Direciono o cursor para baixo, vejo três bancos feitos de garrafa *PET* e jornais. **SHOW DE MALABARISMO COM A CESTA BÁSICA. ARVORES FEITAS DE LUZ**. Giro para trás. Um grande monitor da marca **LG** escrito: **PROTEROZOICO (2,5 bi - 541 milhões de anos). Onde tem estromatólitos no Brasil?** Mais uma vez o desenho do senhor careca e de barba branca, mas a imagem impressa em papel cartão mostra só o dorso. Ele olha para baixo com boca aberta e olhar de alegria. Dentro desse nicho, dezesseis pedras de oito tipos diferentes. Sigo ao lado da pintura semelhante à anterior, mas de outra paisagem. **DEVONIANO (419-358 milhões de anos)**, escrito no arco de passagem. Cinco diferentes reproduções de paisagens mostram tempos e naturezas distintos: **ARQUEANO;**

PROTEROZÓICO; CAMBRIANO; ORDOVICIANO; SILURIANO. A origem do Universo e a Formação da Terra. Ao invés de ver a exposição à direita, sigo reto. Uma grande reprodução de um fragmento da *Terra* vista do espaço, do lado direito uma luz branca, do lado esquerdo uma pedra em fogo. No centro da sala um meteorito em base circular. Na base do painel, um totem quadrado baixo pintado de azul, sobre ele um meteorito menor, ao lado outro totem idêntico, porém vazio. Giro para o lado direito. Painel ***Os meteoritos na História da Humanidade***, ao lado dele uma porta com vista para o *Meteorito do Bendegó*. Clico para me aproximar. Volto para o exato mesmo verso já visto. Percebo que ao lado do retrato do senhor fardado, está uma cadeira de rodas preta. Giro para a esquerda. No outro verso da porta principal, na intersecção das entradas e saídas, vejo o jardim do terraço, os cones enfileirados, entre plantas, as costas da escultura da Princesa e Filhas.

| chegadas |



*Você cruza a linha de chegada – é uma simples demarcação
– e deixa de ser alguém que está em movimento para ser
alguém que já acabou³⁰⁸*



A linha de chegada é um ponto de passagem, uma demarcação simbólica no espaço-tempo pela qual é preciso atravessar para se decretar o fim. O plano que faz parecer simples, fácil como esticar o pescoço para a foto na linha de chegada, *fácil como cruzar a porta*³⁰⁹, determina que o encerramento aconteça através da transfiguração do estado de mobilidade em imobilidade, do cessar os movimentos, sem que isso signifique que tenha se chegado à última parte de algo. Uma projeção que esquece de levar em consideração os percalços do trajeto e toda a energia empregada no processo que culmina no “incomplexo” atravessar. Qual é o nosso estado físico e mental quando passamos de um lado para o outro? Em alguns, certamente, é o de exaustão, o que torna o ponto de chegada um alívio e um lugar de repouso temporário. Em outros, o de frustração com a interrupção de um gesto forçadamente inacabado. Há ainda o de aceitação, que, simplesmente, acreditam que *fizeram o melhor que puderam*³¹⁰.



A vertigem do instante produzida no momento preciso do atravessamento da chegada, proporciona uma experiência do presente moldada pela dilatação do ínfimo, um aqui e agora compreendido pelo próprio corpo que mantém a sensação do movimento mesmo na inércia. Percepção semelhante à experimentada no cessar rotacional do carrossel gira-gira. Em que tudo permanece volteando o recém paralisado, com *visão indistinta sobre todas as coisas, incapaz de reter alguma*³¹¹. Um estado de embriaguez, em que as coisas não lembradas também não podem ser esquecidas.



Quando resta apenas um passo a ser dado para o final do trajeto, no diminuto espaço-tempo anterior à linha de chegada que encerra o itinerário, neste momento, em que o futuro é um ponto que se pode enxergar, experimenta-se o presente embebido pelo passado do há pouco. O ser deformado pelo processo, arrasta os elementos ainda quentes recolhidos durante o deslocamento, porta o peso de um aglomerado de lembranças inclassificadas. É o estado da apreensão final e a último elemento de recordação do percurso.



No espaço-tempo imediatamente posterior à linha de chegada, lida-se com si transformado pelo processo associado à recém terminada sensação de vertigem. O tempo presente é da exaustão, da confusão, da mala ainda fechada no meio da sala, do futuro próximo funcional. Nesse momento, as lembranças aparecem todas ao mesmo tempo, uma massa de recordações, que ainda não são memórias mas proliferações de caminhos. Paralisados, os recém-chegados submergem diante do fluxo das lembranças³¹² e, caso as rédeas não sejam tomadas, não haverá o que ser esquecido.

É no espaço-tempo após a chegada que se *cristaliza uma versão*³¹³. Uma forma rígida moldada a partir de materiais maleáveis e flexíveis ainda frescos. Reconstitui-se, assim, o inteiro pelos fragmentos, na relação da experiência com o lugar e as frações que se descolaram e aderiram como carrapichos. Um processo de inscrição que pode começar com a disposição dos itens recolhidos sobre uma superfície para ver o conjunto num só golpe de olhar. Separar por categorias, definir aqueles que significam no âmbito individual e coletivo, tecer relações entre palavras e coisas. *No início, podemos apenas tentar nomeá-las, uma por uma, categoricamente, numerar, contar, da maneira mais banal possível, da maneira mais precisa possível, tentando nada esquecer*³¹⁴. Cada elemento é um tempo parado, estagnado no instante em que foi retirado do fluxo para se tornar uma peça individual *capaz de fazer subir à superfície as luzes com os quais se constrói a lembrança*³¹⁵. Recompôr uma trajetória individual por encadeamento de díspares, estabelecendo uma sequência que soa como sentido, *um trajeto que conduz as coisas às palavras, a vida ao texto, a viagem ao verbo, o si ao si*³¹⁶. Um relato esculpido pela

hifenização dos tempos condensados de uma realidade que só se faz possível no presente. É no instante do agora que se inscreve espessas palavras gravadas sobre o espaço da página, recordações gagas que passaram duas vezes pelo coração³¹⁷, e que se encontram aqui dispostas e disponíveis para as leituras que certamente ocorrerão em algum outro tempo presente. *A alegria da escrita. O poder de preservar. A vingança da mão mortal*³¹⁸. Todo o esforço é empregado para ir contra o esquecimento e o desaparecimento que nos ameaça. Por isso, retraçamos as rotas, revocamos os percursos, reproduzo as regras, recopiamos os ditos e escritos, refazemos as ações para prolongar a presença dos ausentes, ao mesmo tempo, que provamos as nossas próprias passagens. *A única maneira de sobreviver é transmitir*³¹⁹. Assim, *os fins se proliferam ao mesmo tempo se transformam, incessantemente em meios*³²⁰. E no instante do aqui e agora, pelo lado da vida, o único campo de perpetuação possível, que recomeçamos e nos relançamos no movimento de partidas e chegadas, em que *o fim está no começo e no entanto continua-se*³²¹.



| participantes |

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

AUGE, Marc. *L'impossible voyage: Le tourisme et ses images*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013.

_____. *Journal d'un SDF: ethnoficction*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

_____. *Por uma antropologia da mobilidade*. Macéio: EDUFAL : UNESP, 2010.

AQUINO, Livia. *Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *L'air et les songes: essais sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie Jose Corti, 1943.

BAILLY, Jean-Christophe. *Envoi (ricochets)*, Perspective [Online], 2 | 2016, online no dia 30 junho 2017. Disponível no link: <http://journals.openedition.org/perspective/6709>.

BALZAC, Honoré de. *L'épiciier*. Paris : Éditions Manucius, 2009.

BAQUE, Dominique. *Histoires d'ailleurs: artistes et penseur de l'itinérance*. Paris: Éditions du Regard, 2006.

BARTHES, Roland. *La chambre Claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957.

BAUDRILLARD, Jean. *Mots de passe*. Paris: Éditions Fayard, 2000.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Paris: Éditions Gallimard, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

____. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

____. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

____. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERTRAND, Gilles. *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle*. Roma: Publications de l'École française de Rome, 2008. Disponível no link : <<http://books.openedition.org/efr/1974>>.

____. *La place du voyage dans les sociétés européennes (XVIe-XVIIIe siècle)*, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest, 121-3 p.7-26, 2014. Disponível no link : <http://journals.openedition.org/abpo/2834>

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BIDOU, Henry. *900 lieues sur l'Amazonie*. Paris : Gallimard, 1938.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLY, Nellie. *Le tour du monde en 72 jours*. Paris : Éditions du Seuil, 1890.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

____. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOUTIER, Jean. *Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles). Le voyage à l'époque moderne*, n°27, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, p. 7-21, 2004.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOWNESS, Alain. *Les conditions du succès : comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*. Paris : Éditions Allia, 2011.
- BRUNO, Giordano. *Tratado da magia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BUTOR, Michel. *Réseau aérien : texte radiophonique*. Paris : Gallimard, 1962.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp : engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- CACERES, Luz Stella Rodriguez. *Desbravando o sertão carioca: etnografia da reinvenção de uma paisagem*. Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios. Copenhague, Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- CALVINO, Ítalo. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G.Gili, 2013.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CASSOU, Jean. *Du voyage au tourisme*. Communications, 10, 1967. Vacances et tourisme. pp. 25-34.
- Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Le site et le paysage*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

CHARTIER, Roger. *O que é um autor ? : revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

CHEN, Anelise. *Esforços olímpicos*. São Paulo: Todavia, 2021.

CHING, Francis D.K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 2009.

_____; GUIMARAES, Júlio Castañon. *A imagem e a letra*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*. Paris : Librairie José Corti, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.

CORBIN, Alain. *Le territoire du vide : l'occident et le désir du voyage (1750-1840)*. Paris : Flammarion, 2010.

_____. *Terra incognita - Une histoire de l'ignorance XVIII et XIX siècle*. Paris : Albin Michel, 2020.

CORMIER, Agathe. *Les panneaux de signalisation du code de la route : des écrits non linéaires?*. Cahiers de praxématique [Online], 69 | 2017. Disponível no link : <http://journals.openedition.org/praxematique/4634>

CRENN, Antonin. *Mémoire de la rue Vilin*. Paris : École publique Estienne ESAIG, 2010.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer*. Paris: Éditions du Regard, 2002.

DEANDA, Paola. *Monumento en deriva*. Cidade do México: edição independente, 2010.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEGUY, Michel. *Exercices de clairvoyance*. Rue Descartes, Paris, 3(3), p.8-19, 2009. Disponível no link : <https://doi.org/10.3917/rdes.065.0008>

DELAGE, Christian ; GUIGUENO, Vincent Guigueno. *Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer*, Études photographiques, 3 | Novembre 1997 Disponível no link : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/290>

DELILLO, Don. *Ruído Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DENIS, Pierre. *Jeux d'écriture*. Enfances & Psy, Paris, vol. 37, no. 4, p. 151-156, 2007.

DERRIDA, Jaques. *La carte postale: de Socrates à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 2014.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

_____. *Grand-tour: em volta do alfinete*. Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arte, 14(2), 155–170, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les éditions de Minuit, 2008.

_____. *Le génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les éditions de Minuit, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2004.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.

_____. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night. Césarée Césarée. Les mains negatives. Aurélia Steiner de Melbourne. Aurélia Steiner de Vancouver*. Aurélia Steiner. Paris: Mercure de France, 1986.

EWBANK, Antonio; BENETTI, Liliane Benetti. *Escritos não Publicados de Robert Smithson*. ARS (São Paulo) 16, no. 34 (dezembro 31, 2018): 287 - 313. Disponível no link : <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/151790>.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.) *Escritos de artistas: Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2009.

FONTAINE, Claire. *Em vista de uma prática ready-made*. São Paulo: Glac Edições, 2016.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2020.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

GORI, Roland. *La fabrique des imposteurs*. Paris : Éditions Les Liens qui Libèrent, 2013.

GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Paris: Flammarion, 2011.

GUISSARD, Lucien. *Le génie ou l'écriture du voyage*. Bruxelas, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1997. Disponível no link : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/guissard110197.pdf>

HIAASEN, Carl. *Caça aos Turistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUYSEN, Andreas. *Cultura do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

KAYE, Nick. *Site-specific art: performance, place and documentation*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Le photographique: pour une théorie des écarts*. Paris: Éditions Macula, 2006.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A escultura no campo ampliado*. Arte & Ensaios n.17. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

JOUANNAIS, Jean Yves. *L'idiotie : art, vie, politique – méthode*. Paris : Beaux Arts SAS, 2003.

LAROSSA, Jorge. *Tremores : escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LE FEUVRE, Lisa (org.). *Failure* [Whitechapel, documents of contemporary art]. Londres/Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *Vilin Souvenirs. Georges Perec*. In: Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), número 1. Paris: Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM, CNRS-ENS), Presses de L'Université Paris-Sorbonne (PUPS), 1992. pp. 127-151.

LEVEQUE, Laure. *Le Testament d'un excentrique de Jules Verne (1899) : un jeu de l'oie grandeur nature ou les États-Unis mode d'emploi*. Babel, 39 | 2019. URL: <http://journals.openedition.org/babel/6972>

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MAKARIUS, Michel. *Ruines: représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. Paris: Flammarion, 2011.

MELENDI, Maria Angélica Freitas. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

____. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

____. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

____. *A praia, a pele e a página*. Caderno de Leituras n.23. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2016.

MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*. Paris : Éditions du Seuil/Gallimard, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MICHAUX, Henri. *Un barbare en Asie*. Paris : Gallimard, 1967.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciante e do sentido*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

ONFRAY, Michel. *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Paris: Le livre de poche, 2012.

ONO, Yoko. *Grapefruit : o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono*. Belo Horizonte: Quimeras, 2009.

OULIPO. *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.

____. *Atlas de la littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1988.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Éditions Galilée, 2010.

____. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Éditions Denöel, 1975.

____. *L'infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

____. *Je me souviens*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2013.

____. *Beaux Présents, Belles Absentes*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

____. *Je suis né*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

- _____. *Penser/Classer*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- _____. *Ellis Island*. Paris: P.O.L éditeur, 1995.
- _____. *Romans et récits*. Paris : Le livre de poche, 2009.
- POULOT, Dominique. *Les origines d'un modèle touristique: les médiations du Grand Tour hier et aujourd'hui*. *Ethnologies*, volume 38, numéro 1-2, 2016, p. 47–59. <https://doi.org/10.7202/1041586ar>
- QUENEAU, Raymond. *Courir les rues/Battre la campagne/Fendre les flots*. Paris : Éditions Gallimard, 2011.
- _____. *Le dimanche de la vie*. Paris : Éditions Gallimard, 1952.
- QUIGNARD, Pascal. *Le nom au bout de la langue*. Paris : Gallimard, 1993.
- _____. *La nuit sexuelle*. Paris : Éditions J'ai lu, 2009.
- REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson : learning from New Jersey and Elsewhere*. Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- RICKARDS, Maurice. *The Encyclopedia of Ephemera : A guide to the fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and historian*. Nova lorque: Routledge, 2000.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RIOU, Pascale. *L'artiste : habitant, résident, touriste. Réflexions à propos de Francis Alÿs*. *Mondes du Tourisme*, 15 | 2019. Disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/tourisme/2073>;
- ROBBE-GRILLET, Alain. *L'Année dernière à Marienbad*. Paris : Les éditions du Minuit, 2013.
- ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Seuil, 2016.
- ROSSET, Clément. *Impressions fugitives: L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris: Les éditions de Minuit, 2004.
- _____. *Réel: traité de l'idiotie*. Paris: Les éditions de Minuit, 2007

ROUBAUD, Jacques. *Le grand incendie de Londres*. Paris : Éditions du Seuil, 2009.

____. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*. Paris : Gallimard, 1999.

SEBALD, W.G. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SHÔNAGON, Sei. *O livro do travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Arte & Ensaios n.19. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009.

____. *Robert Smithson : The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

STRECK, Danilo R. (org.). *Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

SOLER, Patrice. *Genres, formes, tons*. Paris : PUF, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STENDHAL. *Mémoires d'un touriste*. Paris : Gallimard, 2014. Ebook.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TABUCCHI, Antonio. *Le jeu de l'envers*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1988.

____. *Petits malentendus sans importance*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1987.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Robert Smithson : uma visão pitoresca do pitoresco*. In Arte & Ensaios n.33. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2015.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos Dada*. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

URBAIN, Jean-Didier. *L'idiote du voyage: histoires de touristes*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.

URLBERGER, Andrea. *L'œuvre in situ : spécificité ou contexte?*, Nouvelle revue d'esthétique, vol. 1, no. 1, 2008, pp. 15-19.

VERNE, Jules. *Le tour du monde en quatre-vingt jours*. Paris: J. Hetzel, 1873.

_____. *Le testament d'un excentrique*. Paris: J. Hetzel, 1899.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VILA-MATAS, Enrique. *Mac e seu contratempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Exploradores do abismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Books, 2000.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. São Paulo: Tese apresentada no Programa de Pós-graduação da FAU/USP, 2012.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

| notas |

1 Recortada do livro *L'air et songes*, de Gaston Bachelard, localizada na página 08, nas 3 primeiras linhas do 2º. parágrafo do subcapítulo II.

2 Recortada da abertura do livro *L'image écrite ou la déraison graphique* escrito por Anne-Marie Christin, localizada na página 07, primeira linha após o título do capítulo.

3 Quartzito? Mármore? Granito? Pedra São Tomé? Travertino? Arenito?

4 Estaria datilografando? Tocando piano? Jogando cartas?

5 Cinza? Cru? Palha?

6 Fragmento recolhido da frase “*O invisível não é o contrário do visível, mas seu revés*” dita por Françoise Dastur no programa de rádio *Les Nouveaux Chemins de la Connaissance*, France Culture, 13 de junho de 2008: <https://blog.franceculture.fr/raphael-enthoven/visible-linvisible-5/>

7 7,5 cm? 10 cm?

8 Segundo a tabela de cores do blog “Belas Orquídeas” [https://miro.medium.com/max/871/1*npOzM2CN4a7xfdJSqtFvSg.png] os tons do painel teriam os respectivos nomes: Azul Neon e Caroline Blue Color. Já a cartela Pantone propõe 293C para o mais escuro e 291C para o mais claro.

9 O erro de grafia de Edredon é voluntário pois assim estava escrito na imagem e como é um elemento recortado de um cenário específico escolhi manter essa formulação.

10 *Mise-en-abîme* gago?

11 No Brasil, o efêmero porta circunflexo, enquanto nos outros países falantes de língua portuguesa a acentuação é aguda. Ê e É. Por aqui o som do efêmero é fechado, protegido por uma cobertura mais ampla para fazer durar mais o que deveria ser apenas transitório.

12 Essa reflexão parte do projeto “Setor de Embaixadas” realizado pelo *Vaga-mundo: poética nômades*. O pensamento sobre o país que não está no mapa das embaixadas mas que é terra sob solas, vem da conversa entre *Karina Dias* e *Albert Ambelakiotis*, relatada pela pesquisadora-artista durante os encontros do grupo.

13 Faço referência aqui não somente à expressão, mas, especificamente ao livro de *Pascal Quignard*, *Le nom sur le bout de la langue*.

14 Dicionários digitais:

<https://dicionariocriativo.com.br/sinonimos-e-antonimos/partida>; <https://www.dicio.com.br/partida/>; <https://dicionario.priberam.org/partida>; <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/partida/>.

Dicionários impressos:

Dicionário Aurélio Século XXI; Dicionário Analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus.

15 Essa partida foi inteiramente retirada do livro *Le site et le paysage* de *Anne Cauquelin*. Toda a reflexão sobre a palavra *site* parte desse texto, que transcrevo, traduzo e aproprio.

16 Recortada do já citado livro *Le site et le paysage* de *Anne Cauquelin*, localizada na página 25, as 3 primeiras linhas do 3º. parágrafo.

17 Recortada do mesmo livro *Le site et le paysage* de *Anne Cauquelin*, localizada na página 27, nas 3 primeiras linhas do 1º. parágrafo.

18 Recortada e editada do livro *Le site et le paysage* de *Anne Cauquelin*, localizada nas páginas 27 e 28, começando no 2º. parágrafo da página 27 e terminando no 1º. parágrafo da página 28.

19 Recortada do livro *Le site et le paysage* de *Anne Cauquelin*, localizada na mesma página 27 já citada, na 7 linha do 1º. parágrafo.

20 Recortada da nota de rodapé número 5, do artigo *L'oeuvre in situ : spécificité ou contexte?*, de *Andrea Urlberger*, localizada na página 15. A referência precisa desse fragmento é: *Claude Gintz, Vito Acconci. L'impossible art public*, Art Press, février 1992, p. 12. Não tive acesso ao original.

21 Recortada do livro *One place after another : site-specific art and locational identity*, de *Miwon Kwon*, localizada na página 03, nas 4 primeiras linhas do 1º. parágrafo.

22 Recortada dos *textos não-publicados* de Robert Smithson, traduções realizadas por Antônio Ewbank e Liliane Benetti, localizada na página 287 da publicação ARS/ECA/USP, linhas 14 à 17.

23 Partida dialética entre SITE e NONSITE, recortada do livro *Robert Smithson: The collected Writings*, localizada nas páginas 152 e 153.

Site | Non-Site

Open limits x Closed limits
A Series of Points x An Array of Matter
Outer Coordinates x Inner Coordinates
Subtraction x Addition
Indeterminate (Certainty) x Determinate (Uncertainty)
Scattered (Information) x Contained (Information)
Reflection x Mirror
Edge x Centre
Some Place (physical) x No Place (abstract)
Many x One

24 Recortada do artigo *Robert Smithson: uma visão pitoresca do pitoresco* de Gilles A. Tiberghien, localizada na página 210, coluna à direita, linhas 04 a 07 do 1º. parágrafo.

25 Recortada do livro *Site-specific art: performance, place and documentation*, de Nick Kaye, localizada na na página 92, sendo última frase do primeiro parágrafo. Porém, trata-se de uma citação retirada de outra referência identificada como: Lippard and Smithson 1996: 193.

26 <https://gothamist.com/arts-entertainment/photos/a-look-back-at-the-brief-glory-days-of-port-authority-bus-terminal-one-of-nycs-ugliest-buildings?image=10>
https://www.youtube.com/watch?v=YkTSxO3_i1k

27 Recortado do Texto de *Robert Smithson*, publicado originalmente na *Artforum*, dezembro 1967. A leitura que fiz está baseada não apenas no texto original, mas também na tradução de *Pedro Sussekind* para a *Artes & Ensaio*. No caso, decidi manter *Tour* ao invés de passeio, como sugere *Sussekind*, pois gostaria de manter a ideia de retorno e estabelecer uma relação com o turismo, que me parece pertinente com a proposta de *Smithson*.

28 Recortada do livro *Robert Smithson: The collected Writings*, localizada na página 69, linha 13 do 1º. parágrafo.

29 Recortada do livro *Robert Smithson: The collected Writings*, localizada na página 70, linha 04 e 05 do 1º. parágrafo.

30 Cito aqui o livro *A invenção de Morel* de *Casares*, que me foi indicado involuntariamente por *Chris Marker* na entrevista no *lesinrocks*: <https://www.lesinrocks.com/cinema/la-seconde-vie-de-chris-marker-13720-29-04-2008/>

31 Não por acaso *R.S.* insiste em evidenciar o nome da câmera de lente fixa *Instamatic*, neologismo comercial que acaba se tornando referência para qualquer tipo de aparelho fotográfico e de filmagem super-8, com característica de baixo custo e fácil manuseio. A palavra composta por *instant* + *matic*, partindo do sufixo grego *-matos*, disposto à [performar, realizar, executar], logo poderia ser compreendida como uma disposição ao instante. Mas o mais provável é que a composição venha de *instant* + *automatic*, o automatismo do instante, frequentemente utilizado para os novos produtos tecnológicos. Um exemplo da câmera pelo comercial: <https://www.youtube.com/watch?v=s4hkEahJCbc>

32 Recortada do livro *O ato fotográfico e outros ensaios* de *Philippe Dubois*, localizada na página 161, linhas 06 e 07 do 1º. parágrafo.

33 Título do texto de *Denis Roche*, integrado no livro *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, palavras que reinam solas na página 185.

34 Recortada do livro *Robert Smithson: The collected Writings*, localizada na página 72, linha 04 e 05 do 2º. parágrafo.

35 Recortada do artigo *Robert Smithson: uma visão pitoresca do pitoresco* de Gilles A. Tiberghien, localizada na página 211, coluna à direita, linhas 10 e 11.

36 Do grego, *Meta* = o que segue, depois/ *Hódos* = Caminho. Literalmente: “Seguir um caminho”, trajeto.

37 Recortada e editada do livro *Coleção de Areia* de Italo Calvino, localizada na página 2, linhas 03 e 08.

38 Recortada da epígrafe do livro de Vladimir Nabokov, *Convite para uma decapitação*, que certamente estava presente em outro texto, pois nunca li esse livro.

39 Recortada do livro *Walkscapes*, de Francesco Careri, localizada na página 31, 1º. parágrafo após o subtítulo PARA UMA NOVA EXPANSÃO DO CAMPO.

40 Recortada novamente do artigo *Robert Smithson: uma visão pitoresca do pitoresco* de Gilles A. Tiberghien, localizada na página 214, coluna à esquerda, linha 18.

41 Anúncio do capítulo “não publicado”, retirado do livro de escritos de *Robert Smithson*, já citado anteriormente, está localizado na página 356. A tradução é de Antônio Ewbank e Liliane Benetti, publicado na revista ARS, ano 16, número 34, também já mencionada.

42 <https://www.moma.org/collection/works/184056>

43 Dizeres recortados do panfleto distribuído pelos dadaístas. Tradução recortada do livro *Walkscapes*, de Francesco Careri, posicionada na página 72 de fundo azul, logo abaixo da reprodução da folha de prova do panfleto.

44 Recortada do livro *Walkscapes*, de Francesco Careri, localizada na página 75, localizada na linhas 04 e 05 do 1º. parágrafo, após o subtítulo O READY-MADE URBANO.

45 <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100040030>

46 Recortada de mesmo site.

47 Recortada do *Manifesto do Senhor Antipyryna*, 14 de julho de 1916, *Tristan Tzara*, localizada na página 09, linhas 03 e 04 do 1º. parágrafo.

48 Recortada do livro *Walkscapes*, de *Francesco Careri*, localizada na página 74, linhas 02 e 03 do 2º. parágrafo

49 <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bibliotheque-r-bl-dada-surrealisme-pf1623/lot.444.html>

50 <https://br.pinterest.com/pin/333055334914178611/>

51 Recortada do título do subcapítulo do livro *Walkscapes*, de *Francesco Careri*, localizada na página 75. Está em maiúsculas, fonte em tamanho grande e centrada na página, não tem como errar.

52 Recortada do artigo *Du voyage au tourisme*, de *Jean Cassou*, localizada na página 30, linha 01 do 1º. parágrafo definido.

53 Recortado do livro *Ruído Branco*, de *Don DeLillo*, localizada na posição 169-176 do Kindle.

54 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 16, linha 04.

55 *A palavra turista entra na língua francesa em 1816, enquanto turismo só aparece em 1841, quer dizer, três anos após as Memórias de um turista de Stendhal.* Citação recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 41, linhas 03 à 09 do 2º parágrafo.

56 É mais um exemplo em que a indústria e o comércio conseguem salvar a própria imagem em detrimento a do humano.

57 As informações aqui compiladas foram retiradas do programa de rádio *La marche de l'histoire* por *Jean Lebrun* que conversa com o professor *Gilles Bertrand* sobre o tema *Le Grand Tour ou le voyage d'éducation aristocratique en Europe*: <https://www.franceinter.fr/emissions/la-marche-de-l-histoire/la-marche-de-l-histoire-22-juin-2017>

58 Recortada do artigo *La place du voyage dans les sociétés européennes (XVIe-XVIIIe siècle)*, de *Gilles Bertrand*, localizada na página 09, linhas 09 e 10 do tópico *Le voyage légitime et renforce l'ordre social et politique au sein de l'Europe*.

59 Recortada do artigo *La place du voyage dans les sociétés européennes (XVIe-XVIIIe siècle)*, de Gilles Bertrand, localizada na página 10, linhas 04 e 05 do 2º parágrafo.

60 “A prática da viagem de formação das elites se torna, desde 1530, uma referência intelectual, social, estética, política e moral, mas não era o único perfil do viajante europeu, que ia do peregrino ao comerciante, do erudito ao homem de ciência, sem esquecer o impacto que tiveram sobre o continente as viagens dos missionários, dos exploradores, dos marinheiro ou dos soldados. Essas práticas desenharam uma cartografia formada por uma série de modelos através dos quais o conhecimento do espaço passa a ser operado e acaba modificando a relação entre os indivíduos.” Recortada do artigo *La place du voyage dans les sociétés européennes (XVIe-XVIIIe siècle)*, de Gilles Bertrand, localizada na página 07, linhas 12 à 20.

61 Recortada do mesmo artigo *Le Grand Tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles)* de Jean Boutier, localizada na página 08, linhas 05 à 08 do tópico *Un programme évolutif*.

62 Recortada do artigo *Les origines d'un modèle touristique*, de Dominique Poulot, localizada na página 52, linhas 02 à 05 do 2º parágrafo.

63 Recortada do mesmo artigo *Les origines d'un modèle touristique*, de Dominique Poulot, localizada na página 51, linhas 06 à 08.

64 Recortada do capítulo 12 *La naissance du touriste*, do livro *Le Grand Tour revisité*, de Gilles Bertrand, localizada nas linhas 02 e 03 do 3º parágrafo, do livro virtual. <https://books.openedition.org/efr/2012>

65 Não foi possível traduzir o jogo de palavras entre *je* e *jeu*, por isso transcrevo a citação original : « *Par l'écriture un je remet en jeu ce qu'il a vécu* ». Bonito, né ?! Recortada do livro *Paysage et poésie*, de Michel Collot, localizada na página 218, linhas 03 e 04.

66 No caso ele faz referência aos escritos de viagem de *Victor Hugo*, mas que, ao meu ver, os apontamentos se aplicariam também à outros relatos do período. Recortada do artigo *Du voyage au tourisme*, de *Jean Cassou*, localizada na página 25, linhas 18 à 21 do 2º. parágrafo.

67 A difusão do *Grand Tour* faz com que o neologismo cunhado por ingleses seja incorporado nos léxicos, inclusive nos dicionários franceses, que, neste caso, faz da palavra um estrangeirismo dentro da própria língua.

68 Recortada e editada do artigo *Les origines d'un modèle touristique*, de *Dominique Poulot*, localizada na página 52, linhas 7 à 13 do 3º. parágrafo.

69 O título da edição de 1838 era *Mémoires d'un touriste par l'auteur de Rouge et Noir*. Uma máscara sobre uma máscara.

70 Recortada do livro *Mémoires d'un touriste* de *Stendhal*, localizada na posição 302-305 do Kindle.

71 Recortada do mesmo livro *Mémoires d'un touriste* de *Stendhal*, localizada na posição 56-57 do Kindle.

72 Recortada ainda do livro *Mémoires d'un touriste* de *Stendhal*, localizada na posição 3233-3236 do Kindle.

73 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na páginas 35 e 36.

74 Recortada do livro *Le territoire du vide*, de *Alain Corbin*, localizada na página 149, linhas 06 à 08 do 2º. parágrafo.

75 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 39, 1ª. linha após a citação.

76 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 16, linhas 06 e 07 do 2º. parágrafo.

77 Recortada do artigo *A pele, a praia, a página*, de *Ana Martins Marques*, localizada na página 10, linha 11 do 2º. parágrafo.

78 Recortada do artigo *Le génie ou l'écriture du voyage*, de *Lucien Guissard*, localizada na página 08, linha 01 e 02 do 2º. parágrafo.

79 Recortada do livro *Caça aos Turistas*, de *Carl Hiaasen*, localizada na localizada na posição 3375-3377 do Kindle.

80 Recortada do ensaio *Desbravando o sertão carioca: etnografia da reinvenção de uma paisagem*, de *Luz Stella Rodríguez Cáceres*, localizada na página 31, linha 03 a 05.

81 Recortada do diálogo entre *Alex Atala* e *Bernardo Oyarzún* que integra o catálogo da *8ª. bienal do Mercosul*, localizada na página 312, linhas 06 a 08 da coluna à direita.

82 Recortada do livro *Arte e Percepção*, de *Rudolf Arnheim*, localizada na página 44, linhas 08 à 10 do 3º. parágrafo do tópico "Ver a Configuração".

83 Recortada do livro *A cultura do novo capitalismo*, de *Richard Sennett*, localizada na página 137, linha 02 à 04 do 2º. Parágrafo.

84 Recortada do livro *Como se escreve a história*, de *Paul Veyne*, localizada na página 170. Cansei que contar linhas

85 Recortada do livro *Mythologies*, de *Roland Barthes*, localizada na página 122.

86 Recortada do livro *900 lieues sur l'Amazonne*, de *Henry Bidou*, localizada na página 228.

87 Recortada do livro *Diário de Moscou* de *Walter Benjamin*, localizada na página 137.

88 Recortada do conto *A partida do trem* de *Clarice Lispector*, localizada na página 305.

89 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 74.

90 Recortada do livro *Sobre fotografia*, de *Susan Sontag*, localizada na posição 137-139 do Kindle.

91 Recortada do livro *Caça aos Turistas*, de *Carl Hiaasen*, localizada na posição 3378-3383 do Kindle.

92 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada nas páginas 51 e 52.

93 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 55.

- 94 Recortada do livro de *Sobre fotografia* de Susan Sontag, localizada na posição 128-130 do kindle.
- 95 Martin Paar, *Small World*, 1990-2017. <https://www.atlasofplaces.com/photography/small-world/>
- 96 Gabriel Orozco, *Turista maluco*, 1991. <https://www.mariangoodman.com/artists/56-gabriel-orozco/works/39141/>
- 97 Recortada do livro *Marcher, créer* de Thierry Davila, localizada nas páginas 17 e 18.
- 98 Recortada do catálogo *Gianni Motti*, publicado pelo Migros Museum für Gegenwartskunst Zurich.
- 99 Gianni Motti, *Gianni Motti Assistant*, 1997–1998, *World Tour*. http://cahiers.ch/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/cha-002_1999_000-02-Motti.pdf & https://catalog.perrotin.com/Motti_catalogue_2013/Motti_2013_content_BD.pdf
- 100 Recortada da definição de *Elie Faure* explorada por *Thierry Davila* em *Marcher, créer*.
- 101 Recortada do livro *Marcher, créer* de *Thierry Davila*, localizada na página 23.
- 102 Recortada do livro, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, de *Jules Verne*, localizada na página 41.
- 103 *Francis Alÿs*, *The Loop*, 1997. Alÿs mantém relação com um dos organizadores do projeto via e-mail. Essa correspondência eletrônica e toda a documentação relativa à viagem foram expostas em **TIJUANA**.
- 104 <https://insiteart.org/insite97>
- 105 Recortada do livro *A invenção de Morel* de *Adolfo Bioy Casares*, localizada na página 16.
- 106 *Alberto Giacometti*, *L'homme qui marche*, 1961. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/walking-man-homme-qui-marche-1960>

107 Recortada da entrevista de *Francis Alÿs* feita por *Russell Ferguson*: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/i-am-too-tall-too-pale-and-too-gringo-looking-francis-aly-s-on-being-a-belgian-artist-in-mexico-55490, também presente no catálogo “*Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*,” Hammer Museum, Los Angeles, 30 September 2007–20 February 2008. <https://issuu.com/francisalys/docs/hammerbook>

108 Recortada do texto *Politics of Rehearsal: Francis Alÿs*, de *Russell Ferguson*, localizada na página 197 do livro *Failure*, organizado por Lisa Le Feuvre.

109 A definição de idiota foi retirada do livro *Réel: traité de l'idiotie*, de *Clément Rosset*, localizada nas páginas 42 e 43 e foi associada à proposição de *Jean-Yves Jouannais* no livro *L'idiotie*, relacionando a matéria do idiota a partir do modernismo, localizada nas páginas 13 e 14; e de *Jean-Didier Urbain* em *L'idiot du Voyage*, localizada nas páginas 9, 10 e 11.

110 A decisiva arte do século passado e a idiotice fazem um, moderno e idiota são sinônimos. Recortada do livro *L'idiotie* de *Jean-Yves Jouannais*, localizada na página 12.

111 Recortada do livro *Terra incognita - Une histoire de l'ignorance* de *Alain Corbin*, localizada na posição 52-58 do Kindle.

112 Recortada do livro *Réel: traité de l'idiotie* de *Clément Rosset*, localizada na página 35.

113 *Qu'un passant aux yeux naïfs peut parfois mettre le doigt sur le centre*. Recortada do livro *Un barbare en Asie*, de *Henri Michaux*, localizada na posição 984 do kindle.

114 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de *Jean-Didier Urbain*, localizada na página 18.

115 Recortada do livro *Le dimanche de la vie*, de *Raymond Queneau*, localizada na posição 457 do kindle.

116 Recortada do livro *Por uma antropologia da mobilidade*, de *Marc Augé*, localizada nas páginas 71 e 72.

117 Faz-se necessário destacar a relação de um mínimo respaldo econômico para que seja possível realizar uma viagem de férias programada, assim como realizar um trabalho a partir de um projeto em que foi preciso investir tempo de ateliê, reflexão e preparação além dos testes e materiais para efetivar a obra.

118 Recortada do livro *Turista aprendiz*, de Mário de Andrade, localizada na página 55.

119 Recortada do livro *L'idiot du voyage*, de Jean-Didier Urbain, localizada na página 43.

120 Recortada do vocábulo *Andarilhagem* escrito por Carlos Rodrigues Brandão, localizada na posição 961 do *Dicionário Paulo Freire*.

121 Segundo o site : https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-veritable-phileas-fogg_810024.html

122 Recortada do livro *Le tour du monde en 72 jours* de Nellie Bly, localizada na posição 70 do kindle.

123 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Round_the_world_with_Nellie_Bly_1890.jpg

124 Recortada do livro *Le tour du monde en 72 jours* de Nellie Bly, localizada na posição 41-43 do kindle.

125 Recortada do livro *Le Testament d'un excentrique*, de Jules Verne, localizada em posição indefinida do kindle.

126 Recortada do artigo *Le testament d'un excentrique de Jules Verne (1899): un jeu de l'oie grandeur nature ou les États-Unis mode d'emploi*, de Laure Lévêque, localizada na página 145.

127 Diz-se de pessoas aficionadas pelo Jogo do Ganso, seja como jogador ou como colecionador, que é o caso de *Pierre-Dietsch*.

128 O tabuleiro do nobre jogo dos Estados Unidos da América: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Testament_d%27un_excentrique#/media/Fichier:Verne-Te-full.jpg

129 Recortada do livro *Le Testament d'un excentrique*, de Jules Verne, localizada em posição indefinida do kindle.

130 Recortada da entrevista de *Michel Butor* no *Monde des Livres* do dia 17 de março de 2005: lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/michel-butor-il-est-un-des-sites-qui-nous-permettent-de-comprendre-ou-nous-sommes_401978_3260.html

131 Recortada do artigo *Le testament d'un excentrique de Jules Verne (1899): un jeu de l'oie grandeur nature ou les États-Unis mode d'emploi*, de *Laure Lévêque*, localizada na página 146.

132 Recortada do livro *Le Testament d'un excentrique*, de *Jules Verne*, localizada em posição indefinida do kindle.

133 Recortada do livro *Le Testament d'un excentrique*, de *Jules Verne*, localizada em posição indefinida do kindle.

134 Recortada do livro *Le Testament d'un excentrique*, de *Jules Verne*, localizada em posição indefinida do kindle.

135 Recortada do livro *Le Testament d'un excentrique*, de *Jules Verne*, localizada em posição indefinida do kindle.

136 Pergunta recortada do *Caderno Sesc Videobrasil 06*, especificamente da conversa infinita sobre o acto criativo feita por *Pedro Barateiro*, localizada nas páginas 46 e 47.

137 Recortada da definição número 04 do *Dicionário Michaelis* On-line: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/jogo/>

138 Recortada do livro *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, de *Pierre-Michel Menger*, localizada na página 10.

139 O retorno do *jeu de l'oie*.

140 Recortada do livro *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, de *Pierre-Michel Menger*, localizada na página 23.

141 Essa informação não é apenas empírica e de números inventados, ela foi retirada do curso *Comment achever une œuvre? Travail et processus de création* de *Pierre-Michel Menger* no *Collège de France*: <https://www.college-de-france.fr/site/pierre-michel-menger/course-2019-03-01-10h00.htm>

142 Recortada do livro *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, de Pierre-Michel Menger, localizada na página 10.

143 Recortada da frase *It is the uncertainty that charms one. A mist makes things wonderful*, do livro *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, localizada na posição 3893 do Kindle.

144 Afirmação e pensamento partem da pesquisa sociológica de Pierre-Michel Menger, citada em notas anteriores.

145 Recortada do livro *Ideia de Prosa* de Giorgio Agamben, localizada na página 24.

146 Última estrofe do poema *Amor à primeira vista*, de Wislawa Szymborska, localiza na página 97 do livro *poemas*.

147 A frase foi reestruturada a partir do trecho *No meio do nevoeiro, não é possível decidir-se se estamos de um lado ou outro da ponte. O que há é apenas a própria ponte*. Recortado da tese *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea* de Guilherme Wisnik, localizado na página 243.

148 <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/incerto/>

149 Recortada do livro *Duchamp du signe*, de Marcel Duchamp, localizada na página 188.

150 Recortada do livro *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, de Pierre-Michel Menger, localizada nas páginas 30 e 31.

151 Recortada do livro *Métodos*, de Francis Ponge, localizada na página 68.

152 Recortada do livro *Métodos*, de Francis Ponge, localizada na página 67.

153 Definição número 23, recortada do Dicionário Michaelis On-line.

154 Definição número 24, recortada do Dicionário Michaelis On-line.

- 155** Definição número 10, recortada do *Dicionário Michaelis On-line*.
- 156** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de Roger Caillois localizado na posição 235-237 do kindle.
- 157** Recortada do livro *Duchamp du signe*, de Marcel Duchamp, localizada nas páginas 188 e 189.
- 158** Recortada do livro *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, de Pierre-Michel Menger, localizada na página 13.
- 159** Recortada do livro *Les conditions du succès*, de Alan Bowness, localizada na página 47.
- 160** Definição número 14, recortada do *Dicionário Michaelis On-line*.
- 161** Definição número 16, recortada do *Dicionário Michaelis On-line*.
- 162** Recortada do livro *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*, de Pierre-Michel Menger, localizada nas páginas 12 e 13.
- 163** Recortada do livro *Les conditions du succès*, de Alan Bowness, localizada na página 13.
- 164** Edição da definição número 08, recortada do *Dicionário Michaelis On-line*.
- 165** Recortada do livro *La fabrique des imposteurs*, de Roland Gori, localizada na página 10.
- 166** Recortada do livro *Les conditions du succès*, de Alan Bowness, localizada na página 47.
- 167** Recortada do livro *Les conditions du succès*, de Alan Bowness, localizada nas páginas 62 e 63.
- 168** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de Roger Caillois localizado na posição 207-208 do kindle.
- 169** Definição número 03, recortada do *Dicionário Michaelis On-line*.

- 170** Faça referência ao título do livro *Um jogo bastante perigoso* de *Adília Lopes*, 1985.
- 171** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 210 do kindle.
- 172** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 320-321 do kindle.
- 173** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 327-328 do kindle.
- 174** Edição das definições número 01 e 02, recortadas do *Dicionário Michaelis On-line*.
- 175** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 191-192 do kindle
- 176** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 320-321 do kindle.
- 177** Recortada do livro *La littérature potentielle* do OULIPO, localizada na página 25.
- 178** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 259-268 do kindle.
- 179** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 229-230 do kindle.
- 180** Recortada do livro *La littérature potentielle*, de OULIPO, localizada na página 27.
- 181** Recortada do livro *La littérature potentielle*, de OULIPO, localizada na página 16.
- 182** Recortada do livro *La littérature potentielle*, de OULIPO, localizada na página 33.
- 183** Dito pelo oulipiano *Hervé Le Tellier* no programa de rádio *Les nouveaux chemins de la philosophie*, 2016 : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nuit-de-loulipo-22-39-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-loulipo-ou-lart-de-jouer-avec-le>
- 184** Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de *Roger Caillois* localizado na posição 259-268 do kindle.

- 185** Recortada do livro *Formas de vida*, de *Nicolas Bourriaud*, localizada na página 15.
- 186** Recortada do livro *Formas de vida*, de *Nicolas Bourriaud*, localizada na página 14.
- 187** Recortada do livro *Formas de vida*, de *Nicolas Bourriaud*, localizada na página 24.
- 188** Os Oulipianos se definem como *ratos que constroem o próprio labirinto de onde se propõe de sair*. Recortada do livro *La littérature potentielle*, localizada na página 32.
- 189** Recortada do livro *Atlas do corpo e da imaginação*, de *Gonçalo M. Tavares*, localizada na página 180.
- 190** Recortada do livro *Mots de passe*, de *Jean Baudrillard*, localizada na página 10.
- 191** Recortada do ensaio *Bear and Sharp*, de *Robert Smithson*, localizada nas páginas 249–250.
- 192** Recortada do livro *Marcher, créer* de *Thierry Davila*, localizada na página 51.
- 193** Recortada do livro *Monumento en deriva*, de *Paola Da Anda*, localizada na página 09.
- 194** Verso de *Charles Baudelaire* destacado por *Ferreira Gullar* que reparte o que não é dele: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200826.htm>
- 195** Um re- da citação de *Gaston Bachelard*: *Se uma imagem presente não fizer pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação*. Localizada na página 05 do livro *L'air et les songes*.
- 196** *retirar o eterno do transitório*, disse *Baudelaire*.
- 197** Recortada do ensaio *Envoi (Ricochets)*, de *Jean-Christophe Bailly*, localizada na página 12 da *Revista Perspective* 2, 2016.

198 Existe mesmo um campeonato mundial: <https://www.stoneskimming.com/>

199 O recorde mundial foi quebrado por *Kurt Steiner* em 6 de setembro de 2013, com 88 ricochetes: <https://www.youtube.com/watch?v=S1KfuErAcj0>

200 Ficou claro, que havia recebido não só uma palavra e a mímica de um gesto, mas uma lacuna, que eu mesma deveria preencher.

201 Título do conto de *Antonio Tabucchi*, recortado do livro homônimo *Pequenos mal entendidos sem importância*.

202 Tenho a impressão que acabei reagindo como um gato que não compreende o gesto da assinalar e retorna o olhar para o dedo que indica algo.

203 Recortada do mesmo parágrafo já pontuado do ensaio *Envoi (Ricochets)*, de *Jean-Christophe Bailly*, localizada na página 12 da *Revista Perspective 2*, 2016.

204 O nome do jogo que aparece traduzido para o português como: fazer patinhos, fazer chapeletas, capar a água, capar a ribeira. Difícil fazer belezas com esse material.

205 Seria capaz de falar mais e melhor? Estaria vendo o objeto pelo lado errado? Será que não estou novamente ao lado da placa?

206 Trata-se de um jogo muito antigo, realizado por diferentes povos e tempos, muitas vezes sem que tenha ocorrido uma relação entre eles. Um gesto primeiro e comum, como o fogo, a linguagem e a arte.

207 Recortada do livro *Petits malentendus sans importance*, de *Antonio Tabucchi*, localizada na posição 139-140 do kindle.

208 *Michel Butor* em entrevista concedida ao Telerama no dia 15.03.2013 e atualizada no dia 25.08.2016 com a morte do escritor. <http://www.telerama.fr/livre/michel-butor-on-dit-souvent-de-moi-que-je-suis-un-inconnu-celebre,94676.php>

209 *Georges Perec* em entrevista com *Viviane Forrester* no programa *Fenêtre sur ...*, 22 de março de 1976.

210 Recortada da epígrafe do livro *La seconde main*, de *Antoine Compagnon*, porém, trata-se de uma frase escrita por *Maurice Blanchot* no livro *A conversa infinita*.

211 Recortada da entrevista de *Marc Augé* realizada por *Carles Geli* e publicada na versão online do Jornal El País, 31 de janeiro de 2019: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html

212 Recortada e copiada do livro *Rua de Mão Única* de *Walter Benjamin*, localizada nas páginas 13 e 14.

213 *As cifras 1, 2, 3 que numeram os títulos do índice, estejam elas em primeira, segunda ou terceira posição, não têm apenas um valor ordinal, mas correspondem a três áreas temáticas, a três tipos de experiência e de interrogação que, em diferentes proporções, estão presentes em cada parte do livro. Os 1 correspondem geralmente a uma experiência visiva, que quase sempre tem por objeto formas da natureza; o texto tende a configurar-se como uma descrição. Nos 2 estão presentes elementos antropológicos, culturais em sentido amplo, e a experiência envolve, além dos dados visivos, também a linguagem, os significados, os símbolos. O texto tende a desenvolver-se em narrativa. Os 3 dão conta das experiências de tipo mais especulativo, respeitantes ao cosmo, ao tempo, ao infinito, às relações entre o eu e o mundo, às dimensões da mente. Do âmbito da descrição e da narrativa se passa ao da meditação. [CALVINO, *Palomar*, p.114]*

214 *Observar a rua, de tempos em tempos, talvez com uma preocupação um pouco sistemática. Se aplicar. Tomar o tempo. Notar o que vê. O que se passa de notável. Sabemos ver o que é notável? Há alguma coisa que nos toca? Nada nos toca. Não sabemos ver. (...) A rua : Tentar descrever a rua, de que é feita, para o que serve. As pessoas na rua. Os carros. Que tipo de carro? Os prédios: notar que eles são bastante confortáveis, bastante abastados; distinguir os imóveis de habitação e os prédios oficiais. As lojas. Se esforçar para esgotar o sujeito, mesmo se isso tenha ar grotesco, fútil ou estúpido. Ainda não vimos nada, só percebemos o que já havíamos percebido faz muito tempo. Se obrigar a ver mais horizontalmente. (...) Detectar um ritmo: a passagem dos carros: (...) Contar os carros. Olhas as placas dos carros. Distinguir os carros registrados em Paris e os outros. Notar a ausência de taxis quando, justamente, parece que há muitas pessoas esperando por eles. Ler o que está escrito na rua: colunas Morris, bancas de revistas, cartazes, painéis de circulação, graffitis, flyers jogados no chão, placas de lojas. Decifrar um pedaço de cidade, deduzir as evidências: a obsessão pela propriedade, por exemplo. (...) As pessoas da rua : de onde eles vem? Onde elas vão? Quem são elas ? (...) Tentar classificar as pessoas (...) Ou ainda : se esforçar em representar, com a máxima precisão possível, sob a rede das ruas, o emaranhado de esgotos, a passagem das linhas de metro, a proliferação invisível e subterrânea dos condutores (eletricidade, gás, linhas telefônicas, sistema de águas, rede de pneumáticos) sem as quais nenhuma vida seria possível na superfície. [PEREC, *Espèces d'espaces*, p.110-105)*

215 Segui a leitura ocidental para descrever a configuração da rua.

216 Mantenho sentido de leitura ocidental.

217 A princípio, achei que fosse um sistema métrico poético, mas se trata de um acrônimo para a expressão em inglês *All cops are bastards*, mas que já foi apropriada por outros movimentos: *All Capitalists Are Bastards*, pelo anti-capitalista; *All Colors Are Beautiful*, pelo anti-racista; *All Clitoris Are Beautiful*, por alguns grupos feministas.

218 Não domino o francês, é ele que me domina.

219 Nada é mais sem graça do que os dramas das elites.

220 Uso aqui a palavra em inglês com a intenção de chamar o vento que a palavra carrega.

221 Será?

222 Filme *Balão Vermelho*, de Albert Lamorisse, 1956.

223 Filme *En remontant la Rue Vilin*, de Robert Bober, 1992.

224 Recortada do livro *La nuit sexuelle*, de Pascal Quignard, localizada na página 07.

225 Recortada e a traduzida, à minha maneira, do filme *Sem Sol* (1983) de Chris Marker. *Il m'écrivait: 'J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif?'*

226 O texto original é mais ou menos assim: *escrevo: escrevo porque um dia vivemos juntos, porque eu era um entre eles, sombra no meio das sombras, corpo perto dos corpos; escrevo porque eles deixaram em mim a marca indelével em que o traço é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança das mortes e afirmação da minha vida.* Recortado de livro *W, ou le souvenir d'enfance*, de G.P., localizado nas páginas 63 e 64.

227 O número 24 é onde estava o *Coiffure des dames* da mãe de G.P. e também a primeira moradia do autor.

228 Gaguejo novamente. Gaguegogia poética.

229 Não tenho jogos de palavras para competir com o título de Bober, em que o subir e a montagem fotográfica-cinematográfica se encaixam num mesmo.

230 Em 1980, *Robert Frank* escreve “*It starts out as ‘scrapbook footage’. There is no script, there is plenty of intuition. It gets confusing to piece together these moments of rehearsed banalities, embarrassed documentation, fear of telling the truth and somewhere the fearful truth seems to endure. I want you to see the shadow of life and death flickering on that screen. June asks me: “Why do you take these pictures?” Because I am alive ...*”
<https://bordercrossingsmag.com/article/frank-speaking-an-interview-with-robert-frank>

231 Recortada do ensaio *Exercices de clairvoyance*, de *Michel Deguy*: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-3-page-8.htm?contenu=resume>

232 Recortada do livro *Espèces d'espaces*, capítulo *A rua*, 3 *Trabalhos práticos*, localizada nas páginas 101 à 106. Já citado anteriormente.

233 *Lieux*, projeto inacabado de G.P. que deveria seguir a seguinte premissa e protocolo: escolher 12 lugares de Paris, ruas, praças, encruzilhadas, ligadas às lembranças, aos eventos ou aos momentos importantes da própria existência. Cada mês ele deveria descrever dois desses lugares escolhidos de duas formas distintas: a primeira, a descrição real, feita no local, do que estava vendo e da maneira mais neutra possível, como, por exemplo, a numeração de lojas, detalhes da arquitetura, pequenos eventos; a segunda, no modo lembrança, deveria ser realizada em outro lugar que não fosse o lugar escolhido, é a descrição do lugar mas de memória, em que outras lembranças podem ser evocadas, como pessoas que conheceu, etc. Cada

texto, assim que terminado, deveria ser colocado dentro de um envelope, selado com cera. O exercício de escrita teria que ser realizado durante 12 anos, permutando as duplas dos lugares segundo uma cartela biquadrada latim ortogonal de ordem 12 (seja lá o que isso significa). O início foi em janeiro de 1969 e o final estava marcado para dezembro de 1980. G.P. dispõe as intenções numa carta ao editor Maurice Nadau: *Abrirei, os 288 envelopes selados, relerei cuidadosamente, copiarei, estabelecerei os índices necessários. Não tenho uma ideia clara do resultado final, mas penso que veremos de uma só vez, o envelhecimento dos lugares, o envelhecimento da minha escrita, o envelhecimento das minhas lembranças: o tempo reencontrado se confunde com o tempo perdido; o tempo se agarra a esse projeto; constitui a estrutura e a regra; o livro não é mais a restituição de um tempo passado, mas a medida de um tempo que passa; o tempo da escrita, que era até o presente um tempo para nada, um tempo morto, que fingimos ignorar ou que restituímos apenas arbitrariamente (agenda-tabela de organização do tempo-gestão do tempo), que permanece sempre ao lado do livro (mesmo em Proust), se tornará aqui o eixo essencial.* [Georges Perec, *Je suis né*, 1990].

234 Reflexão recortada do ensaio *Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer*, de Christian Delage e Vincent Guigueno.

235 Poema *Coral*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, localizado na página 81.

236 À maneira de *Sei Shônagon*.

237 Nos jogos de sociedade, chamados de *Jogo da Glória* ou *Jeux de L'oie*, a casa 58 é a da morte.

238 Recortada do livro *Castelo dos destinos cruzados* de Ítalo Calvino, localizada na final página 152 no primeiro parágrafo.

239 Filme de Claude Chabrol, 1973.

240 *The Clairvoyant*, também intitulado *The killing hour*, de Armand Mastroianni, 1982.

241 Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7*, 1962.

242 Verso do poema *Ilhas insalubres*, de Raymond Queneau.

243 René Jacques, *Madame Rayda, voyante, 47 rue Vilin Paris 20ème*, 1945–1946.

244 Faço aqui uma transcrição do que está disposto na fotografia, por isso, qualquer eventual erro da norma culta da língua francesa foi conservado com intuito de manter fidelidade ao registro.

245 Recortada do *Exercices de clairvoyance*, de Michel Deguy. Disponível em : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-3-page-8.htm>

246 Robert Doisneau, *La table de Madame Rayda, Rue Vilin*, 1953. A fotografia faz parte da série *Ocultismos* realizada pelo fotógrafo entre os anos de 1943 à 1970.

247 Conhecida também como pintura simétrica. Técnica de aprendizado infantil, em que se coloca a tinta de um lado do papel e o dobra ao meio.

248 Enquanto uma mão escreve e a outra segura uma imagem.

249 Um tecido preto/opaco, o outro claro/brilhante.

250 Entrevista de Michel Deguy no programa de rádio *Matières à penser*, de Frédéric Worms. Disponível em : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/linconscient-europeen-35-la-clairvoyance-des-poetes>

251 Recortada do *Exercices de clairvoyance*, de Michel Deguy, localizada na página 15.

252 Recortada do *Exercices de clairvoyance*, de Michel Deguy, localizada na página 15.

253 Recortada do *Exercices de clairvoyance*, de Michel Deguy, localizada na página 16.

254 Recortada do livro *Exploradores de abismos*, de Enrique Vila-Matas, localizada na página 38.

255 A partir da frase de *Quignard: Eu não estava na noite em que fui concebido*. Recortada do livro *La nuit sexuelle*, localizada na página 07.

256 Diálogo entre *Michèle Morgan* e *Jean Gabin* no filme *Remorques [Águas tempestuosas]* de *Jean Grémillon*, 1941.

257 Recortada do livro *O espaço literário*, de *Maurice Blanchot*, localizada na página 37.

258 Recortada igualmente do livro *O espaço literário*, de *Maurice Blanchot*, localizada na página 37.

259 Recortada do livro *Duchamp, uma biografia* de *Calvin Tomkins*, localizada na página 97.

260 Segundo a tradução google para o português seria “A sabedoria construiu sua casa”.

261 Retirada do *Castelo dos destinos cruzados*, de *Ítalo Calvino*, localizada na página 153.

262 Recortada do livro a *A arte da memória*, de *Frances A. Yates*, localizada na página 228.

263 Recortada do prefácio do livro *Notes*, de *Marcel Duchamp*, escrito por *Paul Matisse*, localizada na página 09.

264 *Jacques Tati, Mon Oncle*, 1958.

265 Frase repetida várias vezes pela irmã do Senhor *Hulot* no mesmo filme.

266 Recortada do livro *Esforços Olímpicos*, de *Anelise Chen*, localizada na posição 964 • capítulo: Olimpíadas da alma.

267 *Chris Marker, Sem Sol*, 1983.

268 Recortada do artigo *A escultura no campo ampliado*, de *Rosalind Krauss*, localizada na página 135

269 Terceiro e quarto parágrafos, com aparência de versos, os tempos seguem o mesmo alinhamento vertical na página 304 do texto *O homem que dorme* recortado do livro *Georges Perec: romans & récits*.

270 A cena começa após a abertura genérica do programa *Fenêtre sur ...* apresentado por *Vivian Forrester*, cuja música se estende até a introdução em imagem do escritor. A primeira difusão do programa foi ao ar no dia 22 de março de 1976.

271 Recortada do livro *Sobre fotografia*, de *Susan Sontag*, localizada na posição 156 do kindle.

272 Recortada do *Conversa de ar* de *Yoko Ono*, localizada na páginas 223 do livro *Grapefruit*.

273 Trata-se de uma interpretação, uma tentativa de tradução da frase: *Qu'il s'agit de souffler de son souffle tant qu'on a le souffle*. Escrita por *Van Gogh* em carta à *Bernard*. http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let632/original_text.html

274 A clássica frase de *Paul Klee* me surge na cartografia pessoal da recordação, completamente descolada da origem, sei que está no livro *Teoria da Arte Moderna*, mas não tive acesso ao exemplar.

275 *Alma*, do latim animae, sopro, ar, origem da vida.

276 Uso aqui a nomeação e classificação copiada do *Dicionário Visual de Arquitetura*, de *F.D.K. Ching*.

277 A frase original de *Vitrúvio* é: *A visão ocular subindo em altura*. A citação está localizada na página 183 do livro *Tratado de Arquitetura*.

278 Frase escrita na placa e traduzida para o português.

279 A repetição de público aqui é proposital, pois assim aparece no texto em inglês traduzido do latim.

280 Na sequência: OPEN DAILY, April-September 09.30 – 17.30 (last admission), October-March 09.30 – 17.00 (last admission); ADMISSION: [CASH PAYMENTS ONLY]; Adult concession: Disable visitor, student (16 years or over with ID), Senior [Over 60 with ID], CHILD CONCESSION: Disabled visitor aged 5-15 years, COMPANION: With each disabled visitor; ADULTS £5.00, CHILDREN UNDER 5-15 YEARS £2.50, ADULT CONCESSION £3.30, CHILD CONCESSION £1.70, COMPANION FREE, UNDER 5 FREE; ACCES VIA STAIRS ONLY; VISITORS MUST LEAVE LARGE BAGS AT THE BASE OF STAIRSWELL.

281 O nome em inglês para potelet e postes balizadores.

282 Faça aqui referência à direção de arte da adaptação do livro realizada por *François Truffaut*, 1966. Não pretendo assistir o re-make de 2018.

283 Não há nada mais invisível no mundo que um monumento. Reli e redisse essa frase inúmeras vezes, sempre como uma citação de autoria definida mas completamente descolada do texto de origem. Depois de muito rodar no Google, encontrei a digitalização do ensaio *Monuments* de *Robert Musil* em inglês nesse link do twitter: <https://twitter.com/outrofobia/status/1270365972264820736>

284 Recortada do livro *Tratado de Arquitetura*, de *Vitrúvio*, localizada na página 112.

285 Uma fala de *Jacques Roubaud* sobre o livro *Le grand incendie de Londres*: <https://www.youtube.com/watch?v=2tmK46Xz-Y8>

286 Faça referência à frase: *O obelisco sabe que é um monumento?*, recortada do conto *L'epicier*, de *Balzac*, versão kindle e sem posição precisa.

287 Recortada da *Carta do Monte Ventoso*, de *Petrarca*, localizada na página 19 de um texto xerocado, sem origem.

288 Recortada do livro *Da pintura*, de *Leon Battista Alberti*, localizado na página 109.

289 Famoso verso de Baudelaire. *Le Cygne : la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel.*

290 Verso retomado por Jacques Roubaud como título do livro *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur des humains.*

291 Referência à frase: *Pascal escreve que os rios são caminhos que andam.* Recortada do livro *Atlas*, de Jorge Luis Borges, localizada na página 27, linhas 23 e 24.

292 *Augusto de Campos, Cidade-City-Cité, 1964.*

293 Recortada do livro *O Homem Sem Qualidades* de Robert Musil, localizada na posição 20217.

294 Recortada da *Carta do Monte Ventoso*, de Petrarca.

295 Citação de Petrarca recortada do livro *Ver a Terra*, de Jean-Marc Besse, localizada na página 01, entre o título e o início do texto.

296 Recortada do livro *Os jogos e os homens*, de Roger Caillois localizada na posição 838-839 do kindle.

297 (...) *quando o mal triunfa, o bem se esconde; quando o bem aparece, o mal fica de tocaia.* Recortado do poema *A curta vida dos nossos antepassados*, de Wysława Szymborska, localizado na página 71 do livro *poemas*.

298 Como traduzir que no Brasil o incêndio faz parte da paisagem?

299 Definição do substantivo *Picumã*, do Tupi, retirado do *Dicionário Aurélio*.

300 A citação faz referência ao texto associado à cena do filme *O ano passado em Marienbad*, de Alain Resnais, no minuto 13 e segundo 41. Que pode ser também consultado na publicação de Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, posição 428-430 do kindle.

301 Frase de *Gaston Bachelard*, recortada do programa de rádio *Causeries sur l'imagination poétique*, transmitido pela Paris-Inter em 1954: <https://www.youtube.com/watch?v=FJhEmg7ZlLg>

302 Faço aqui menção ao texto desaparecido de *Dirceu Villa*. Entrei em contato com o autor via e-mail no dia 11 de junho 2020, recebi a resposta no dia 15 de junho de 2020. Segue um fragmento da correspondência digital:

(...)

pois bem, procurei, revirei tudo, mesmo as publicações em papel & não achei! é um mistério completo. & é raro que eu não lembre onde saiu um texto meu, até porque não publiquei lá muita coisa, mas esse sumiu sem deixar vestígios.

procurei mesmo no livro de ensaios reunidos que venho organizando há uns 4 anos & não está lá também. tudo o que encontrei foi uma menção, minha mesmo, ao conceito dele na minha tese de doutorado, mas lá não entro em Schlegel, ou na peculiar passagem de uma coisa à outra, reconfigurada después no mesmo princípio, só que com aquela diferença de perspectiva.

lá eu falo apenas de como no século XV se reestruturou um passado monumental, então mero fragmento, numa reconstrução de sua prévia condição monumental, porque era assim que o entendiam as pessoas inventivas que olhavam para aquele passado com o desejo de tomar dele o que fosse necessário para amplificar a experiência daquele momento presente.

no artigo, anterior à tese (i.e. anterior a 2012), explorava aquilo que disse a vocês em aula, o longo percurso do monumento a fragmento, sua reconstituição hipotética, & o passo definitivo,

ali pelo fim do XVIII, quando a percepção muda de paradigma, aceitando a condição fragmentada do passado, mas começando a ver no fragmento o monumento, sem necessidade de reconstrução nem interpretação do que supostamente lhe faltaria: o fragmento retoma, agora sem necessidade de completude, sua qualidade de monumento, & os acidentes que o tornam objeto elíptico realçam sua importância como monumento..

& que isso, obviamente, é ainda onde vivemos: é um pressuposto, para o nosso tempo, que qualquer dado fragmento emita a luz original, meio misteriosa, de sua plenitude anterior, histórica & irremediavelmente perdida.

[eh bien, me ocorre agora que o destino infeliz & funesto daquele meu artigo seguiu pelo mesmo caminho de seu tema, exemplificando-o. tenho só a dúvida de se o remonto, como teriam feito as pessoas no renascimento, ou se, considerando luminosa bastante sua presença lacunar & memorial, o considere vivo em sua morte].

(...)

303 Termo cunhado por *Bertrand Lavier* para caracterizar o processo de criação relacionado ao trabalho *Giulietta*, 1993.

304 *Hubert Robert*, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796.

305 Recortada do livro *Guerra Aérea e literatura*, de *W.G. Sebald*, localizada nas páginas 32 à 34.

306 Recortada do livro *Ruines: Représentations dans l'art de la renaissance à nous jours*, localizada na página 07. A citação, porém é de *Quatrième de Quincy*, nas *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art d'Italie*.

307 Poderia, talvez, ser considerada como uma ruína dos homens, pela enorme sensação de vazio causada, mas o negligência, descaso cultural, patrimonial e científico, o deixar-morrer, não está entre as causas listadas por *Chateaubriand*. Lembro que a floresta também é cultura, e que, neste instante, queima de um fogo provocado por homens.

308 Recortada do livro *Esforços Olímpicos*, de *Anelise Chen*, localizada na posição 100 • Antes e depois.

309 Continuação da frase anterior.

310 Faço menção à anotação pelo pintor no quadro *O homem com turbante vermelho*, de *Jan Van Eyck* (1433): ALC IXH XAN, que significa algo como “*eu faço o que posso*” ou “*eu fiz o meu melhor*”.

311 Recortada do livro *Le réel: traité de l'idiotie*, de *Clément Rosset*, localizada na nona linha, do terceiro parágrafo da página 19.

312 Reescrito a partir do fragmento recortado do livro *Le réel: traité de l'idiotie*, de *Clément Rosset*, localizada nas três últimas linhas da página 19

313 Título do subcapítulo *Cristalliser une version*, recortado do livro *Théorie du Voyage*, de *Michel Onfray*, localizado na página 105.

314 Recortada do livro *Ellis Island*, de *Georges Perec*, localizada na página 43, 2ª estrofe.

315 Recortada do livro *Théorie du Voyage*, de *Michel Onfray*, localizada na página 107, 2º. Parágrafo, nas linhas de 7 a 10.

316 Recortada do livro *Théorie du Voyage*, de Michel Onfray, localizada na página 111, nas linhas 6, 7 e 8.

317 *Recordar: Do latim re-cordis voltar a passar pelo coração.* A partir do *Livro dos abraços*, de Eduardo Galeano, recorte localizado na página 11.

318 Recortada do poema *A alegria da escrita*, Wislawa Szymborska, localizado na página 37.

319 Disse Christian Boltanski no dia 04 de fevereiro de 2021, no programa de Rádio *AFFAIRES CULTURELLES* de Arnaud Laporte. <https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/christian-boltanski-est-lininvite-daffaires-culturelles>

320 Recortada do livro *Arquivada*, de Jean-Luc Nancy, localizada na página 33, linha 06 e 07.

321 Recortada do diálogo da peça *Fim de partida*, de Samuel Beckett, localizada na página 113, linha 13.

• • • Universidade de Brasília • • • Programa de Pós-graduação em Artes Visuais • • • Autoria: Júlia Milward [170160122] • • • Linha de Pesquisa : Deslocamentos e Espacialidades • • •
• • • Orientação : Geraldo Orthof Pereira Lima • • • Doutorado • • • Partidas e Chegadas • • •