

sou a favor de uma escrita que seja mítico-erótico-política, que vá além de sentar o seu traseiro num museu. sou a favor de uma escrita que evolua sem saber que é escrita, uma escrita que tenha a chance de começar do zero. sou a favor de uma escrita que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima. sou a favor de uma escrita que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta, ou o que for necessário. sou a favor de uma escrita que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida. sou a favor de uma escrita que sacuda como o joelho de todo mundo quando o ônibus cai num buraco. sou a favor da escrita tragável como os cigarros e fedorenta como sapatos. sou a favor da escrita que drapeja, como as bandeiras, ou assoa narizes, como os lenços. sou a favor da escrita que se veste e tira, como as calças, que se enche de furos, como as meias, que é comida, como um pedaço de torta, ou descartada, com total desdém, como merda. sou a favor da escrita coberta de ataduras. sou a favor da escrita enlatada ou trazida pela maré. sou a favor da escrita que solta pêlo. sou a favor da escrita que você senta em cima. sou a favor da escrita em que você tropeça. sou a favor da escrita sob as saias, sou a favor da escrita na conversa entre a calçada e a bengala de metal do cego. sou a favor da escrita que se desdobra como um mapa; que se pode abraçar como um namorado ou beijar como um cachorrinho. sou a favor da escrita que se usa para martelar, alinhar, costurar, colar, arquivar. sou a favor da escrita que diz as horas, ou onde fica essa ou aquela rua. sou a favor da escrita dos vermes dentro da maçã. sou a favor da escrita do suor que surge entre pernas cruzadas. sou a favor da escrita de colunas azuis brilhantes e anúncios luminosos de biscoito. sou a favor da escrita de rebocos, a favor da escrita do mármore gasto e da ardósia britada. sou a favor da escrita das pedrinhas espalhadas e da areia deslizante. sou a favor da escrita dos resíduos de hulha e do carvão negro. sou a favor da escrita das aves mortas. sou a favor da escrita das marcas no asfalto e das manchas na parede. sou a favor da escrita dos vidros quebrados e dos metais batidos e curvados, da escrita dos objetos derrubados propositalmente. sou a favor da escrita dos murmúrios das mães. sou a favor da escrita do burburinho de bares, de palitar os dentes, tomar cerveja, salpicar ovos, de insultar. sou a favor da escrita que pisca, iluminando a noite. sou a favor da escrita caindo, borrifando, pulando, sacudindo, acendendo e apagando. sou a favor da escrita do pão molhado de chuva. sou a favor da escrita do mofo e da ferrugem. sou a favor da escrita dos corações, lúgubres ou apaixonados. sou a favor da escrita de ganchos para carne usados e barris rangentes de carne vermelha, branca, azul e amarela. sou a favor da escrita de objetos perdidos ou jogados fora na volta da escola. sou a favor da escrita dos ursinhos de pelúcia e pistolas e coelhos decapitados, guarda-chuvas explodidos, camas violadas, cadeiras com as pernas quebradas, árvores em chamas, tocos de bombinhas, ossos de galinha, ossos de pombo e caixas com gente dormindo dentro. sou a favor da escrita de flores fúnebres levemente murchas, baixos e pandeiros. sou a favor da escrita de caixas-d'água e nuvens velozes e sombras tremulantes. acrescente: quadrado que se torna amorfo.

**RAFAEL AMORIM**

**CAMINHOS PARA UMA ESCRITA ESCULTÓRICA.  
~~DOIS PONTOS. EXPERIMENTAÇÕES VERBO-VISUAIS.~~**

*Caminhos para uma  
escrita escultórica*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais na área de concentração de Processos de Criação Artística.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Castro de Araújo.

**SALVADOR  
2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - PPGAV**

**RAFAEL CRISTIANO FERREIRA DE AMORIM**

**CAMINHOS PARA UMA ESCRITA ESCULTÓRICA**

**SALVADOR  
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Amorim, Rafael Cristiano Ferreira de  
Caminhos para uma escrita escultórica / Rafael  
Cristiano Ferreira de Amorim. -- Salvador, 2023.  
166 f.

Orientador: Laura Castro de Araújo.  
Dissertação (Mestrado - Artes Visuais) --  
Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes,  
2023.

1. Escrita. 2. Escultura. 3. Metodologias  
Experimentais. 4. Processos Criativos. 5.  
Verbovisualidades. I. Araújo, Laura Castro de. II.  
Título.



## TERMO DE APROVAÇÃO

**RAFAEL AMORIM**

### **CAMINHOS PARA UMA ESCRITA ESCULTÓRICA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Processos de Criação Artística. Banca examinadora:

**Laura Castro de Araújo** (Orientadora)\_\_\_\_\_

Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia.

**Lia Krucken Pereira** (membro interno)\_\_\_\_\_

Doutora em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina.

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais Universidade Federal da Bahia.

**Daniela de Oliveira Mattos** (membro externo)\_\_\_\_\_

Doutora em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,

PUC/SP. Licenciatura em Artes Visuais da UNINASSAU – RJ.



*para o amor  
que me chegou entre  
as poças de chuva  
na marambaia;  
kelvin torres.*

o presente trabalho  
foi realizado com apoio da coordenação  
de aperfeiçoamento de pessoal  
de nível superior - brasil (capes) - código de financiamento 001.)  
\* esculpir um texto é criar laços, este trabalho é cheio deles.  
agradeço aos meus pares nesse trajeto rj-ssa,  
sob a poeira dos

encontros  
e o desarmar  
das palavras:

lucas canavarro & camila carmo,  
paola barreto, rebecca carapiá, mônica nêga,  
eduarda gama, juliana lama, busca,  
patricia martins, chancko karann, milena ferreira, joão gravador,  
matheus de simone e washington da silva \*\* **p/ laura castro** e seu mar  
de afeto, escuta mais que escultórica no processo de orientação.

\*\*\* aos atravessamentos críticos da banca desde a  
qualificação, desde os encontros dentro e fora da  
universidade, me ensinando que o fazer é coletivo

\*\*\*\* aos meus irmãos:

raquel & joão pedro;  
e sobrinhos, daniel & lívia.  
ao meu pai josé  
& à memória de vera  
minha mãe,

responsáveis por aquecerem  
os caminhos  
para que  
eu pudesse  
esculpir.

essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento.

uma escrita feita não escrever. feito achar o limite (aquela última linha) além do qual o corpo se liberta para vagar lá fora mais uma vez.

uma parede branca vazia me faz dúvida. o amor me faz amar, eu pensei.

não, não é fácil escrever. é duro como quebrar rochas. mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.

para mim, a escrita é como passar uma pedra pela garganta. Uma pedra brilhante ou barrosa, um diamante de lama talvez.

clarice lispector  
reitor perlonther

reitor perlonther

reitor perlonther

renee gladman.

florência garramuño.

rafael rg

talvez não seja a única opção. porque não tem saída: eu bato, bato, bato na porta e nada acontece. eu preciso, então, abrir uma porta no escuro. augusto henrique lopes

amar o que nunca foi amado. esse é o meu feito estético. rolando castellón

eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. "escrever é uma maneira de sangrar."  
acrescento: e de muito sangrar, muito e muito... conceição evaristo

**AMORIM**, Rafael Cristiano Ferreira de. **CAMINHOS PARA UMA ESCRITA ESCULTÓRICA**. Orientadora: Laura Castro de Araújo, 2023. 166 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

**Resumo:** Esta dissertação reúne um grupo de ensaios e experimentações textuais voltadas para a noção de uma escrita escultórica no âmbito das pesquisas em práticas artísticas contemporâneas, tendo como principal objetivo a dissolução de categoriais com as quais ambas as produções – escrita e escultura – foram delimitadas historicamente. O caráter escultórico de seus procedimentos diz respeito às textualidades multidimensionais elaboradas por corpos em seus marcadores sociais da diferença – classe, raça, gênero e sexualidade. Assim, caminhos para uma escrita escultórica problematiza a especificidade das categorias estéticas para reconhecer o texto nas Artes Visuais enquanto material plástico a ser esculpido por diferentes agenciamentos críticos, políticos e poéticos. Tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo, foram pensadas metodologias de montagens, apropriações e aproximações entre diferentes gêneros textuais para mobilizar tal investigação, performando simultaneamente seu lugar enquanto pesquisa acadêmica e experimentação artística para marcar uma tomada de posicionamento marginal às categorizações.

**Palavras-chave:** Escrita Escultórica; Iconografias Marginais; Arte Contemporânea; Metodologias Verbo-visuais; Experimentações *Literartísticas*.

**AMORIM**, Rafael Cristiano Ferreira de. **PASSAGES TO A SCULPTURAL WRITING**. Advisor: Laura Castro de Araújo, 2023. 166 f. il. Dissertation (Master in Visual Arts) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

**Abstract:** This work presents a group of essays and textual experimentations focused on the notion of a sculptural writing in the scope of research in contemporary artistic practices, the dissolution of categories with which both productions - writing and sculpture - were delimited historically. The sculptural aspect of its procedures concerns the multidimensional textualities elaborated by bodies in their social markers of difference – social class, race, gender and sexuality. Therefore, *passages to a sculptural writing* problematizes the specificity of aesthetic categories to recognize the text in the Visual Arts as plastic material to be sculpted by different critical, political and poetic agencies. As much in its form, as in its content, methodologies of assemblies, appropriations and approximations between different textual genres were thought to mobilize such research, simultaneously performing its place as academic research and artistic experimentation to mark a marginal positioning to categorizations.

**Keywords:** Sculptural Writing; Marginal Iconographies; Contemporary Art; Verbo-visual Methodologies; Literary Experiments



[13] notas.

[16] introdução: pedindo a palavra.

[23] texto de parede ou uma segunda introdução.

[30] caminhos para uma escrita escultórica.

[67] manter aquecidas as palavras, *redesfazer* as armadilhas.

**percursos.**

[93] a vida num pacífico novo mundo (um conto).

[99] vida e morte no terreno baldio.

[121] carta às escritas que virão.

[136] escritas no meio do caminho.

[156] lista de imagens.

[160] referências bibliográficas.

CORAGEM

FERIR O PAPEL

EM BRANCO E O

DISCUTIR

PAPEL DAS COISAS

DA PROTAGONISM

FORMA

meu objeto não está  
preso no papel e por isso  
ele está entalhado  
na parede, ele é  
o murmúrio das coisas  
que vem para

ou seja  
perspectiva  
da linguagem

dentro?

DE VIOLÊNCIA  
ARQUIVO  
QUE SOTERRA

de que maneira  
as inteligentes  
aprendem a  
se rir

fazem as  
coisas

humano

UM ATO  
DE AMOR

FORJAR

Maxim  
desigualdade

OVIS  
TOEO  
NAOV

isto que  
solpeia o papel

ESCREVER

AVIZINHAR <sup>uma palavra da forma</sup> ~~no~~ <sup>no</sup>

brutos  
simples

enumerar  
controversas

~~EU QUERO CONTAR  
HISTÓRIAS NA  
ESCRITA ART~~

OUTRAS ENTRADAS

como  
entrar e  
sair de  
um texto?

EM OUTROS CIRCUITOS

< gambiarra  
textual >

[ os fantasmas  
uma inventa-atura  
do inspecção ]

memória  
Quem tem corpo  
está lendo o  
tempo inteiro

REAGRUPAR  
A IMAGEM  
A PARTIR DE  
SUAS DIVISÕES

Escrita  
acidente





**introdução:  
pedindo a palavra.**

peço licença às vozes que antecederam estas linhas. apresentar uma dissertação de mestrado engajada no uso de letras minúsculas, mesmo nos nomes trazidos para compor os arranjos referenciais, faz parte de um movimento sentido à liberdade. sendo possível encarar a liberdade como uma palavra disputada também para a construção de uma escrita no seio da pesquisa acadêmica em artes. neste sentido, há uma tomada de posicionamento poético e político ao escrever sob o regime das letras minúsculas, indicando, a partir das artes visuais, uma quebra de hierarquia entre as palavras. de modo a instrumentalizar o texto como material plástico, suas transformações se dão por meio de escolhas estéticas – não apenas gramaticais. como modo de manter alguma negociação com as métricas de um texto voltado para o desenvolvimento científico tecnológico de pesquisas na universidade, mantenho o uso das letras maiúsculas de forma integral nas citações que aparecem como nota de rodapé.

como tentativa de expandir as chaves de leitura deste trabalho, é apresentado um conjunto do que pode ser entendido como elementos *entretextuais*: auxiliares de percurso para aqueles momentos em que a dureza do material a ser esculpido possa se dissolver com maior facilidade. apesar de sugerir uma sequência de leitura, todos os textos e materiais *entretextuais* aqui apresentados podem ser lidos a qualquer ordem. ao tomar essa atitude, a escrita se propõe à sorte dos encontros com suas dimensões de material fronteiro. a plasticidade dessa escrita escultórica se dá no seu próprio fazer, em que forma e conteúdo encontram-se emaranhados ao corpo que os esculpe.

nestes caminhos da escrita escultórica, o ato escrever se apresenta enquanto gesto impregnado pelo corpo em condição de marcação social da diferença. classe, raça, gênero e sexualidade deslocam as perspectivas de onde se acessam as discussões no campo das artes visuais. sob tais perspectivas, o interesse da pesquisa aqui desenvolvida é abordar os desafios de um trabalho textual-expositivo, suas implicações e possíveis contrassensos de uma noção (a escrita escultórica) sendo apresentada e operacionada em simultâneo por esse corpo e seus modos de se inscrever e produzir discursos.

por se tratar do texto-obra, "caminhos para uma escrita escultórica" assume o deslocamento desse corpo para o centro da escrita e a possibilidade de encontro entre repertórios bibliográficos, iconográficos e existenciais como parte de suas metodologias. gerando assim uma operação plástico-reflexiva em que objetiva-se a criação, partilha a aderência de um operador metodológico-conceitual para cindir a dureza da linguagem escrita no campo das artes. portanto, os três ensaios apresentados nesta dissertação apontam alguns dos caminhos percorridos entre historiografias, registros de conversas, cartas, anotações feitas durante o período de mestrado, imagens cotidianas e outras textualidades que pavimentaram este caminhar nos últimos dois anos.

no ensaio intitulado *caminhos para uma escrita escultórica*, investigo a dissolução do conjunto de signos da ideia de escultura nas artes visuais para pensar um tipo de texto resultante do que poderia ser entendido como uma iconografia da descontinuidade. corpo e território aparecem enquanto agentes do teor escultórico dessa escrita em suas descontinuidades com a ideia de norma.

já em *manter aquecidas as palavras, redesfazer as armadilhas*, proponho um exercício reflexivo de pensar a escrita escultórica cumprindo funções para desfazer as armadilhas dos cânones na linguagem letrada. neste ensaio, aponto a importância de construir procedimentos em que a linguagem deixe de ser ferramenta de captura da diferença, questionando: quais corpos viriam à superfície de textos, pesquisas, teses e dissertações se fosse possível assumir a imaginação como ferramenta política?

*vida e morte no terreno baldio*, por sua vez, apresenta a escrita em campo fabulatório a ser reocupada por diferentes frentes intelectuais. neste ensaio, a palavra aparece a favor de um corpo que, impedido de falar por si, a toma de volta. a partir de apontamentos que cruzam o terreno baldio como elemento ambíguo e opaco nos projetos urbanísticos e poemas sobre pertencimento, tem-se movidos de lugar os papéis relacionais na escrita em artes, ampliando as leituras de mundos por meio da celebração da diferença e não como fundamentação da falta.

de maneira introdutória, esta pesquisa objetiva chegar a uma espécie de amansamento da ideia de escrita enquanto rastro de processos de subalternização. uma escrita não mais definida pela voracidade com a qual os sistemas de poder frequentemente se utilizam da linguagem para capturar corpos e sensibilidades. o amansamento aparece aqui como prática metodológica, buscando de outros meios de produzir texto no âmbito da universidade e suas extensões, seus extramuros, suas brechas e suas alianças com os entornos. trata-se de um trabalho a partir da escrita implicada e produzida pelas intensidades de um corpo em trânsito, não-branco, suburbano e bicha. para onde olha esse corpo? com quais



palavras ele se nutre? com quais imagens ele chega ao ensino superior? em certa medida, pensar a escrita escultórica para esta pesquisa tem a ver com agenciar uma série de questionamentos para um texto em negociação com o cânone; ora tomando-o como instrumento da pesquisa, ora sobrepondo a ele outras maneiras de se mostrar legítimo.

trata-se de um operador de encontros entre as impermanências e os modos de escrever no âmbito das artes visuais, em que a palavra investiga a si mesma e, sua feitura, passa pelas multidimensões da diferença perante as armadilhas de captura. escrever de maneira escultórica apresenta-se como forma de evidenciar a diferença desse corpo sem precisar explicá-la por este ou aquele referencial bibliográfico, levando em consideração os emaranhados de recortes entre raça, classe, gênero e sexualidade para produzir um texto contrário às expectativas sobre como este corpo produziria material crítico. por isso, é possível elencar como o objetivo principal desta pesquisa, não só o amansamento da linguagem, mas o alargamento das brechas a legitimar uma escrita sob outras manifestações poéticas e críticas frente aos protocolos e dicções acadêmicas. objetivando atrair artistas, pessoas pesquisadoras e outras agências a reconhecer o escrever como parte constituinte de um processo de investigação de si e do meio. a partir da escrita escultórica, interessa problematizar a impessoalidade com a qual se produz material textual na universidade, possibilitando a elaboração de escritas plurais e criativas como tomada de posicionamento, além de metodologias antes não previstas.

no decorrer dos ensaios que compõem estes caminhos, encontram-se dissolvidas em palavras as obras de outros e outras artistas que agenciam suas pesquisas em torno

de uma escrita que poderia ser entendida em tons escultóricos. não como ilustração – por isso não são apresentadas suas imagens –, mas como encontros confluentes entre práticas a respeito de texto, memória, corpo e território. como pares de trajetória, as obras de davi de jesus do nascimento, rafael rg, rebecca carapiá e yhuri cruz aparecem no cruzar dos caminhos. discutindo, em sua maioria, a produção de contra visualidades às hegemonias dos sistemas de categorizações.

por fim, o agrupamento de autorias trazidas para adubar esta dissertação, diz respeito a uma espécie de deambulação textual que durou os dois anos em pesquisa. algumas dessas autorias aparecem aqui, pois lastreiam possibilidades de relações com a escrita escultórica; outras, apontam para lugares distintos, às vezes apresentando apenas uma palavra-chave ou citação específica, de onde foi possível engatar semelhanças do processo escultórico da escrita. esse conjunto apresentado no fabular da escrita escultórica, em suas diferentes frentes de pesquisa, compõem uma sinfonia de ecos com a qual foi possível pensar junto e instituir a noção de escrita escultórica como algo também a ser esculpido em seus diversos e abundantes caminhos.



**texto  
de parede ou  
uma segunda  
introdução.**

redistribuir os lugares

na fala, na escrita e na escuta

oralidade do sonho ou do

aquilo que já buscávamos quebrar

a nos atravessar e a nos repartir.

ficar não é a sugestão, é sim continuar m

entrar neste acontecimento caótico

em que se dá testemunho de

de zonas de luz e de sombra no espaço  
caracterizadas respectivamente pelas

dito, pelo inalcançável, talvez nos

deflagra uma situação limitrofe, um

o, memos, mercado de Saura, a  
eu é o mundo e, se pudermos trazer

os acontecimentos vividos e na combinação,  
oses variadas, de realidade e ficção, fornecer

## Uma festa a ser criada.

na busca trôpega e errante de

estridente terremoto em curso

nascem de sua própria jornada afetiva,  
territorialmente na periferia da cidade

cujo o projeto político-mágico seja:

reunião de poéticas que fletam com o gesto  
cronista, que cria sua obra ancorado na efer

troca, é um reencontro no campo da

ação deste território comum

não sabemos mudar. E vai mudar?

os muitos retalhos e fragmentos e

ajudam a compor o retrato de nosso tempo,  
procura fazer isto sem iluminar as vias por c  
circulam os corpos e os afetos dissidentes

sobre a matéria plástica.

gentilmente apropria-se do título

teima em transbordar suas

o máximo com a nossa pequenez.

os usos poéticos do tempo

ou do mito, pelo ímpeto de

envoltos e embaralhados, presos

Entre o delírio e a piada,

influenciar por espaços e por todo seu e

delineamento deste território

que interroga a paisagem.

investiga a matéria têxtil em suas

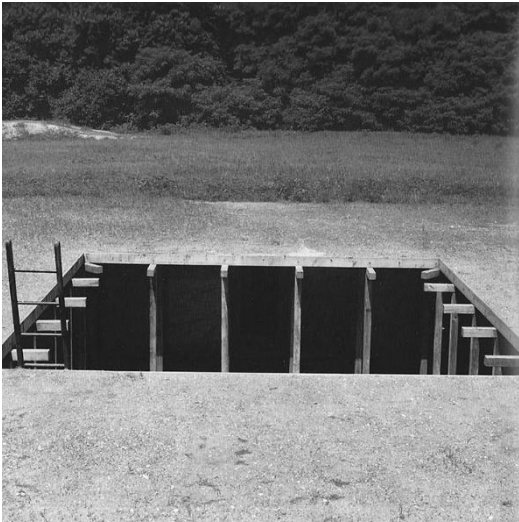
propostas que não cessam de deslocar.







**caminhos  
para uma  
escrita  
escultórica.**



o único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. mais de perto, pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele. a obra propriamente dita fica, portanto, abaixo do nível do solo: espécie de pátio, de túnel, fronteira entre interior e exterior, estrutura delicada de estacas e vigas. *perimeters/pavillions/decoys* de mary miss (1978) é certamente uma escultura ou, mais precisamente, um trabalho telúrico.

o único sinal que indica a presença da obra é um suave desnível, uma inchação na rua em direção à calçada. mais de perto, pode-se ver a superfície média e disforme do buraco e a presença de pedaços irregulares de madeira – que poderia ser o que sobrou de uma escada. a obra propriamente dita fica, portanto, no sedimento, fronteira entre interior e exterior, estrutura bruta de estacas e outros materiais. *cidade-equívoco*, de autoria desconhecida (2018) é certamente uma escultura ou, mais precisamente, um pensamento sobre escultura.

um corpo sai de casa e atravessa a rua. sem mapas, atravessa o bairro, uma avenida em movimento e a cidade. atravessa o dia até o seu fim. caminha para chegar a algum destino, este corpo que marca e é marcado pelo território em que se encontra inscrito. sua memória, “um mapa das brechas.”<sup>1</sup> a escrita feita por esse corpo é um acúmulo de vozes que atravessa também o papel-paisagem. tem muito de si no tom com o qual sua voz é traduzida no branco e impessoal da página, até que ela se transforme por meio das incisões de um tempo que atravessa o próprio corpo, fraturando-o em muitas direções.

para escrever sobre escrever e transformar o texto em material plástico, precisei recorrer a outras dicções. testá-las, cruzar seus tons, passar o texto escrito para leituras em voz alta, grifá-lo, transcrevê-lo, apresentá-lo em aulas, seminários, mesa de bar, mensagens de celular... escrever sobre a escrita vem sendo, pelo menos até aqui, um modo de forjar maneiras para atravessar o que há de institucional num trabalho de arte. a forja do texto passa, então, pelos caminhos do meu corpo, tornando a própria escrita uma escultura continuamente trabalhada. foi assim que olhei bem fundo nos olhos das palavras de Rosalind Krauss, entendendo que meu corpo precisava atravessar seu campo ampliado – por mais sedutor que fosse permanecer nas “espreguiçadeiras de balanço das certezas”<sup>2</sup> oferecidas por conceitos trazidos de cima para baixo.

em sua análise, Krauss identificou que “coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura [...] grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto.”<sup>3</sup> para ela, o conceito de escultura viria a se tornar infinitamente maleável, visto que a dissolução da categoria estava diretamente ligada ao processo crítico que acompanhou a arte norte-americana no pós-guerra, quando não interessava mais postular uma perspectiva historicista e os métodos convencionais da arte moderna.

---

<sup>1</sup> MOMBACA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 14.

<sup>2</sup> RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro, 2017. p. 59.

<sup>3</sup> KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro, 2008. p. 129.

contrária à perspectiva de evolução de formas do passado, Rosalind Krauss apontou que o historicismo atuava “sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença.”<sup>4</sup> sendo assim, a categoria escultura passou a abrir-se diante de um contexto cultural em que as artes visuais evidenciaram um lugar de diferença às formas convencionais, problematizando a estratégia que reduzia “tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos.”<sup>5</sup>

sob esses enlaces, surge o campo ampliado: no âmago da passagem do moderno para o contemporâneo, em sua “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias.”<sup>6</sup> trata-se de um conceito que atravessou as décadas e diferentes áreas, em que sua principal contribuição para o pensamento de escultura segue sendo o rompimento com as vanguardas estéticas como causa e efeito de uma crise das categorias plásticas. assim, investiu-se sobre as não-definições como “problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura”.<sup>7</sup> o que quer dizer que, se antes a escultura, na pretensa linearidade do que ainda é chamado de história da arte, estava diretamente associada à ideia de monumento ou de inserção na paisagem, para Krauss, o que passou a ser possível entender como característica do ampliar desse campo, teria a ver com a dissolução dos códigos de leitura da própria categoria artística. isto porque situar a ideia de escultura no espaço imaterial de um conceito contrário às categorizações modernistas iria de encontro a outras projeções e operações possibilitadas pelo lugar de cruzamento interdisciplinar entre campos plásticos e reflexivos.

deste modo,

a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 59.

<sup>7</sup> KRAUSS, Op. cit. p. 135.

<sup>8</sup> Ibid., p. 136

fraturada qualquer ideia de que exista uma ordem natural e evolutiva do fazer escultórico, não parece ser gratuita a escolha de Krauss pela palavra campo, já que o que estava em jogo não era apenas a dissolução da escultura enquanto obra, mas, de onde este fazer estaria inscrito. Em sua análise, os binômios arquitetura/não-arquitetura e paisagem/não-paisagem passam a ser incorporados também como códigos dissolvidos para a produção de uma escultura pós-modernista em que o corpo aparece não apenas como agente de um fazer artístico tecnicista. Tem-se um corpo produtor de abstrações resultantes das temporalidades que atuam sobre ele e seu entorno compartilhado.

atravessar o campo ampliado (ora traduzido como expandido), alargado pela necessidade de desacostumar o sensível às categorizações, talvez tenha a ver com seguir pistas para lidar com os vazios causados pela rigidez de categorias, nomenclaturas e conceitos responsáveis pela separação entre arte e vida. Ao transportar sujeito e obra para o mesmo campo, tem-se, no dissolver das relações de escala entre ambos, o corpo como uma espécie de ponto de partida do fazer escultórico, em que também a ideia de artista se encontra ampliada. Tendo o sujeito lugar privilegiado na escultura que se redesenha a partir da ruptura das linhas evolutivas das vanguardas estéticas, a cadência do ato criador passa a ser percebida no ritmar de outros tempos e materialidades. Trata-se de um tempo que não pode ser medido pela métrica moderna e historicista. Tempo que fratura os limites dos campos plásticos, dos vazios que existem no envolvimento da paisagem com a arquitetura, fraturando também tais conceitos para fazer caber outras abordagens.

enquanto atravesso o campo ampliado por essas bandas de cá, encontro, nas palavras do geógrafo brasileiro Milton Santos, algo em que posso me ancorar. Isto porque, para alargar o conceito de espaço em seus estudos, Santos o identificou como um acúmulo de tempos desiguais. O que justamente vai interessar nessa abordagem é a ideia de que um conceito como o campo ampliado, ou mesmo um processo artístico (o escultórico) que nasce das fraturas com as quais chegamos até o contemporâneo, são frutos das mesmas incisões que marcam os espaços. Desse modo, atravesso este campo com Santos, pois me interessa sua perspectiva de cruzar os estudos em geografia aos processos de subjetivação do sujeito na sociedade.



em seus pensamentos, também o corpo proletariado é afetado pelas fraturas temporais sobre o espaço. encontro em suas palavras alguma matriz para seguir desfiando o tecido das certezas e reconstruir, de maneira experimental, tudo aquilo que se pretende imutável. para ele, “conservar categorias envelhecidas equivale a erigir um dogma, um conceito. e, sendo histórico, todo conceito se esgota no tempo.”<sup>9</sup> por isso, esse campo ampliado começa se desfazer entre meus dedos e a tomar outras proporções quando reconheço-o enquanto apenas uma entre as muitas possibilidades de abstração com as quais este corpo é capaz de operar. passo a questionar tais categorizações, pois, na constância das negociações entre o que está dentro e o que está fora das legendas que regem o fazer artístico, é imprescindível que possamos identificar as ferramentas que nos excluem.

identificar e desfazer as ferramentas de exclusão é minha tomada de posicionamento nas artes visuais, identificando-as para produzir abstrações antes não previstas pelo sistema de signos vigente ao que vem sendo chamado de intelectualidade, método e pesquisa. produzir em meio às urgências de um país que ainda se esforça para manter vivas algumas das tenebrosas imagens de seu passado por meio de esculturas, nomes de ruas, datas comemorativas, mausoléus e uma infinidade de fossilização da ideia de ordem e progresso. atravessar o campo ampliado me avizinando das palavras de milton santos é minha tomada de posicionamento para deslizar entre espaços e tempos distintos, trazendo a discussão para os processos de subjetivação que nascem não só abaixo do equador, mas do lado de fora das linhas imaginárias que sustentam a fábula de centro e margem.

para santos, “a cidade nos traz, através de sua materialidade, que é um dado fundamental da compreensão do espaço, essa presença dos tempos que se foram e que permanecem através das formas e objetos.”<sup>10</sup> de quais esculturas seria possível tratar quando entendido que o acúmulo de tempos marcam os campos, os corpos e os conceitos envelhecidos? quais são as iconografias que surgem desse acúmulo? com quais materiais se poderia criar, pensando um espaço resultante dos processos escultóricos das fraturas temporais?

---

<sup>9</sup> SANTOS, Milton. Pensando o espaço do homem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 15.

<sup>10</sup> SANTOS, Milton. O tempo nas cidades. 2001, p. 21.

faço aqui um convite à imaginação. pense numa rua onde um buraco foi aberto em seu asfalto. a rua em questão está localizada em algum bairro diferente daqueles em que, já no dia seguinte, a prefeitura se colocaria de prontidão a resolver tal demanda. desse modo, para evitar acidentes, foi feito um pacto coletivo de quem ali vive e transita. cada uma daquelas pessoas, em diferentes momentos do dia, preencheu o buraco com algum tipo de material descartado (caixotes de feira, pedaços de telha, galhos de árvore, restos de um móvel antigo...), a fim de criar um volume visível o suficiente para que automóveis e passantes o identificassem e desviassem dele. esse buraco se preenche temporariamente por uma sorte de materiais encontrados em seu entorno. quem segue preenchendo-o? não se sabe. a autoria do gesto é dissolvida pelo interesse mútuo de quem vive na região. uma autoria coletiva, cuja escolha por cada material a preencher o vazio deixado pelo cedimento do asfalto faz com que o espaço entregue a própria solução para tal problema.











assim, surgem as esculturas nas regiões de subúrbio e periferia de um mundo fatiado por linhas tão imaginárias, quanto excludentes. sua existência revela um esculpir em comunidade ante às constantes crises que oferecem o

precário como legado aos territórios *sub-urbanos*.<sup>11</sup> quem a esculpe é o ritmo dos bairros à margem dos grandes centros e o acúmulo desigual de tempos que torna recorrente a falta de estrutura básica desses espaços. sendo a partir desse território que situo o discurso com o qual proponho as questões trazidas aqui. meu corpo que atravessa o campo ampliado carregando as marcações de seu próprio lugar de origem e, a partir dele, escrevo sobre escultura.

onde cede o asfalto, as esculturas aparecem da própria ruptura com o tempo linear, este que promete uma totalidade discursiva sobre a gama de conceitos que, agora, podem ser estilizados e colocados em perspectiva. do lado de cá, nada é novo. a fratura do tempo toma o espaço e as relações mantidas com e sobre eles. as esculturas não são de bronze ou feitas de ouro roubado. sequer são o mármore ou o latão. os materiais estão cobertos pela poeira do tempo, manchados pela lama abissal de um passado campestre e seus fantasmas de vila operária. não há novidade que chegue sem que isso não seja um escambo perverso, uma boca de urna com os desejos por melhorias no ir e vir.

da perspectiva de rompimento com a obsessão pelo novo em que se assentam os ecos de uma modernidade pretensamente global e totalizante, a professora leda maria martins, em conversa com o grupo de pesquisa *gira expandida: literatura no campo ampliado*<sup>12</sup>, reforça que

---

<sup>11</sup> reescrevo a palavra “suburbanos” indicando a presença do sufixo “sub”, pois interessa-me apontar, mesmo que na forma de uma breve nota, para a recorrência com a qual são utilizadas palavras e conceitos que só deslizam da língua para fora, sem se anunciar como um dispositivo de poder que se fantasia de palavra dormente. neste caso, “sub” marca uma posição política em seu significado que comumente exprime qualidade inferior, dependência ou substanciação. ao ser procurado por essa palavra dormente, encontro a dupla de pesquisadores João Luis Araújo Maia e Adelaide Rocha de la Torre Chao, apresentando a noção de subúrbio como algo que historicamente se constitui numa fragmentação entre o urbano e o rural, também contemplada, em certa medida, pela noção de periferia. marcar o sufixo “sub” a partir dessa breve análise tem a ver com a necessidade de descortinar o caráter de subalternidade com o qual são criadas as regiões onde a burguesia não põe os pés, evidenciando a atenção diferenciada da administração pública, sempre tão generosa aos lugares circunscritos na ideia de centro e pouco ou nada interessada com os que vão surgindo às margens. a existência de uma *sub-urbanidade* marca a diferença do próprio espaço. assim, ainda para Maia e Chao, como “agregador social, o conceito de periferia define-se pela dependência, pela subalternidade face às áreas centrais e aos locais de destino dos habitantes-pendulares. já o subúrbio, trata-se de “uma das variantes da condição periférica, normalmente contextualizada num padrão de urbanização que atingiu uma escala dimensional alargada”, de modo que “a identificação de um subúrbio, qualquer que ele seja, independentemente do tempo e do lugar, implica uma ideia de fragmentação do espaço urbano” (MAIA, João Luis Araújo; CHAO, Adelaide Rocha de la Torre. *Subúrbio carioca: conceitos, transformações e fluxos comunicacionais da cidade*. Caxias do Sul: Revista de Comunicação da Universidade de Caxias do Sul, 2016. p. 152).

<sup>12</sup> Esta conversa fez parte uma série de encontros no congresso de 75 anos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sendo um dos desdobramentos finais do projeto de pesquisa “Literatura Expandida: Experiências, Trânsitos e Desvios”, coordenado pela professora Laura Castro entre 2019 e 2021, desenvolvido no âmbito do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Em formato de webinar, os

nada está totalmente acabado e nada está para ser totalmente criado e inventado. na medida em que o novo em si só, ele não habita essa concepção que sempre institui e constitui uma estreita ligação, uma estreita inter-relação, um estreito cruzamento com o que se pode chamar de por vir ou de vanguarda – que não se separa com aquilo que já, mas que ainda é.<sup>13</sup>

atravessar o campo ampliado – esse que se constitui também como um campo minado em sua relação com as experiências territoriais e cognitivas não diagramadas por ele – tem a ver com enfrentar o que martins identificou acima como aquilo que ainda é. das fraturas temporais, tem-se um fazer situado na lógica de vários tempos e distintas materialidades em que “o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, co-relacionados”<sup>14</sup>, como também escreveu a autora.

as esculturas que aparecem e desaparecem sobre o asfalto cindido são vestígios do acúmulo de tempos sobre esse território suburbano e periférico, apresentando-se semelhantes a “um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais”<sup>15</sup>, revelando-se enquanto vestígios “acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.”<sup>16</sup> essas esculturas instauram uma iconografia por meio do precário, do reuso, do baldio, do imprevisto e da incerteza. trata-se de uma iconografia da descontinuidade, chancelando a presença de tais materiais enquanto anti-obras, gambiarras às crises do projeto urbanístico em determinadas zonas, como objetos que só existem nesse contexto. movê-los para o espaço expositivo seria, por exemplo, um gesto de esvaziamento de seus sentidos, reduzindo-os a mera dormência documental e nada além de um objeto a ser visto de maneira passiva. tratando-se, no entanto, de uma

---

encontros se davam como divulgação científica da pesquisa realizada pelo grupo de pessoas pesquisadoras envolvidas e convidadas: estudantes de graduação e pós-graduação, docentes e artistas convidados.

<sup>13</sup> MARTINS, Leda Maria. *Webnário - Gira expandida:: literatura no campo ampliado*. 2021, n.p.

<sup>14</sup> MARTINS, Leda Maria. *A Oralitura da Memória*. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 79.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 85.



escultura e, não necessariamente, de um trabalho de arte. enquanto artista que se debruça sobre esse tipo de iconografia, acredito ser importante evidenciar uma ética para com o próprio território que vem me oferecendo seus fragmentos para narrar sobre processos artísticos na escrita. situo-os no texto e os chamo de escultura para justamente encará-los como parte metodológica e fundamental da elaboração de iconografias nada privilegiadas e não-previstas.

apresentados os aspectos aos quais o campo ampliado e a palavra escultura são atravessados por este corpo, marco neste trabalho um modo de elaborar por meio da escrita a partir de deambulações em distintos referenciais. deambulações feitas por um corpo sul-americano que escreve sobre escrever, que se debruça sobre a palavra com a dicção do acúmulo temporal e socioespacial das relações ainda consideradas *sub-urbanas*:

corpo-imagem, acervo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã.<sup>17</sup>

a partir dessas vias alternas como resultado do atravessar o minado da linguagem, pirateio conceitos e formas, instituindo outras metodologias para elaborar o tema deste estudo: uma escrita escultórica em que o texto produzido por pessoas artistas em passagem pela universidade transborda de nossos corpos como outra maneira de acessar a linguagem escrita. uma escrita que se constitui escultórica como as gambiarras urbanas por mobilizar outro conjunto de códigos, operações plásticas e discursivas, alterando formas já institucionalizadas enquanto dispositivo<sup>18</sup> do saber e reivindicando um lugar político na e com a escrita em artes visuais.

---

<sup>17</sup> MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó, 2022. p.162.

<sup>18</sup> A palavra dispositivo é convocada, nas palavras de Michael Foucault (1977) como “um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos. (...) O dispositivo tem uma função eminentemente estratégica. (...) Trata de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las.

a imagem escultórica colada em minha retina é aquela trazida do subúrbio e suas gambiarras que preenchem os buracos da falta. esculturas que sempre estiveram lá e que, em sua autoria desconhecida, valem-se do descarte de materiais precários para reorganizar o ritmo dos bairros onde são encontradas. sendo possível operar por sobreposições dessa memória, gostaria de situar que a escrita escultórica é também um procedimento de aproximações entre materialidades e experimentações no próprio texto-território com o corpo de quem escreve para marcar seu lugar no campo de disputa dos discursos.

### **a escrita escultórica ainda é.**

o percurso que o uso da palavra nas artes visuais vem fazendo, desde a década de 1960, também parece abrir outro campo de expansão para se discutir um texto esculpido à medida em que é feito. glória ferreira escreveu que “a tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito.”<sup>19</sup> tratar sobre a desautorização de conceitos e a criação de novos, esbarra diretamente no cerne das discussões apresentadas até aqui e que, em sua natureza de um processo que se expande entre escrita e escultura, vê-se cruzando outros espaços e temporalidades em prol de experimentações acerca de um processo também acumulativo.

ainda para ferreira, a ideia de um texto de artista como uma escrita fora dos moldes, torna solidária “a ideia de arte e o questionamento do conceito de arte.”<sup>20</sup> assim como nas discussões em escultura, o campo da escrita nas artes visuais se abre à medida em que é munido pelas não-categorias e interdisciplinaridades com as quais se articulam as abundantes poéticas contemporâneas. no entanto, este campo escrito ainda parece constantemente situado fora de sua condição interdisciplinar da linguagem,

---

O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados.” In. AGAMBEN, Op. Cit., p. 28.

<sup>19</sup> COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

p. 10.

<sup>20</sup> Ibid.

frequentemente encaixotado em gêneros muito específicos como crítica, ensaio, texto de curadoria, texto de parede ou na própria ideia de escrita de artista. ao que é possível identificar que tal problemática decorre de uma questão temporal, já que “cada período histórico tem, assim, produzido diferentes tipos de escrita de artista” e que são “reveladores tanto das condições socioculturais [...] quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte.”<sup>21</sup>

aproximar escultura e escrita, entre outros campos, é, porventura, uma tentativa de “colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto,” como foi escrito por giorgio agamben.<sup>22</sup> de modo a cruzar saberes e dar a ver a elaboração de um lugar híbrido – constituído pelo furor da redescoberta de algo que já existia e apenas mudou de forma. semelhante às problemáticas com relação à escultura não abraçada pelo ideal moderno,

a resistência ao uso das declarações e palavras dos artistas como uma evidência em relação à sua produção está relacionada à importância dada à linha evolucionista pela teoria modernista, na qual as intenções e opiniões individuais contam pouco se comparadas às rupturas formais e ao ponto de vista histórico.<sup>23</sup>

ao expandir a escrita para tomar campos antes não previstos por algum ideal de intelectualidade – sobrepondo-se e enlaçando-se a estes –, a elaboração de uma prática textual a ser entendida “escultórica” (à medida em que ela se vale de outros componentes que não apenas seu conjunto de signos) pretende agir na direção contrária a uma “história da arte moderna supostamente linear e sem fratura”<sup>24</sup> e que, desde então, parece sentenciar que os dois sistemas de signos – visual e verbal – são opostos, impedindo o reconhecimento “do extenso corpus de escritos de artistas e, assim, o reconhecimento de que a relação entre arte e teoria, desde o final do século 19, foi fundamentalmente elaborada pelos artistas.”<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 11.

<sup>22</sup> AGAMBEN, Op. Cit. p. 69.

<sup>23</sup> FERREIRA, Op. Cit., p. 14.

<sup>24</sup> Ibid., p. 15.

<sup>25</sup> Idem.

aqui, apresento dois exemplos de artistas visuais para melhor expandir esta questão. sendo a primeira, quando o artista hélio oiticica narrou sobre a origem da palavra parangolé em entrevista a jorge guinle filho. a presença da escrita extra institucional já se faz notar:

isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. porque eu trabalhava no museu nacional da quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. um dia eu estava indo de ônibus e na praça da bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de construção. no dia seguinte já havia desaparecido. eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. bem feitíssimo. e havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra parangolé. aí eu disse: é essa a palavra.<sup>26</sup>

a frase “aqui é...”, lida às pressas por oiticica pela janela de um ônibus, transforma-se numa de suas principais criações. ainda que tal estória não ocupe muito espaço no legado do artista, trago “aqui é...” mais interessado em seu enunciado que lida com a vastidão de vazios do que na obra do próprio hélio. por se tratar de um encontro direto com a palavra, seu real valor se dá para além do uso da escrita letrada. seu valor crítico se dá, então, na indisciplina com que a escrita é apresentada em sua expansão, em prol de “um novo grau de intimidade com o processo de trabalho [...] e seu caráter direto e imediato das informações em que se mesclam considerações estéticas e práticas do ateliê, bem como elementos de ordem biográfica, sem subordinação ao ato de avaliação.”<sup>27</sup>

posteriormente, reconhecendo que o processo constitutivo de outro tipo de escrita para trabalhos em artes visuais passará pelo procedimento de lidar com o texto situado em outros espaços e temporalidades, é que o artista fabio morais propõe a criação de uma obra literartística em auxílio de sua *escritexpográfica*. ao analisar a narrativa de *4 dias e 4 noites* de artur barrio, em que este é o tempo de deambulação do artista pela cidade do rio de janeiro, morais sugere que o texto oriundo de práticas artísticas será

<sup>26</sup> OITICICA, Helio. *Hélio Oiticica (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. p. 269.

<sup>27</sup> FERREIRA, Op. Cit., p. 18.

responsável por “outro texto-temporalidade, estabelecendo um hipertexto nessa espécie de link analógico em direção a seu manifesto.”<sup>28</sup>

morais prossegue avizinhando o texto de barrio com conjuntos de signos comuns a outras práticas artísticas, para tentar dar conta desse texto-temporalidade, em que o artista escreve:

o que para leituras mais ortodoxas poderia parecer uma má oscilação entre o plano fechado das 96 horas e o aberto que se refere ao ano de 1970, é bastante justificável ao se pensar que 4 dias e 4 noites é o texto-registro de um processo performativo nada preocupado com a artesanaria narrativa. a construção narrativa é tão direta, urgente e cheia de cortes secos quanto a da linguagem audiovisual dos Super-8 usados como registro de ações nessa época. a urgência e a secura dos cortes desprezam de forma radical qualquer harmonia e ritmo narrativos mais elaborados, atingindo assim uma forma estética. 4 dias e 4 noites não é um texto que desenvolva linearidade dramática. aliás, não há drama, há um relato que registra uma ação performativa que não teve roteiro, portanto não teve construção dramática, e que está fora de qualquer sistema de representação que a priori já antevisse questões estéticas. aquilo que, nos anos 1960-70, os artistas estadunidenses chamavam de fotografia burra – a fotografia desestetizada, usada tanto como um braço imagético da arte conceitual como para documentação de ações e que, de tão desestetizada, atingiu uma estética própria que hoje beira o canônico – poderia ser evocado aqui como escrita burra, também de estética própria pela aparente falta de rigor construtivo e evidente adesão aos ritmos e construções contingenciais da fala e do pensamento.<sup>29</sup>

em sua *escritexpográfica*, o artista evidencia a capacidade elástica do texto ao apresentar, paralelamente à análise dos escritos de barrio, outra escrita, em que o que é mostrado é a condição prosaica da ficção em entrelace à elaboração de uma teoria em artes. assim, ele escreve que “se aqui o tema central é a palavra, cabe começar com aquela que mais demorei para entender o que significava fora de mim e com a qual primeiro briguei para ser outra.”<sup>30</sup> dessa forma, o artista coloca em xeque a palavra eu, dissolvendo-a entre os modos de narrar e produzir uma obra literartística. em seus escritos, morais parece esculpir uma ficção autobiográfica em que suas palavras operam em dois tempos na página: uma teoria que analisa milimetricamente

<sup>28</sup> MORAIS, Fabio. *Escritexpográfica*. Santa Catarina: 2020, p. 3.

<sup>29</sup> MORAIS, Op. Cit., p. 3-4.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 5.

obras como a de barrio e outros trabalhos de arte que levam em consideração a plasticidade da palavra; e, um texto em primeira pessoa que performa um *eu* dissolvido a partir de experiências cotidianas. o que dá lugar a um pensamento fraturado dentro do próprio texto, dividindo-o em fragmentos que evidenciam o caráter de experimentação textual enquanto acúmulo de temporalidades e modos de escrita que atravessam não só a página, mas o corpo de quem escreve.

“ufffaaaaaaaaaa.....no brasil o corpo ainda sua.”<sup>31</sup>

a última sentença de *4 dias e 4 noites* apresentada por morais, não encerra apenas o texto, mas a ideia construída em seu último trecho: a de que o corpo brasileiro não é o da *body art* – termo cunhado na hegemonia do norte que tende a universalizar as experimentações com o corpo nas artes visuais dos anos 1970. no texto, artur barrio identifica a *body art* “com a cultura judaico-cristã no que ela tem de mais primário e negativo e conseqüentemente degradante, ou seja, a autoflagelação. para a qual os artistas empregam giletes, armas de fogo, anzóis”<sup>32</sup> na contramão da potência de vida desse corpo.

definitivamente, o corpo de onde escoia a escrita que aqui se pretende escultórica, não é o corpo da *boriarte* estadunidense. ele não é um corpo cristão, embora negocie os modos de governo com um país explicitamente conservador. um corpo “dispositivo e condutor, portal e teia de memória”<sup>33</sup>, este que não passa despercebido ao atravessar as páginas da teoria e conceitos como o campo ampliado sob o sol suburbano, fazendo-o suar, criando imagens mentais nem sempre circunscritas ou reféns do signo letrado.

ufa, no brasil o texto ainda sua junto do corpo. é no escorrer do suor textual desse corpo às bordas que surgem os caminhos para uma escrita escultórica. ou deveria, visto que deixo sobre o mundo as marcas da artesanaria com as palavras, tornando-as pesquisa e percurso, investigação que se envereda pela sobreposição de caminhos. a escrita aqui amparada se parece mais com as

---

<sup>31</sup> Id.

<sup>32</sup> Id.

<sup>33</sup> MARTINS, Op. Cit., p.79

esculturas que nascem no cedimento do asfalto do que com a métrica de um texto refém de seu caráter enquanto “produto de países superindustrializados.”<sup>34</sup> tomo essa escrita que chamaram de texto de artista “a partir do emaranhado, do engruvinhado de lugares, de pessoas e de tempos que bagunçavam nosso viver projetado.”<sup>35</sup> para tentar escrever por meio de “textos que já eclodem como coisa bordada antes de discurso. este texto que rascunho aqui é um manto”<sup>36</sup> e, daqui, ainda me pergunto: seria, então, um manto que nos cobre, protege e esconde? ou um manto feito camada terrestre mais espessa, onde há pontos de calor que são palavras não vistas sob as superfícies rígidas e que, ao se movimentarem, fazem-nos suar? esse texto de onde escorre suor é fruto de operações que passam pelo corpo que hoje ocupo e que se trata de um corpo movido pelo ritmar de temporalidades distintas. um corpo em suas experiências de coletividade: ora amparado, ora alvejado pelo território. um corpo organizado intelectualmente para referenciar uma lista inteira de artistas que trabalham a plasticidade da palavra, mas que não viu de perto a luminescência de um jenny holzer em inglês. *protect me from what i want*. um corpo “em vias de revolta contra as inúteis tabelas de cores teorizadas por leituras de um goethe que não citava urucum nem jenipapo.”<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> MORAIS, Op. Cit., p.6.

<sup>35</sup> Ibid., p. 9.

<sup>36</sup> Id.

<sup>37</sup> Id.

**não me proteja do que eu  
quero,**



**faça-me  
querer outras coisas.**

chego até aqui escrevendo sobre escrever com uma escrita escultórica que nada tem de tridimensional em sua forma. nada de original, mas com seus poros abertos, negociando espaços entre gêneros literários, referências e exercícios fabulatórios. uma escrita presa nos pelos do corpo, na pálpebra cansada, no salivar da língua quando abro a boca para dizer palavras corriqueiras na universidade e nos circuitos de arte contemporânea que me fazem tropeçar em minha gagueira epistemológica.

atravessado o campo ampliado, escrevo com as ferramentas que me constituem enquanto um corpo no mundo. escrever de modo escultórico no rastro de

tanta escrita fora do cânone, escritos de militantes, ladrões, putas e strippers que nos faziam não ter mais paciência para escritores diplomatas e funcionários públicos. então a gente jogou na chuva todos os livros do drummond depois que descobrimos a entrevista em que ele falava que éramos repugnantes, que ele nunca havia se sentido à vontade diante de um homossexual, que homossexualismo era um desvio de ordem médica. depois da chuva, o sol entrou pelas três janelas novas e desbotou nossos corpos que desde então passaram a ler apenas os livros que não tinham repugnância pela gente.<sup>38</sup>

com a escrita escultórica, busco entender em que medida o corpo sendo esculpido pelos tratados que compõem o cotidiano, também será esculpida a linguagem com a qual me comunico. por escrito, recorro a um texto marcado por impressões digitais, saliva, suor e demais fluídos de um corpo-tela feito de imagens que “veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências”<sup>39</sup>, já que “toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo a pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar.”<sup>40</sup> assim, tenho comigo um texto que possa deixar antigas referências sob a chuva para que lhes enrugue a linguagem, a palavra e a letra, que as exponha ao sol suburbano para que ressequem seus sentidos. escrevo como quem esculpe uma gambiarra para ampliar as referências com as quais respondo aos

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>39</sup> MARTINS, Op. Cit. p. 78

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 79

regimes de controle e hegemonias de capturas do sensível das bordas do mundo.

do lado de cá, escrever como quem esculpe exige-me atravessar o campo ampliado das artes visuais como possibilidade de experimentação. Fábio Morais, em sua capacidade de esculpir também a historicidade dessa arte, diz que o termo ampliado carrega consigo um “ideal de dominação, de conquista sem limite, presentes no *ethos* branco-ocidental desde o crime colonizador europeu a partir do século 16!”, onde

a expansão, no imaginário branco ocidental, carrega a ideia de conquista e aumento de território e, por consequência, de sistemas bélico-econômicos de vida, esse ideal tão estadunidense. estando no campo da arte e da cultura, portanto no campo dos imaginários, creio que podemos evitar a fantasmática das guerras e da mercantilização que há na linguagem corrente, como forma de não naturalizá-las. expandir não é a obsessão da arte, mas é a obsessão neoliberal.<sup>41</sup>

esculpir um texto não seria, então, dar parte de uma contraficção às ficções criadas em torno da condição inequívoca da linguagem escrita? ou mesmo, corromper sua condição enquanto juiz de governo das relações que permeiam as palavras? por isso, relembro Jota Mombaça, pois “o poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas que estão materialmente engajadas na produção do mundo.”<sup>42</sup> deste e daqueles escondidos nas entrelinhas dos discursos, esperando para tomar de assalto.

esculpir para contra ficcionalizar ancora-me no gesto de destituir da própria escrita enquanto dispositivo de poder e dominação, quebrando “sistemas de valores que operam no feitiço deste mundo e seus modos de atualização dominante.”<sup>43</sup> ao escrever de maneira escultórica, proponho um exercício de desgoverno das monoculturas textuais sobre existências com as quais as ficções de poder da linguagem querem apenas capturar, expor e marcar enquanto desigual. escrevo sob outras métricas – a do corpo, do suor, da escultura que está na rua antes de ser capturada pelo museu –, sob outras

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 17.

<sup>42</sup> Mombaça, Op. Cit., p. 65.

<sup>43</sup> Ibid., p. 67.

métricas para fazer com que o design global de uma escrita hegemônica seja confrontado, quebrado e destituído.

o que aparece da escrita escultórica é a criação de procedimentos de montagens, “de ajustar e ordenar as partes selecionadas a fim de alcançar, num todo, o fim desejado”<sup>44</sup>, semelhante ao que escreveu leonardo villa-forte. mesmo que, para esse tipo de escrita, o fim desejado seja sua capacidade indisciplinar de promover metodologias insubmissas a um único regimento, obtendo variadas formas, mostrando-se sob diferentes ângulos. neste sentido, seria possível tratar de uma escrita reordenada a fim de alcançar um não-fim. um texto em seu caráter processual enquanto tomada de posicionamento político, ético e sensível.

a materialidade desse arranjo textual – ou rearranjo – vem do encadeamento de ideias a partir de suas diferentes textualidades neste manto da linguagem por onde a escrita se molda em experimentações plásticas e políticas. em suas muitas formas, o que chamo de escrita escultórica se apropria das fissuras da linguagem letrada, costurando uma rede a partir de outras plasticidades da palavra. em sua essência, há um desejo de transformação por meio de diferentes ferramentas, do encontro com o acaso aos encantamentos vindos de outras disciplinas do discurso.

na escrita escultórica, espera-se também a atenção ao contra-roubo. isto porque é possível e necessário que se problematize o roubo enquanto metodologia. visto que, enquanto corpos identificados socialmente por uma gama de marcadores sociais da diferença, ainda somos roubados e roubadas de maneira cognitiva – quando desviam nossos discursos, sequestrando nossas palavras. por isso, jota mombaça também atenta que mesmo agentes críticos à “sociedade de controle, podem, contraditoriamente, operar na atualização dos sistemas contra os quais escrevem.”<sup>45</sup>

a quem interessa roubar as palavras de um corpo que atravessa o campo da escrita para cindi-lo? não se trata de reivindicar uma única autoria, mas de poder assumir um fazer textual que, apesar de aberto às diferentes agências,

---

<sup>44</sup> VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 27.

<sup>45</sup> MOMBAÇA, Op. Cit., p. 66-67.

não está interessado na apropriação pela apropriação. à escrita escultórica só interessará o texto enquanto *ready-made* desde que subtrair e remontar suas estruturas não colabore com o apagamento sistêmico e o roubo colonial de grafias que derrubaram os muros e destrancaram os cadeados da subalternidade. inscrever-se no mundo – neste mundo atual – ainda se trata de um processo de autoafirmação enquanto identidade, enquanto corpo que produz intelectualidades não previstas pelo projeto de encaixotamento da palavra intelectualidade.

isto porque repensar a escrita no seio acadêmico como um processo escultórico tem a ver com a possibilidade de um pacto coletivo de que a brancura da escrita que se pretende hegemônica nas pesquisas em artes será sitiada pelo que de mais forte nossos corpos podem oferecer: a capacidade de imaginar e reimaginar regimes menos violentos, uma vez que “a violência cria marcas, implica vidas, ela não é nunca um evento simples,” como seguiu escrevendo mombaça<sup>46</sup>. sendo essa violência do roubo e do apagamento também um fator “multidimensional”, é necessário que a escrita se desdobre de maneira escultórica pois escrevo para corpos multidimensionais em suas complexas agências contra a manutenção do mundo-ferida. ainda em mombaça, “é certo que, se há um mundo por vir, ele está em disputa agora”<sup>47</sup>, também por meio de quem escreve sobre e a partir dele.

um pacto com a escrita que é, simultaneamente, forma e conteúdo, pois também o somos. um pacto com o texto que, uma vez *ready-made*, é adaptado por nossa capacidade de transitar entre as multidimensões dos conceitos, discursos e espaços que nos nomeiam enquanto eventos isolados. são multidimensões de um processo cognitivo que projeta a dissidência do corpo em suas singularidades de gênero, raça, classe e sexualidade como fatores fundantes de um texto deslizando entre teorias que suam e experimentações dentro do próprio apocalipse.

um corpo que sai de casa e atravessa a rua, atravessa o bairro, uma avenida em movimento, a cidade ou o dia até seu fim. atravessa também o campo ampliado, este corpo atravessa um apocalipse por dia, atravessa a página até

---

<sup>46</sup> MOMBAÇA, Op. Cit., p. 81.

<sup>47</sup> Idem.

seu fim. onde é o fim de uma página? onde termina o branco? com qual corpo chego e saio de um texto? com quantos estilhaços de conceitos e referências consigo grafar a escrita acadêmica?

aproximo-me de leda maria martins, não para responder tais questionamentos, mas para poder reimaginar a escrita desse corpo como lugar de memória. sendo o texto um conjunto de “ideias trazidas à existência, trazidas ao mundo por seus instrumentos de expressão, [são] os livros, os museus, as partituras, os escritos”<sup>48</sup>, o grafar da escrita escultórica sobre o aspecto canônico da escrita na academia. interesse-me pelo desfazimento das categorias em prol de processos que se valem das rubricas, das rasuras, das iconografias e das corporeidades que existem nas implicações de um corpo em sua existência multidimensional para produzir memória.

para a escrita escultórica, importam as produções de sentido por meio da poesia que reimagina o caráter hegemônico do texto. da poesia que esculpe o mais duro dos regimes, que desfaz a dormência das palavras. trata-se de uma experiência de desvio na rota linear e, ainda junto de martins, “no próprio âmbito da experiência estética da palavra, em que o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética.”<sup>49</sup>

uma escrita que, mesmo mutante, também chama para si a legitimidade de pesquisas que começam nas artes visuais, mas que entendem-se anteriores a este campo. revelando a importância de tratar a memória do corpo como metodologia que atravessa a perversidade daqueles cientificismos que categorizam intelectualidades desviantes ao modelo dito oficial, delegando toda e qualquer agência dissidente ao encaixotamento da outridade. ao passo que “o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e de sua reversibilidade”<sup>50</sup>, como escreveu martins. assim, o fazer dessa escrita que nasce na memória do corpo, me convida a pensar sobre como “o tempo

---

<sup>48</sup> MARTINS, Op. Cit., p. 29.

<sup>49</sup> Ibid., p. 30.

<sup>50</sup> Id.

poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais”<sup>51</sup> no próprio fazer textual.

sob o nosso sol, o suor do corpo que produz a escrita escultórica responde ao apagamento dos nossos rastros. aqui, há uma metodologia que passa pelo acúmulo desigual de tempos e pelas investidas junto de um texto que se apresenta alargado em suas categorias. o suor do texto que se desprende do corpo é o próprio rastro que desejam apagar para que não se prolifere o alargamento de campos em que a escrita assume suas formas desviantes. a elaboração de uma escrita escultórica possibilita tratá-la como um operador metodológico terceiro-mundista, respondendo à abolição de “outros sistemas e conteúdos não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber.”<sup>52</sup> busca-se, inclusive, a correr o risco de colocar em xeque a escrita alfabética, logocêntrica, que, desde antes, “desconcertava a sociedade dos colonizados, invertendo as relações de poder entre os povos subjugados”,<sup>53</sup> instalando-se como veículo instrumental e se impondo como uma civilização letrada, “como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia, refratária a qualquer diferença. E visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento.”<sup>54</sup>

nas palavras do corpo-tela de leda maria martins é onde descubro o que me motiva a pensar a escrita escultórica: objetivar a retomada do corpo dissidente para o centro da produção textual na universidade, levando em consideração tal processo não apenas sob uma perspectiva de produção cientificista, mas de produção de vida e de memória. trata-se de um fazer assumidamente não-impessoal, em que grafar não será apenas sinônimo de uma linguagem escrita alfabeticamente, mas de “uma experiência corporificada, de um saber encorpado”<sup>55</sup> de um corpo em seu ambiente de inscrição, evidenciando uma “coreografia da voz, uma partitura da dicção”<sup>56</sup> como uso político da palavra. esse procedimento de levar adiante uma escrita escultórica como meio de abrir os usos do texto nas artes visuais pretende tensionar a produção textual

---

<sup>51</sup> Id.

<sup>52</sup> Ibid., p. 34.

<sup>53</sup> Id.

<sup>54</sup> Ibid., p. 35.

<sup>55</sup> Ibid., p. 36.

<sup>56</sup> Id.

como lugar de criação, entendendo-a como possibilidade intelectual para a construção de um material amplo em referências que não estejam circunscritas apenas à ideia de referencial teórico há muito utilizada dentro da academia.

seja na elaboração de um material *literartístico* (este material que pretende mexer com as dicções do texto acadêmico), a escrita escultórica é algo em estado híbrido. em sua condição de lugar experimental, de atravessamento do campo ampliado, ela se tonifica na espera por encadeamentos com frentes distintas. uma vez tonificada, seu trabalho é o de comunicar outras apostas textuais, propor agenciamentos de ordens distintas para se inscrever de maneira crítica, reflexiva e indisciplinar ao campo da pesquisa em artes visuais. sem esquecer, no entanto, que não há neutralidade no saber produzido por um corpo resultante do acúmulo de tempos.

### **fuga.**

nas anotações de aulas, encontro uma passagem de flusser com a qual em algum momento imaginei encadear algumas ideias. aqui, retomo a citação para reescrevê-la. substituo a palavra “literatura” pela ideia de “escrita escultórica”, em que

etimologicamente, a palavra “texto” quer dizer tecido, e a palavra “linha”, um fio de tecido de linho. textos são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da “corrente”) e não são unidos como tecidos acabados, por fios (a “trama”) verticais, a ~~literatura~~ escrita escultórica é um produto semiacabado. ela *não* necessita de acabamento. a ~~literatura~~ escrita escultórica dirige-se a um receptor, de quem exige que a complete. quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. só assim o texto ganha significado. o texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores.<sup>57</sup>

nesta trama em que é possível puxar muitos fios, esculpir é dobrar o próprio texto e extrair outras palavras contrárias às suas ficções normativas. chamar para perto do texto as experiências cognitivas que compõem o campo social, ser corpo no mundo, lê-lo como quem reagrupa as folhas espalhadas pelo vento, criando outros conjuntos possíveis. a operação escultórica é sim o ato

---

<sup>57</sup> FLUSSER, Vilém. *A Escrita: há futuro para a escrita?*, São Paulo: Annablume, 2010. p. 63-64.



criador duchampiano, ainda que não findado como única maneira de tramar fabulações. duchamp roubado, dissolvido. texto *ready-made* a ser rearranjado, entrelaçado e quebrado, tomando formas inesperadas a partir de seus estilhaços.

a quebra, escrita por jota mombaça como “o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento”<sup>58</sup> do discurso poético e político, chega como um reposicionamento textual. trata-se de um processo que nasce do reconhecimento desse exercício de dar conta de quebras que atravessam, desmontam e, paradoxalmente, viabilizam modos de escrita. os caminhos de uma escrita escultórica oferecem a quebra do texto, dos referenciais e formatações, também dos discursos, das vozes e das hegemonias, das categorizações, da linearidade, do tempo, das caligrafias e daquilo que se pretende finalizado.

gostaria de situar também que a escrita escultórica – esse pássaro fugidio que escapa entre os dedos se tentado capturar – surge da observação de um corpo cotidiano também em fuga. escrevo com a dicção de quem foge, encontrando confluências em outras vozes que empenham seu tempo em táticas de fabulações políticas da palavra. confluências com outras pessoas artistas que tomam a escrita pelo chifre e orquestram caminhos por onde fugir. em fuga, escrevo com “um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante, que, em seus circuitos de ressonâncias.”<sup>59</sup> escrever/esculpir é, aqui, abrir caminhos às fugas que ainda virão em suas possibilidades de um existir descontínuo com o que disseram ser universal, imutável e sistêmico. uma fuga há muito conhecida, cheia de coragem metodológica para trair a linguagem e emancipar movimentos, como bem grafou o artista visual e poeta yhuri cruz.

a obra, *cripta n°4* (2018), um retângulo de mármore preto com as palavras brancas gravadas em sua superfície (trair a linguagem, emancipar movimentos), demonstra o interesse do artista pelo movimento da fuga às normas. trair a linguagem, portanto, parece ser um dos temas principais na produção artística de yhuri cruz, já que seu repertório vem sendo cada vez

---

<sup>58</sup> MOMBAÇA, Op. Cit., p. 24.

<sup>59</sup> MARTINS, Op. Cit., p. 80.

mais lastreado pela fuga às categorizações no campo plástico. há uma intensa combinação entre texto e desenho, poesia e coreografias, escultura e teatro, performance e canto. são diferentes linguagens para dar conta do interesse pelas afrofabulações como meio de fuga aos lugares totalizantes do corpo negro na história da arte. trair a linguagem para emancipação de movimentos opera aqui como ferramenta de libertação na disputa para se desfazer das narrativas dominantes. assim, quando traída a linguagem, o corpo estaria liberto para ensaiar outros movimentos de escrita.

ainda em 2018, cruz escreve *nenhuma direção a não ser o centro*. trata-se de um manifesto-cena “contra a produção artística e a perspectiva elitista/colonial/branca na arte brasileira”.<sup>60</sup> a partir do que o artista chama de contra-ataque, sua escrita passa a apontar um caminho escultórico, no sentido de chamamento a pensar sobre os corpos que carregam “a dor da ponta de lança”, mesmo quando habitam o campo artístico. cruz traz como referência a obra de video-arte *centerminal*, de anna bella geiger. no vídeo, geiger, munida de uma lança, é rodeada por uma floresta. em cena, a artista crava a lança no solo e depois a atira a esmo para longe de si. nos últimos dez segundos de vídeo, é possível ler, a partir do zoom, o cartaz trazido por geiger, onde se lê: *any direction out of the center* (qualquer direção fora do centro).

a leitura que yhuri cruz convoca toca a discussão sobre o caráter político dos gestos e das palavras. para ele, “qualquer direção fora do centro possui em si uma condição inerente para existir: estar ou pertencer ao centro para então dar o bote e lançar a lança.”<sup>61</sup> a quem destina-se essa lança, ele parece responder: “a ponta de lança que sai do centro só pode atingir a um lugar: a margem, a mim.”<sup>62</sup> em sua escrita, torna-se evidente que nada ultrapassa o corpo – este que atravessa o centro, campo ampliado, a cidade e o fim da página. os gestos, ainda que simbólicos, podem tornar alvo aquilo que não se fez presente na ficção política e socioespacial da ideia de centro. toda e qualquer formulação artística-crítico-reflexiva passaria, então, pelo lugar do corpo-tela, do corpo molhado pelo suor operário, do corpo que escreve como condição inerente ao estar vivo. neste sentido, quem está no centro e quem

---

<sup>60</sup> CRUZ, Yhuri. *Nenhuma direção a não ser o centro*. Rio de Janeiro: site do artista, 2018.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem.

está à margem quando se discute escrita? quem escreve do centro? quem sobre as bordas?

yhuri cruz me atenta que “a margem sempre foi esse lugar de uma exclusão dúbia. onde a elite econômica/cultural branca nunca esteve, mas sempre a visitou para ter sobre ela uma fonte exploratória.”<sup>63</sup> a margem constitui um corpo de fuga, uma coreografia programada para os desvios de imagens fugidias aos sistemas de categorizações, instrumentalizando corpo e território. com isso, ecoando sua escrita, “longas cenas viram longas palavras que meu corpo luta pra ler e, assim, agregar sentido aos cortes vazios da memória.”<sup>64</sup>

bem conheço a fuga da qual o artista escreve. somos, yhuri e eu, bichas artistas não-brancas do sistema de arte, corpos-telas oriundos do subúrbio carioca – de onde, desde cedo, ensinaram-nos a fugir para que pudéssemos cultivar nossos amores em segurança. com os corpos marcados pelo campo minado do território marginal, nutrimos movimentos de traição para com a linguagem com a qual domesticaram nossas noções geográficas de pertencimento. são movimentos de desgoverno do próprio corpo que caminha em outros sentidos e escrever a partir da fuga é desgovernar os códigos com os quais nos delegaram às espreguiçadeiras das certezas totalizantes.

quando há muita fuga, no entanto, não só minha mão é possuída, mas às vezes toda a coluna e, com ela, o sistema nervoso que me curva e curva meu espírito e distorce o que traço como jornada de vida. [...] bocas e códigos meus e que vivem em fuga, negatizando meu corpo que parece ser repleto de vísceras, quando na verdade tem tanto espaço oco (ar dentro dos túneis) quanto o branco de uma página repleta de palavras organizadas.<sup>65</sup>

o artista yhuri cruz me ajuda a identificar que a fuga pelo texto é um modo de reencantar os processos cognitivos que passam por nosso corpo-tela. houve primeiro “um aperto entre os olhos, um tremor nos dentes, uma brotoeja nas

---

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> CRUZ, Yhuri. *Poesia fugitiva*. Rio de Janeiro: site do artista, 2020.

<sup>65</sup> Idem.

axilas, um frio nas solas dos pés, um desencaixe no joelho, um amargo na língua e uma onda irrefreável nos meus dedos que me leva a escrever.”<sup>66</sup> o corpo responde em fuga e a escrita escultórica – este pássaro fugidio nas multidimensões do existir em dissidência – é um modo de abrir os caminhos aos regimes de clausura.

olho para o texto como se possível fosse pensá-lo a partir da rua de casa, preenchendo os buracos no asfalto, fazendo com que os carros desviem de suas arestas. escrevo como quem rearranja as materialidades de uma escultura do acaso para empreender um gesto de retomada política do texto escrito em artes visuais. trair a linguagem para emancipar movimentos. retomar o lugar de experimentação plástica para combater as razões que fundam um único *modus* de letramento e inscrição.

em termos da própria retomada da construção poética da palavra, a professora leda maria martins assim disse:

eu tenho repetido algumas vezes que o conquistador das américas e de outras partes do mundo se apoia muito na ideia de uma certa concepção de razão. aliás, ele cria essa concepção de razão, apoiada num certo domínio da escrita. e aí, a escrita passa ser de certo modo um sinônimo de razão e de uma certa qualificação do humano. vão se menosprezar todos os outros estados de criação poética que sequer vão ser considerados como poéticos. porque se acentuam num outro estado da palavra. [...] ou seja, numa outra caligrafia em inscrição.<sup>67</sup>

sob essa perspectiva, escrever de modo escultórico trata-se de uma proposta para amparar outras caligrafias, aproveitando e reaproveitando matérias distintas com as quais nos inscrevemos no mundo. cindir a escrita-tempo como se o sisal a perfurasse, o mais duro material trazido através dos anos. escrever assim parece dar parte de uma dobra no tempo, empreendendo força na transformação dos materiais e das metodologias que estão pedindo passagem. com quais imagens poderíamos povoar nossos textos?, pergunto-me, acumulando ainda mais questionamentos com o aparecimento de uma escrita manifestada pela multidimensão de um corpo-tela. o que nos permite

---

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> MARTINS, 2021, n.p.

o retângulo das páginas, o papel em branco das coisas? como perfurar o mármore da escrita?

junto de tais questionamentos, interessa-me o fazer relacional com o próprio texto. a folha em branco, um imperativo a ser ultrapassado. corpos em fuga produzem escritas feito mapas para a reocupação do espaço discursivo, reencenando a palavra e suas dimensões. no caminho, esculpir, tirar pedaços, recortá-los, devolvê-los e compor de maneira arbitrária um gesto para arquivar histórias e inscrever gentes, propor imagens, pesquisas, cartas, amputar algumas normas, acordos, tratados e todas as ditaduras. escrever para fazer lembrar e instrumentalizar outros conjuntos de signos. letras e palavras como matéria bruta para processos de amansamento dos sistemas de violência que se dão por meio da escrita. supressão ou cisão de um texto para a transformação de outro, um fruto estranho que existe entre categorias. traír a linguagem para que a escrita escultórica, em sua deambulação por diferentes apoios referenciais, abrace movimentos diversos, plurais e políticos de negociação com o cânone. produzindo, assim, rupturas poéticas e fugas inventivas para pavimentar ainda mais a pesquisa em artes com escritas insubmissas.





**manter  
aquecidas  
as palavras,  
*redesfazer*  
as armadilhas.**



a primeira vez em que pensei sobre a escrita escultórica no âmbito de pesquisas em artes foi ao ler e ouvir as imagens de mundo criadas por davi de jesus do nascimento. mesmo lá, naquele tempo, não pretendia encaixar significados a este termo. tratava-se de uma busca por encontros, confluências entre artistas que pudessem dizer sim ao escrever manifestado por outras agências. confluência como essa energia que me move para o compartilhamento, “para o reconhecimento, para o respeito. um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. quando a gente confluencia,” escreveu antônio bispo dos santos<sup>1</sup>, “a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende.”<sup>2</sup> foi no encontro com a memória das águas ribeirinhas de davi de jesus do nascimento que vislumbrei as buscas iniciais pela ideia de uma escrita que não fosse apenas registro fidedigno de algo ordenado, mas emaranhado de confluências que não apenas ferramenta científicista. na ocasião, davi, que se apresenta como “artista curimatá, arrumo de muvuca e escritor fiado”<sup>3</sup>, compartilhava um dos e-mails destinados à curadoria de sua exposição individual, *o suor da testa mora dentro dos marimbondos*, no memorial minas gerais vale, em belo horizonte. diante de sua apresentação, o e-mail dizia “estamos com dificuldade na tradução da biografia (...) entendemos que é muito regional a escrita e por isso precisamos de uma frase sinônima para o tradutor” (sic).

no ordenamento da escrita que se pretende determinista e sequencial, esta que não permite emaranhados em decorrência de uma causa e efeito do escrever, o mero deslocamento dos modos de auto apresentação da artista ocasiona rupturas na língua e na linguagem escrita. dizem regionais as dicções e outras marcas quando a diferença não está à serventia da norma. por isso, ao primeiro sinal de uma escrita que desconfigure, confunda e transborde as convenções, dificultando a tradução para as métricas de outros idiomas, a diferença torna-se inapropriada ou mesmo excessiva.

---

<sup>1</sup> BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023, p. 15.

<sup>2</sup> Id.

<sup>3</sup> “Quando nasci alevim, em 1997, no fulgor norte-mineiro, banharam-me com o mesmo nome de meu pai, Davi de Jesus do Nascimento. Sou barranqueiro curimatá, arrimo de muvuca e escritor fiado. Gerado às margens do Rio São Francisco – curso d’água de minha vida –, trabalho coletando afetos da ancestralidade ribeirinha e percebendo “quase rios” no árido. Fui criado dentro do emboloso da cumbuca de carranqueiros, pescadores e lavadeiras. O peso de carregar o rio nas costas bebe da nascente dos primeiros sóis que chorei na vida. Sustentar na cacunda a carranca tem feito eu sentir a força do vento de minha taboca envergada no seguimento da rabiola solta que desceu em espiral gongo caracol envoltório para o calcanhar direito como cobra, isca, peixe e pedra.” Mímbio da artista, disponível em: <https://frestas.sescsp.org.br/artistas/davi-de-jesus-do-nascimento/>. Acesso em 25 de ago. de 2023.

neste sentido, relembro denise ferreira da silva, que lastreia a ideia de separabilidade como produto de uma microfísica do poder<sup>4</sup>, sendo também resultado dos sistemas que “aprofundaram ainda mais a ideia de cultura e os conteúdos mentais referidos por ela como expressões de uma separação fundamental entre grupos humanos em relação à nacionalidade, etnicidade e identidade (de gênero, sexual e racial) social.”<sup>5</sup> agindo na manutenção do ordenamento de mundo – ocidental, diga-se de passagem – a caminho do seu desfazimento.

esses emaranhados reflexivos, plásticos e críticos são responsáveis por constituírem um primeiro vislumbre da escrita escultórica em sua base de confluências com as intelectualidades que dançam em outras métricas para o desornamento da linguagem. confluências estas por meio da diferença e não da separação, resultando numa escrita contrária à manutenção do texto em sua função servil aos regimes de controle e a favor da linguagem grafada pelo corpo, sobreposta aos regimes da norma desejanse pelo impessoal de nossas palavras. a escrita escultórica é, neste sentido expansivo e emaranhado, um operador de encontros entre diferentes dicções da impermanência. isto quer dizer que sua feitura passa pela dimensão daquilo que está emaranhado em nossa percepção de mundo, em nossa urgência por dançar conforme o silêncio e a nada sutileza de tudo o que já existe sob outras circunstâncias.

que escrita teríamos a nossa frente caso a linguagem deixasse de ser ferramenta de captura da diferença? quais corpos viriam à superfície de textos, pesquisas, teses e dissertações se nos fosse possível assumir a imaginação como ferramenta política para outras metodologias? quem nos leria se suprimíssemos, por exemplo, a palavra interdisciplinar nos estudos em arte contemporânea e a substituíssemos pela palavra indisciplinar? por meio desses questionamentos balizadores, torna-se necessário ressoar ferreira da silva, questionando: e se, em vez de buscar modelos capazes de produzir críticas do social, nos concentrássemos em “indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre

---

<sup>4</sup> Tomo emprestadas algumas das palavras de Micheael Foucault em sua análise das relações de poder, em que o autor escrever: “O poder não para de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e recompensa-a. No fundo, temos que produzir a verdade como temos de produzir riquezas, ou melhor, temos que produzir a verdade para produzir riquezas. Por outro lado, estamos submetidos à verdade também no sentido em que ela é lei e produz o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder. Afinal, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer em função dos discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder.” FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*; organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. - 5. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017. p. 279.

<sup>5</sup> FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019, p. 42.

reproduzem a separabilidade e seus pilares, a saber, a *determinabilidade* e a *sequencialidade*?”<sup>6</sup> assim, escrever como escultura não seria apenas um modo existencialista de se colocar em perspectiva, mas de apresentar outro, entre tantos, modos de instrumentalizar a própria diferença como metodologia de pesquisa.

em sua maioria, os escritos de davi de jesus do nascimento não se encontram avolumados em publicações que envelhecem e adoecem junto dos acervos ordenados de um mundo sequencial. encontro o texto de davi no emaranhar de grafias multidimensionais: em seus trabalhos de arte e nas histórias contadas por eles, nas legendas de postagens em redes sociais, nas entrevistas em que sua voz produz oralituras etc. de modo a manifestar “uma postura de pensamento que não move para aprender, decidir, e dominar o que contempla”<sup>7</sup>, em que o esculpir da escrita se apresenta como adensamento das grafias de um corpo que excede a norma e situa a própria diferença como principal implicação emaranhada no e com o mundo. adensar, portanto, uma prática de escrever a partir do próprio trabalho, entendendo-o como fragmento de um conjunto maior e processual junto da produção de vida. ao passo que escrever não esteja separado do fazer artístico, mas imbricado como experimentação e procedimento constituinte independente das linguagens artísticas escolhidas.

se escrevo sobre e com davi de jesus do nascimento sem necessariamente mostrar seu trabalho numa possível lista de figuras, é porque interessa cercar a escrita escultórica como exercício de imaginação. ainda que visual em seu sentido de negociação com o sistema de signos letrados e das artes instituídas visuais, o gesto político da escrita escultórica é trazer para o texto o corpo de quem o escreve, sem necessariamente recorrer a suas representações formais de um pretenso senso comum. o que está marcada nas grafias da escrita escultórica, a nossa capacidade de reimaginar o texto fora de suas condições de armadilha, em seu ponto cego. sendo importante emaranhar as normas que costumam reger a escrita letrada nos estudos das artes no âmbito acadêmico.

a partir desse desejo de reimaginar o texto em seu ponto cego, gostaria de manifestar algumas imagens recorrentes no desenvolvimento deste ensaio, para que pudesse prosseguir com o exercício imaginativo de uma pesquisa em artes. imagens que

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 44.

<sup>7</sup> Ibid. p. 46.

aparecem como vestígios residuais da deambulação textual entre pesquisa, poesia e metodologias na transformação da escrita. a primeira delas, uma rememoração de que, como um corpo que dança, o conhecimento se recria e se transmuta, também, “pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.”<sup>8</sup> isso quem nos diz é a professora leda maria martins, a partir de suas investigações a respeito das performances rituais, cerimônias e festejos afro-diaspóricos enquanto materialização do saber no corpo.

ao analisar os congados como campos de investigação, conhecimento e fruição, o chamamento de martins é o de que, na performance-ritual, o corpo se revela “local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade,” em que “tais ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, [...] além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance.”<sup>9</sup> ao deslocar o corpo para o centro da produção de conhecimento, fruição e memória, os apontamentos de leda maria martins chamam à reflexão a partir do desfazimento do corpo em sua função servil para com a linguagem. ao invés disso, é dançando que este corpo desfaz os grilhões do determinismo e da separabilidade.

ainda em martins, descobro que

numa das línguas banto do congo, o mesmo verbo, tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurisignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance.<sup>10</sup>

de modo que, no emaranhado de tempo e memória trazido no corpo, o verbo dançar revela-se enquanto ação com a qual também se deseja instrumentalizar o texto letrado. sob esta perspectiva de desfazimento sistêmico por meio da performatividade, escrever escultoricamente seria uma implicação do corpo rumo às fugas que transformam em arquivo-morto tudo aquilo que ainda vive no calor dos gestos. dançar no emaranhado do tempo, escrever feito um corpo que coreografa sua

---

<sup>8</sup> MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). *Performances, Exílios, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 72.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Ibid., p. 88.

fuga às armadilhas da linguagem letrada, dançando para se desvencilhar de tudo o que restringe uma intelectualidade performada, também por escrito – mas não só.

intenciono aqui a palavra “armadilha” para recorrer quase que instantaneamente suas representações enquanto mecanismos de cunho escultórico, ativados pela captação de movimentos e representados de maneira ostensiva no decorrer dos séculos. se uma armadilha, em sua forma de captura do corpo, impede que o corpo dance, as armadilhas da escrita impedem que o próprio texto seja material maleável. são gaiolas, alçapões, buracos, redes, laços, objetos pontiagudos e outros artifícios que, com alguma frequência, correspondem à presença do verbete “arma”, contido na estrutura da própria palavra. no jogo entre imagens, a armadilha toma a forma de ferramenta para combate, uma disputa de forças que só cessa no cruzamento dos tempos entre presa e caçador. portanto, pensar a alegoria da armadilha me coloca de frente a sua capacidade de manter-se invisível ou camuflada no território, estrategicamente despercebida aos olhos de suas presas. ainda que essa característica não seja atribuída a todos os modelos de armadilha, o método de modificar-se a tal ponto de camuflar sua forma escultórica faz parte de uma sofisticada tecnologia de captura que a torna dispositivo de dominação.

de que modo a escrita poderia, então, tornar-se uma contra-armadilha? quais armadilhas já estariam postas com o atual sistema de escrita e a linguagem com a qual adentramos os territórios discursivos? o motivo de desejar uma escrita contra-armadilha não é outro senão a criação de tecnologias de combate para enfrentar um rastro histórico de dominação e adestramento. feito contra-armadilha, tem-se aqui uma escrita para responder ao caçador sem rosto específico, mas com muitos braços para encaçapar as escritas fugidias aos seus modelos pré-determinados de razão.

objetivamente, deseja-se chegar a uma espécie de amansamento da ideia de escrita tal como a conhecemos, enquanto rastro de processos de sujeição. uma escrita não mais definida pela voracidade com que sistemas de poder frequentemente se utilizam da linguagem para capturar a dança dos corpos livres. o amansamento como prática metodológica, de maneira a se mostrar como “um conhecimento que demanda outras ferramentas para ser apreendido.”<sup>11</sup> aqui, no breu das categorias que envolvem a escrita no campo das artes enquanto pesquisa, a penumbra trazida pelo

---

<sup>11</sup> MATTIUZZI, Musa; MOMBAÇA, Jota. *Carta à leitora preta do fim dos tempos*. In. FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. p.15.

facho de luz proposto pelo pensamento de mombaça e mattiuzi, pretende, ao menos, revelar outros meios de se mover entre as armadilhas do texto, revelando “o que está oculto, transparente em conformidade com a norma. trazer esse pensamento nos tempos de hoje é um exercício de experimentação sobre o fazer futuro e o mundo.”<sup>12</sup>

se, como também pontuou o filósofo michael foucault, escrever é “se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro,”<sup>13</sup> todo texto carrega em si as marcas de quem o escreve – seja na caligrafia que pressiona o papel, seja na pretendida impessoalidade de uma página de *word*. o facho de luz compartilhado por mattiuzzi e mombaça me parece uma resposta à tal exposição de si, um conjunto de recursos capaz de manifestar a escrita contra-armadilha e dar lugar ao texto como um campo a ser reocupado, visto que “um campo de força não tem de ser forte, no sentido moral. quase sempre, o campo de força é uma nave precária, um portal em vias de desaparecimento, mas que instaura a condição de nossa movência entre dimensões.”<sup>14</sup> aqui, manifestar as marcas do corpo sobre o texto como autonomia poética e política da escrita, acontece de modo que seja possível pensar a produção de um texto não só com muitos rostos, mas expondo os corpos de quem o tece. realizando, assim, “leituras multidimensionais daquilo que é lido como o excesso. para isso é preciso tirar a máscara da realidade cartesiana.”<sup>15</sup>

sob esta perspectiva, a escrita passa a tomar forma em seu caráter de tecnologia combativa, em intenções de desfazimento das máscaras e laços com a soberania da linguagem que não performa a si mesma sob outras circunstâncias. nessa microfísica do poder com a qual sou agente disputando e em disputa, antônio bispo dos santos volta a lembrar que

há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho; há adestradores que castigam e adestradores que dão comida para viciar, mas todos são adestradores. E todo adestramento tem a mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação. contudo, não são todos os animais que conseguimos adestrar. alguns ficam atrofiados fisicamente – quando se exige do animal um esforço físico para além do que é capaz. outros ficam atrofiados mentalmente – quando o animal recebe um choque mental violento.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michael. *A escrita de si*. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Ditos e escritos*, vol. 5: ética, sexualidade, política. Trad. E. Monteiro e I. A. D. Barbosa. 3. ed. 3. tir. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017. p. 141-157

<sup>14</sup> MATTIUZZI; MOMBAÇA, Op. Cit. p. 15.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> BISPO DOS SANTOS, 2023, p.12.

escrever de forma escultórica faz parte de um processo presente para desorganizar a violência e reocupar as lacunas deixadas pelos sistemas de exclusão da linguagem. o cotidiano de um corpo rumo à sua liberdade, seu estado de alerta, os ecos das margens onde vive: modos que talham o escrever deste corpo. por isso a escrita escultórica resulta das implicações externas, resultantes do fazer escultórico do texto com a própria vida. uma escrita em caráter de escultura produzida por corpos que buscam a ruptura com os adestradores da linguagem, estes que tematizam como exótica, regional ou alternativa aquelas escritas que não performam objetos de estimação e satisfação – escritas fugitivas que começam a ensaiar suas fugas ao design global do texto.

respondendo aos processos de adestramento, esta escrita faz parte de pesquisas moventes, coreografando movimentos de emancipação. seu principal problema é justamente inserir-se no campo acadêmico, onde expõe sua própria fragilidade enquanto noção a ser apropriada, repartida e operacionalizada. assumindo, de alguma maneira, seus vícios inculcados pelo sistema de signos com os quais o ensino superior e a pesquisa tomam espaço na produção textual-tecnológica. desse processo de intensas negociações, a escrita escultórica pode ser entendida enquanto um mapa para redirecionar os fluxos da norma, uma ferramenta de suporte aos corpos que escrevem em desmedida quando se exige um esforço para além do que é capaz, a ser evitado o atrofiamento de suas inventividades que fortalecem as pesquisas em artes visuais não apenas como um pacto com as imagens e, no entanto, como fundamentação da poesia para dar conta do teor plástico do texto.

mesmo sem apresentá-las visualmente, algumas imagens narradas adiante servirão para disparar ao que se pretende uma escrita em caminhos de invenções – esta artesanaria poética de combate ao adestramento e de reorganização do corpo para o centro do texto. trata-se de uma escrita para reencenar a si mesma, abrir cada vez mais brechas no âmbito das pesquisas artísticas. simultaneamente expondo, analisando e reverberando as confluências que surgem de um corpo que existe implicado em sua própria diferença no fazer poético e político. a escrita que aqui se segue é emaranhada e reorganizada da maneira que me cabe enquanto artista visual a primar pela liberdade de metodologias experimentais atravessadas pelos códigos de conduta que marcam este corpo racializado, bicha e suburbano, desejoso de avizinhamentos e interseccionado pelo lugar ambíguo de tais marcadores. estou no

meio do caminho e assim escrevo, circundando as armadilhas da linguagem, do texto e da palavra; pois nesse caminhar, devo ter aprendido algo sobre elas.

*28°C chuva fraca, sensação térmica 33°C  
em busca de palavras nos escombros da memória.*

mesmo com o dia nublado, o mormaço se estende pela noite. faz calor, estou em um dos pontos de ônibus na ficção socioeconômica conhecida como o centro da cidade. a noite abafada parece aumentar a espera e a fila na condução de volta para casa, estendida mais do que o habitual. impaciente, olho para cima por ter esgotado toda a paisagem. noto a única janela acesa no mar de prédios comerciais apagados que margeiam o lugar. os olhos desafiados pela luminosidade branca do único retângulo aceso lá no alto. como primeiro impulso, feito inseto atraído pela luminosidade e pelo calor, sou tomado pela vontade revolucionária de atravessar as pistas que nos separam, para tentar desvendar quais motivações mantêm uma única janela acesa ao apagar dos prédios comerciais na região. demora um pouco mais até o ônibus aparecer e, de pé, espremido entre os outros passageiros, vejo sumir toda a paisagem. recorro à memória, porque nela sou chamado pelo mistério das coisas não vistas. tudo aquilo que não está ao meu alcance da visão, posso inventar. são imagens que orbitam a penumbra de minha memória por longos períodos e que pedem passagem em projetos expositivos, poemas e outras textualidades. com a liberdade da poesia, preencho as lacunas da falta. ao imaginar uma única lâmpada acesa naquele edifício, penso no cansaço luminoso que tenta abraçar o restante do espaço escurecido. em meus rascunhos, desenho o que poderia ser uma sala escura, cujo único ponto de luz seria causado pelo fio que desceria do teto e, em sua extremidade, carregaria uma lâmpada tão próxima do chão ao ponto de quase tocar a primeira folha da base feita por uma resma e, em sua superfície, impressa em tinta preta sobre papel de cor preta, camuflaria-se a frase





uma armadilha funciona como modelo de quem a cria, pois opera como uma substituição da presença. tal qual a escrita escultórica, a armadilha anuncia um corpo. ali, existem vestígios da presença, um conjunto de códigos. reconheço a luz acesa antes mesmo de perceber uma mensagem escrita à espera para ser lida. isto é, a aproximação feita entre o verso escrito sobre o papel de cor preta e a lâmpada que o iluminaria, performariam uma ferramenta de captura. em outras palavras, a lâmpada torna-se parte do próprio texto e a experiência de captura não estará completa caso se tente lê-los separadamente. a armadilha carregaria, então, não só o corpo de quem a produziu, mas, uma mensagem de representação a quem ela se destina. mesmo quando ausente uma das partes, a presa e seu caçador estão inscritas na armadilha – ambas representadas em intenções. para quem caça, será imprescindível munir-se de um vasto conjunto de palavras-iscas pelas quais sua presa poderá demonstrar interesse. sob essa perspectiva, o envolvimento entre quem escreve e quem lê, entre a presa e seu caçador, acontece no instante da relação por meio daquele sistema de códigos dispostos no espaço-página.

desse modo, a escrita escultórica existe para mover de lugar as armadilhas dos papéis relacionais na agência proposta pela palavra no trabalho de arte, fertilizando cada vez mais fabulações a respeito do texto e “tentando reacender as chamas latentes da escrita”, como assuntou a poeta gloria anzaldúa.<sup>17</sup> uma escrita que visa a quebra da “noção de que existe um jeito de estar aqui na terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas escolhas feitas em diferentes períodos da história,” como também inscreveu ailton krenak.<sup>18</sup> justamente por isso, a escrita se pretende escultórica para vir a ser um modo de se colocar em relação às performances do texto e do corpo na produção de emaranhados intelectuais.

ao instrumentalizar a escrita como contra-armadilha, parto de um gesto de perturbar aquelas agências mantidas como estrutural em que “legitimamos sua perpetuação, aceitamos suas decisões, que muitas vezes são ruins e nos causam perdas, porque estão a serviço da humanidade que pensamos ser.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, 2000. p. 229.

<sup>18</sup> KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São. Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.13.

<sup>19</sup> Idem.

as capturas causadas pelo grafocentrismo, isto é, pelo viés privilegiado da escrita sobre outros modos de linguagem, são bloqueadores sutis que nos lançam na escuridão dos discursos sem fissuras, lapidados e lineares. ao passo que krenak segue indagando, “será que não estamos sempre atualizando aquela nossa velha disposição para a servidão voluntária?”<sup>20</sup>

se a modernização nos jogou “para virar mão de obra em centros urbanos [...] nesse liquidificador chamado humanidade”,<sup>21</sup> quais escritas são possíveis a partir do lugar que habitamos? como criar fissuras nos regimes por escrito que sequestram nosso tempo e sobre ele engendram normas de legitimidade caso passemos a cumprir este ou aquele título? será preciso, como dito por krenak, “enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir”<sup>22</sup> e, assim, a suspender a escrita como a conhecemos. a partir disso, convém irmanar e alimentar escritas e pesquisas com nossas resistências continuadas para que seja possível superar as palavras-iscas, os textos armadilhas e as armadilhas engatilhadas feito ferramenta de dominação. pois existe uma ânsia estrutural “por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar,”<sup>23</sup> fazendo delas um gesto de retomada.

no brilhar de suas palavras sobre a necessidade de produzir armadilha para armadilhas, o também artista visual jaider esbell escreveu que a relação de sua existência enquanto agente a desorganizar as ferramentas de poder na arte esteve intrinsecamente composta por “um alongamento de acúmulos históricos.”<sup>24</sup> para ele, o campo armadilhado que devora as subjetividades em dissidência responde às violências sistêmicas que se dão de maneiras invisíveis como “uma energia propagada de alcance praticamente não rastreável.”<sup>25</sup> os acúmulos aos quais esbell se refere se dão à medida em que a engenharia de determinadas armadilhas segue destinada a contar com a vulnerabilidade de subjetividades historicamente marcadas. com as mãos

---

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Ibid., p. 14.

<sup>22</sup> Ibid., p. 32.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> ESBELL, Jaider. *A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas*. 2020, n.p.

<sup>25</sup> Idem.

aquecidas, a maneira que esbell encontrou de *redesfazer* as armadilhas foi situando seu próprio trabalho como arte indígena contemporânea, tomando o poder da narrativa sobre si, para conseguir identificar e se desvencilhar das armas destinadas ao sensível de corpos não catalogados.

recorro ao que esbell identificou como sendo “exponencialmente uma agentividade legítima”<sup>26</sup> para, em menção à professora denise ferreira da silva, “fraturar as paredes vítreas da universalidade, entendida como determinação formal.”<sup>27</sup> em urgência, tomar para si a autonomia de pensamentos e práticas artísticas em descompasso com o determinismo de instituições que crivam seus valores a partir de lógicas de dominação. o que ferreira da silva apontou é que há ainda um programa em curso a deixar seus rastros também a partir da linguagem, que vem a reboque de uma espécie de “arsenal desenhado para determinar (explicar e provar) a verdade (as causas) da diferença humana e que já presumia a branquidade/europeísmo como medida universal”, circunscrevendo “os corpos, mentes e sociedades”<sup>28</sup> em detrimento de uma universalidade correspondente aos projetos catalográficos de globalização moderna.

no emaranhar entre esbell e ferreira da silva, que ajudam a desvencilhar meu corpo e meu texto, há uma conversa invisível ao espaço-tempo. a tentativa de dar forma a esses diálogos diz respeito à disputa pela linguagem na qual estou munido pela tecnologia da articulação para carregar este texto com abordagens de intelectuais que estão pavimentando meu caminho. desse modo, para propor uma escrita enquanto trabalho de arte, é necessário deslocar os valores fixos das coisas calcadas pela legitimação da história da civilização ocidental (que se desenha enquanto ficção de poder colonial, imperialista, capital, geográfica etc.) por se estruturar no autocentrismo europeu “como termo de comparação”<sup>29</sup> a encomendar a dominação sobre outras formas de intelectualidades.

em sua feitura por uma arte indígena contemporânea como armadilha para desarmar armadilhas – “sistemas de poder. conceitos coloniais. práticas

---

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 123.

<sup>28</sup> Ibid., p. 138.

<sup>29</sup> Idem.

mescladas de valores e referências. identidade e autoconsciência”<sup>30</sup>, avizinhome de jaider esbell para elaborar que o tipo de escrita ao qual recorro, manifesta uma forma substancial a ampliar as leituras de mundos a partir da celebração da diferença e não como repetição da falta. interessa propor alguma revolta para os “milênios de distúrbios emocionais não tratados que se acumulam e se projetam sempre com mais eficiência nos modelos gerais oficiais e outras forças das próprias épocas.”<sup>31</sup> a escrita escultórica toma forma no emaranhado das textualidades criadas por corpos que questionam os modelos gerais, dito oficiais, mas que apenas mercantilizam as dicções da diferença. sendo a escrita escultórica esse emaranhado textual performativo, reconhecendo-se, portanto, como parte “de um sistema político e estratégico amplo, de limites indefinidos intencionalmente para de fato suscitem possibilidades reais de diálogos com os já difundidos movimentos.”<sup>32</sup> trata-se de um vislumbre para responder às ficções de poder que regem e separam o mundo, em que a natureza dessa escrita se faz relacional e aposta nos recursos de quem fala de dentro do próprio trabalho de texto, através da criação de imagens que não se descolam das iconografias com as quais nosso repertório simbólico foi educado.

neste sentido, a escrita escultórica transita pelo campo de forças escrito por mattiuzzi e mombaça, instituindo-se também como um campo de recusa às ânsias da categorização que *outrifica* novos modos de se colocar por escrito. não existe aqui uma escrita marginal ou preta, ou parda-bicha-suburbana, pois, se assim fosse, seria necessário assumir a legitimidade e a neutralidade de seu oposto. talvez, por isso, escrever enquanto profissão-pesquisa e enquanto prática de uma intelectualidade que opera por meio da poesia ainda pareça uma armadilha a ser desenlaçada. armadilha, pois “as escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia,” escreveu glória anzaldúa<sup>33</sup> em sua carta às mulheres escritoras do terceiro mundo.

---

<sup>30</sup> ESBELL, 2020, n.p.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> ANZALDÚA. 2000, p. 229.

“quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? por que escrever parece tão artificial para mim? eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone”<sup>34</sup> e tudo o que for preciso para estender ainda mais o confronto com meu algoz, meu caçador que mantém atento seus olhos sobre mim, esperando que eu desista, esperando um primeiro sinal de cansaço ou uma incoerência a qual possa me apontar. escrever, então, é um modo de esculpir os vazios deixados pelo medo,

porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. porque não tenho escolha. porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. no escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.<sup>35</sup>

encontro nela, na escrita, um modo de fazer presente o lugar das invencionices originadas nas margens, entre o asfalto quente e o sol deste lado da terra. aberta ao convite, flecha a retornar das carnes perfuradas ao caçador que me quer presa. a escrita dada no cruzamento entre os tempos do texto e dos recursos utilizados em sua composição. a escrita como ponto de encontro onde nos olharemos nos olhos, onde nos foi dada uma chance de experienciar um ao lugar do outro. aqui, estou contra-atacando e bombardeando de imagens o intelecto e a pretensa homogeneidade desta tecnologia que simula uma folha de papel por meio de fios e ligações elétricas, colocando as mãos no texto e preenchendo-o de memórias com as quais

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 230.

<sup>35</sup> Ibid., p. 232.

venho ao mundo para me fazer relacional, fabulando a partir da poeira deixada pela modernidade.

se escrevo supondo um modo de desarmar as armadilhas, evidenciando que é escultórica a escrita produzida por um corpo que não precisa anunciar sua diferença com aquilo que falta, é porque encontro na escrita um largo campo condutor de desgovernos. não apenas como respostas contra toda e qualquer expectativa de como escreveria um corpo não-branco ou dissidente, mas, e principalmente, como produção de encontro entre espaços, tempos, vozes e experiências em que se manifesta a liberdade da linguagem que provém desses corpos. dessa forma, “o perigo ao escrever”, como prosseguiu anzaldúa, “é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão.”<sup>36</sup>

ainda que anzaldúa esteja escrevendo diretamente a suas *hermanas*, mulheres de cor que se arriscam na ordem do discurso, encontro em sua carta os vestígios de uma escrita manifestada. existe aí um exercício de se colocar em primeira pessoa, de transitar entre vozes e tornar inespecífico o gênero literário justamente como agrupamento das multidimensões que preenchem e contornam os corpos ditos não-oficiais do letramento. reagrupam-se também os modos de escrever, “protelando a conclusão e tornando a perfeição impossível”<sup>37</sup>, para reencontrar consigo mesma em cada parágrafo, recorte, citação, imagem e tantos outros materiais que servem para esculpir o texto por meio do estilhaçar das categorias.

irmano-me e me alimento da escrita de glória anzaldúa para desenterrar a voz que está soterrada em mim, para não falsificá-la, não vendê-la por alguns aplausos ou ter meu nome impresso. irmano-me para que a voz da escrita escultórica seja a voz que busca seus ecos nas câmaras subterrâneas da norma e de lá planeja sua fuga em ecos. uma voz que constrói o discurso por meio de fragmentos com os quais sua existência foi repartida, para lidar com as bifurcações da linguagem, do território e de tudo aquilo que secularmente se armou e se expandiu para que os corpos – o meu corpo – seguissem feridos e empurrados para as margens. por isso, junto de anzaldúa, “escrever é o ato

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 233.

<sup>37</sup> Idem.

mais atrevido que eu já ousei e o mais perigoso,” sua expectativa tem a forma de um “demônio de três olhos gritando a verdade”<sup>38</sup> contra quem desejo perfurar as certezas.

da escrita escultórica, essa manifestação do corpo em fuga, vale ressaltar que seu fazer é anterior ao desejo de se colocar no papel, pois ela acontece primeiro “nas vísceras e nos tecidos vivos,” no íntimo, como “*escrita orgânica*.”<sup>39</sup> sua aparência escultórica não tem a ver com a passagem do bi para o tridimensional. seu modo escultórico é a possibilidade de um processo de escrita – e de vida – na multidimensão do corpo dissidente e do resgate por sua voz de combate. não se tratando de um único fim desejado ou de uma forma específica, funcionando quando

o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. o significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada.<sup>40</sup>

ao caçador com muitos olhos e muitos braços que me direciona suas armadilhas e seus dentes, o resgate dessa voz é a possibilidade de fabular como quem toma a linguagem escrita por seus chifres pontiagudos. fabular para, em alguma medida, trabalhar no campo de uma contra-ficção, colaborando com a formação de “um mundo que não existe atualmente” e, “sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir”, como foi escrito por walidah imarisha.<sup>41</sup> escrever *redesfazendo* armadilhas caracteriza, portanto, esses outros mundos, microcosmos que se constituem coletivamente. a exemplo disso, pode-se perceber a rede de pares com a qual imarisha se avizinha para dar a ver a pretendida revisão do sistema de justiça a partir da escrita de ficção. ela os elenca: kalamu va salaam, autumn brown, adrienne maree brown e octavia butler – autoras e autores de ficção científica e que, em sua maioria, esbarram em temas comuns às urgências de

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> IMARISHA, Walidah. *Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça*. Trad. Jota Mombaça. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 3.



protagonistas racializadas e marginalizadas pela sociedade, com intuito de rever e romper com determinismos sistêmicos sobre esses corpos e subjetividades.

as palavras de imarisha, que é escritora e ativista pró-abolicionismo prisional, ecoam em minha penumbra. aqui, meus olhos já se acostumaram com a escuridão. a ficção científica e a contra-ficção transmutam-se em ficção visionária, um termo que “abrange os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar esses novos mundos.”<sup>42</sup> ela sugere o tomar da ficção visionária, ou seja, a fabulação por meio de recursos antes percebidos como inadequados ou mesmo fantasiosos, para nos assegurarmos nessa disputa. com as mãos aquecidas, garantir a quebra de tecnologias caducas para iniciarmos um processo de criação sendo “completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo.”<sup>43</sup>

na contra-ficção proposta sob o título de escrita escultórica, é chegada a hora de produzir outras entradas para o texto. não se trata de uma escrita de artista, pois outras coisas existem anteriores ao anunciar da palavra arte. sou suburbano antes de tudo, tomando o lugar da palavra como consequência da disputa secular entre voz e silêncio. responder à ficção de poder que é a escrita acadêmica e, conseqüentemente, a escrita em artes, é meu modo de *redesfazer* as categorias totalizantes, que também são resultados

de uma colonização que, além de manter a população analfabeta, proibia qualquer atividade impressa e comércio de livros, liberando-os só com a vinda da família real em 1808 mais por uma demanda de produção de impressos administrativos que por uma necessidade intelectual, o ato de publicar passa a ser não só um ato, mas um desacato.<sup>44</sup>

neste acúmulo de temporalidades distintas que recai sobre o corpo, escrever como ato de desacato ainda é propor escritas alargadas em suas multidimensões. trata-se de ensinar o cânone a dividir e até a desocupar

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 4.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> MORAIS, Fabio. *Como assim “texto de artista?”* Org. Maíra Dietrich. Ed. A Missão, 2021. n.p.

pedestais aos quais ele se manteve firme. talvez, a criação de outras textualidades no seio da pesquisa em artes visuais se dê pela desierarquização entre metodologias, por sua abertura às práticas e às imagens estrategicamente lançadas à margem pelo projeto civilizatório. entendendo, portanto, que essa contra-ficção para *redesfazer* as armadilhas do cânone, como escreveu célia xakriabá<sup>45</sup>, “está na elaboração do conhecimento produzido a partir das mãos, das práticas e de todo o corpo. todo corpo é território e está em movimento, desde o passado até o futuro.”

pelo amansamento do giz, xakriabá se dá às contra-ficções. essa prosopopeia utilizada vem em auxílio à desprogramação daquilo que, por décadas, o letramento – aqui sob a imagem do giz – instrumentalizou. trata-se de “um conceito elaborado a partir da resistência de amansar aquilo que foi bravo, que era valente, e, portanto, atacava e violentava a nossa cultura.”<sup>46</sup> seus apontamentos são direcionados à ressignificação da escola indígena, atravessada, além da oralidade, por tecnologias de fotografias, escrita digital e do audiovisual, um material para que as gerações futuras tenham oportunidade de reativar as memórias e os atravessamentos históricos vividos pela comunidade xakriabá. no entanto, o amansamento do giz como metodologia de conter violências culturais corresponde “ao fazer epistemológico que visa a nos construir como corpo-território em permanente processo de (re)territorialização – abertos, portanto, a uma historicidade que deve ser reativada pelas memórias.”<sup>47</sup> talvez também seja correto afirmar que a ficção mais que visionária do amansamento (uma prática de guerrilha para manter aquecidas as palavras) encontra semelhança nos parâmetros da escrita escultórica, porque “nos ensinam não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro em que continuaremos a ser corpo (re)territorializado.”<sup>48</sup> amansado o giz, as mãos mantêm-se aquecidas e prontas para inscrever outros modos de *redesfazer* os futuros que antes pareciam derradeiros.

---

<sup>45</sup> XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, 2020.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Idem.

para adentrar os “lugares invisíveis por onde só andam os mais astuciosos exploradores,”<sup>49</sup> será necessário o *redesfazimento* das armadilhas como direcionamento de ações ainda não imaginadas, repletas de sentido propositivo e relacional. ao se valer da escrita letrada para propor algo ainda a ser feito, a escrita escultórica aparece “como um disparador de sinapses para mundos que existem, mas não são como os que a gente tem acesso. um artista não se desenvolve com imposições. as imposições violentas podem ser muito perigosas para as mentes sensíveis de artistas.”<sup>50</sup> junto das palavras de jaider esbell, suponho, não a extensão de novos campos discursivos, mas a profundidade de uma escrita fragmentada, de comunhão, performada, amansada e reencantada. escultórica, pois sua capacidade plástica se dá aos muitos jeitos.

ailton krenak, jaider esbell e célia xakriabá aparecem nesse abrir dos caminhos em que descubro sobre a possibilidade de reencantar até o material mais duro. suas investidas no contemporâneo para a promoção de um viver em comunidade sem a manutenção dos grilhões coloniais mobilizam nesta escrita a faísca necessária para levar adiante a imaginação de mundos e palavras adormecida – estas desejanter pelo retorno à superfície de onde foram retiradas. o saber partilhado pelo trio de intelectuais que muito bem articulam uma pedagogia pautada na força do que é comunitário, solicita que seus nomes apareçam aqui, não enquanto tributo a uma bibliografia a ser apresentada ao cânone, mas feito reconhecimento de que escrever para descortinar os mundos já existentes talvez seja um modo de reencantar a parte viva das palavras.

ao instituir uma escrita escultórica, aprendo não só a redimensionar meu corpo e minhas experiências – que são coletivas – por escrito. com esse processo de escrever para se livrar das armadilhas, sou chamado a um modo (po)ético de escrevivência, saudando conceição evaristo e, ao mesmo tempo, mantendo uma aproximação cautelosa de seu conceito. iniciar o escrever parece, ainda em suas palavras, ter a ver com “aprender a olhar o mundo pela profundidade e não pela extensão”, em que a profundidade nos “traz o

---

<sup>49</sup> ESBELL, 2019, n.p.

<sup>50</sup> Idem.

concreto, a vida com as suas mortes, a realidade confrontando o sonho,"<sup>51</sup> esperando para ter reencantadas antigas noções.

tal aproximação cautelosa diz respeito a um cuidado e atenção para que, com essas palavras, não se produza mais uma armadilha de encaixotamento de que a escrita escultórica ou a escrevivência seria isto ou aquilo. para evaristo, o escrever é seu próprio operador teórico que se realiza "como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças."<sup>52</sup> sendo importante todo o cuidado para que, ao aproximar ambos os operadores, essa escrita não colabore com os sistemas que se apropriam e, conseqüentemente, apagam o importante das palavras.

irmanado dos reencantamentos, teorizações, conceitos e danças das autoras com quem fabulo, é que reconheço a escrita escultórica enquanto operador metodológico do existir às margens, em que "por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem,"<sup>53</sup> algo a perspectivar existências multidimensionais no mundo em que sua ferida também é causada pelo manuseio da linguagem e do letramento. assim como a escrevivência, a escrita escultórica "nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. é uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência,"<sup>54</sup> como também escreveu evaristo. desse incômodo, a escrita escultórica viria a ser, em certa medida, um aprofundamento em si e no gesto de *redesfazer os pactos* que transformam a linguagem letrada em armadilha. um *redesfazimento* do escrever em que o corpo volta à superfície do texto, das teorias, daquilo que vem sendo chamado de intelectualidade. um procedimento que, semelhante à escrevivência,

pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a

---

<sup>51</sup> EVARISTO, Conceição. In. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 34.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>54</sup> *Idem.*

própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. e por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. não se restringe, pois, a uma escrita de si.<sup>55</sup>

esculpir a escrita seria, então, escreviver palavras com o suor do que chegou pelas margens. as mãos aquecidas do trabalhar textual, nem sempre letrado ou refém do signo. escrever é, para e por nós, artistas, intelectuais poetas do terceiro mundo, marcados pela diferença, esculpir um caminho nos interstícios da palavra. com nossas mãos aquecidas, estendemos o intelecto feito de fragmentos e retalhos discursivos sobre a superfície da linguagem letrada. são os estilhaços que reorganizados fazem desmoronar o mito da narrativa polida, sem ranhuras, impessoal.

por fim, como tentativa de concluir um dos caminhos percorridos até aqui e para dar cabo do desejo de contrariar as expectativas das ficções que nos tornam corpos impossíveis, a ideia do que é novo, polido, inaugural ou inédito não cabe à escrita escultórica. com o que já está posto, reimagino outras danças com as palavras para inverter o jogo e devolver as armadilhas ainda mais engatilhadas pelas existências deixadas às bordas. *redesfazer*, uma palavra inventada, fazer duas vezes a mesma coisa até que ela mude sua forma. até o abrir da palavra. a esses corpos destinam-se as ficções impossíveis e, portanto, visionárias. também a escrita como enfrentamento sistemático no seio da escrevivência. sua feitura é a reintegração da criatividade disruptiva ao mundo como conhecemos, valendo-se daquilo que, quando não está ao alcance das mãos, está ao alcance da memória.

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 35.

*previsão de 31°C para o dia seguinte:  
tempestades isoladas com raios e trovões ou  
não há conclusão para escritas que desejam-se contínuas.*

quanto aos amores a serem alimentados, é esta também minha contra-ficção. espalhar o rumor do amor, antecipá-lo, escrevê-lo durante o tempo de espera para que minhas mãos saiam da clandestinidade delegada pela norma. escrever uma dissertação como quem caminha junto da poesia, como quem destina cartas de amor no calor dos trópicos. mesmo durante aquelas horas em que o que nos resta é o breu de uma rua deserta ou a escuridão dos terrenos baldios desconhecidos. também neles, reconheço a escrita escultórica como uma primeira carta às vozes que virão, reverberando quem veio antes e, sobretudo, quem veio junto. aqui, escrevo aprendendo a *nadar de ré no árido*, como davi de jesus de nascimento, que, em carta escrita a sua mãe, escreve o seguinte:

nós, as crias de porto, desde então tivemos que cuidar dos rins e do engasgo do peso da polpa na peneira. minhas gengivas não estão saudáveis. nem meu umbigo. quero dizer, tenho catado no chão do bairro bom jesus alguns tapetes de saruê e sapo. é estranho escrever uma carta para a senhora minha mãe que eu converso, vejo, visito em sonho, desenho e rezo todo santo dia. aqui – onde tudo volta a estar quente da lâmpada ao chão e enxágue de rio.<sup>56</sup>

o escuro do desconhecido me faz arriscar a ordem do discurso em que posso inventar palavras, desenlaçar meu corpo das armadilhas e escrever como quem endereça uma carta. ainda aqui, no findar da noite, meu pai abre a porta do quarto onde trabalho – não há privacidade no metro-quadrado suburbano – e pergunta-preocupação: “por que não come enquanto está quente?” murmuro um sim, querendo mesmo dizer que, aqui onde tudo volta a estar quente, da lâmpada ao chão, sob as tempestades que já se anunciam no horizonte, as palavras permanecerão aquecidas.

uma escrita escultórica é feita por mãos que não mais se escondem, que produzem e partilham escritas e alimentos com seus amores no fim do dia e

---

<sup>56</sup> JESUS DO NASCIMENTO, davi. *Carta-Compressa*. In: MAIOLINO, Ana Maria; MIYADA, Paulo (Orgs.). *Revista Presente*. 2021. p. 29.

do texto, para atravessar um tempo que é “especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida.”<sup>57</sup> por fim, “te amarimbondo”, davi encerra a carta a sua mãe, juntando palavras. amor e marimbondo, um zunido de afeto. assim, aos tempos raivosos, ofereço escritas bem nutridas, amores bem alimentados e a uma capacidade de adiar os determinismos, ansiando pelo entrelaçar de mãos e palavras, lubrificadas pelo suor de textualidades que já existem.

reescrevo os primeiros parágrafos algumas vezes em outro documento. a palavra sai do breu, mas permanece na órbita das armadilhas. sou capaz de imaginar outras escritas, outros textos que avançam e dançam nos terrenos baldios da linguagem, que se *redesfazem* como possibilidade de discurso na legitimidade do letramento apenas como mais uma das possibilidades de um corpo. sou capaz de imaginar e isso não é apenas um gesto político, mas uma tecnologia de produção de vida. com a imaginação, entro no mesmo espaço com pouquíssima luz. faço algumas anotações mentais: listar trabalhos de arte contemporânea em confluências com a escrita como escultura, terminar este trabalho com uma carta, pensar a escrita que desaparece ao apagar das luzes e nas palavras que sei reconhecer mesmo quando escuro. rememoro a definição de luz negra proposta pela professora denise ferreira da silva: “uma ferramenta analítica pela qual seria possível fazer reluzir o que deveria permanecer ofuscado para manter intacta a fantasia da liberdade e igualdade.”<sup>58</sup> volto a lembrar da única janela acesa naquele prédio. Anoto, como quem produz mais um questionamento de profunda importância para ser desenvolvido em cenas futuras: o que veríamos se todas as luzes desse mundo fossem negras?

---

<sup>57</sup> KRENAK, 2019, p. 27.

<sup>58</sup> FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 125.

*escrita*





**a vida  
num pacífico  
novo mundo  
(um conto).**

a história do urbanismo é também a história de duas pessoas se embrenhado num terreno baldio em plena madrugada. ambas sem pertences de valor em seus bolsos. uma delas pensa que cidades colapsadas produzem corpos e relações em colapso. a outra só cumpre o protocolo antes de saírem ajeitando as calças, atravessando a rua e torcendo que ninguém tenha visto. essa história não consta nos projetos das avenidas, tão pouco nos panfletos religiosos.

foi a partir de um terreno baldio que uma delas conheceu rafael rg, que carrega no trabalho em questão, uma faixa de ráfia – símbolo patrimonial das periferias do mundo – foi instalada num terreno baldio em nova lima, minas gerais. na faixa era possível ler: “morreram os dois aqui, ele de camisa branca e o outro com as alianças no bolso.” [1] sua obra é produzida no contexto de uma pesquisa acessada pelo artista e que apontou o crescimento de crimes de violência por motivações homofóbicas naquele mesmo município. a partir disso, rafael compõe uma espécie de monumento a cumprir funções de advertência, mas a lembrar que nós, as bichas, morremos reivindicando espaços em que caiba o amor, o tesão e outras sensações.

a obra de rafael marca o ano de 2013, ano em que uma travesti foi agredida e lançada de uma passarela sobre a linha do trem em bangu [2], na zona oeste do rio de janeiro. ano anterior à morte de um menino de oito anos pelas mãos do próprio pai que, ao perceber trejeitos ditos femininos no filho, tirou a vida de seu primogênito. isso aconteceu numa comunidade chamada vila kennedy. [3]

as histórias estão cruzadas. próximo à praça do perdão, há um terreno baldio. durante o dia, ele passa despercebido. estar diante de um terreno baldio é também ser tomado

pela sua existência ambivalente entre natureza e civilização. estar diante de um terreno baldio é reconhecer a existência de fendas no tecido do espaço-tempo de uma cidade. alguém carrega o medo de envelhecer e não ver no que esse terreno baldio se tornou. com alguma certeza de que ele não se transformará numa vila operária à luz da produção fabril de tecidos, a exportar para os países nortenhos, como aconteceu em bangu durante o século xix. pouca gente lembra dessa história. a julgar pelo avanço dos projetos urbanístico-militares e pelo avanço dos discursos que ganham o campo político no tempo presente, talvez o destino desse terreno baldio, a longo prazo, seja um condomínio com vista privilegiada para as serras que circundam a zona oeste. um condomínio habitado por milícias, seres geneticamente divinos, comunidades à imagem e semelhança daquilo que não é dissidente ou originário, mas pertencente aos ensejos fantasmagóricos de uma burguesia que pagou o valor mais caro para viver num jardim do éden cercado por lanças afiadíssimas.

acredita-se no caráter ctônico da existência, daquilo que ainda existe nas camadas subterrâneas dos terrenos baldios. nas espécies que não herdarão o reino dos arranha-céus e que instalam suas bases e colônias em áreas públicas da cidade para ferir a mácula de uma urbe que, por ser tramada por violências, jamais será um pacífico novo mundo.

em pesquisa feita pelo grupo gay da bahia durante o ano de 2019 [4], ao somar áreas como terrenos baldios, parques, matagais e vias expressas, chegou-se ao número de 31,92% de mortes de pessoas lgbtqi+ nesses lugares. será preciso reinventar uma outra experiência de cidade para os seres subterrâneos, para que deixem de servir

como humus de paisagens capitalizadas e traçadas pelo desenho da violência. reinventar até que os terrenos baldios deixem de ser o destino para corpos e existências desviante, já que reinventar parece ser palavra de ordem desde os tempos de criança, quando desde muito cedo era preciso reinventar cartilhas básicas para se viver bem, sob uma tentativa de segurança de si: reinventar a ideia de amor, de casa, de escola, de aprendizagem, de família, de vida e de morte.

mas quais corpos tecem seus dias, seus avatares e suas urgências antecipando esse viver e esse morrer bem? se por um lado, a filósofa donna haraway aposta no que ela chama de uma diferença específica a manifestar na carne uma terrível infecção evolutiva chamada amor [5], por outro, a troca de escritas entre castiel vitorino brasileiro e jota mombaça, na qual jota projeta sobre a dificuldade de amar territórios que colocam os corpos na posição de estrangeiras e estrangeiros, mesmo na rua de casa. eu também me sinto curiosa, ela escreve. todo mundo torceu e achou que eu ia morrer na praia, e eu mostrei pra eles que eu vou morrer onde eu quiser. [6] hoje, as chapas de ferro delimitando o perímetro do terreno baldio próximo à praça do perdão, impedem a entrada de invasores. o mato já ganha na altura. pode haver qualquer coisa em seu interior, mas só saberá sobre sua botânica e suas formações rochosas quem ali comungou segredos dos espaços anônimos ante corpos atuantes entre o visível e o invisível. quem fez daquele meio privado, possibilidade de gozar de maneira pública.

a história das cidades ainda é uma narrativa em disputa. por isso uma troca de cartas e de outras textualidades, parece funcionar como dispositivos de releitura desse mundo enfermo em normas muito específicas e

condicionantes que regam este ou aquele corpo estranho. há um cansaço no gesto de disputar também o lugar de inteligibilidade do texto, da escrita, da universidade.

sabine passareli, em carta à sua irmã, matheusa, escreve: são normas que causam apenas mais dor e vulnerabilidade, então é nossa missão lutar contra a imposição de ainda mais regras e contra a lógica que nos desenha. para passareli, é necessário desencadear a conscientização do mundo para voltar acreditar na vida [7]. diferente das cartilhas que antes desenhavam a figura da mãe ou do pai desmistificando os monstros que saíam de dentro do armário e debaixo da cama (seres disformes ligados à ideia de morte da inocência), agora são constituídas outras configurações familiares. a monstruosidade ante regimes padronizados e caducos miram a morte da ideia dessas perspectivas para driblar os disfarces das necropolíticas. o monstro que por algum motivo uma gama de agentes tentava impedir de existir. não mais a língua dos anjos, mas a língua dos monstros agora é professada contra o pacífico novo mundo presente em textos que logram erradamente sobre o que vem a ser família, indivíduo, natureza e salvação. aqui, escrever é como a criar espaços nas brechas da história, para os saberes que nascem no corpo e na experiência de quem reconhece os limites entre o gozo e a morte em terrenos baldios, linhas do trem, ruas desertas, construções inacabadas... dar parte dessa escrita tem a ver com sair viva da história oficial para contar mais uma história (ailton krenak adverte sobre a importância de se ter sempre mais uma história a ser contada antes do derradeiro fim) [8].

entendimentos poéticos para combater a razão que delimita não só as cidades, mas as relações, os saberes, o cientificismo. reeditando, assim, sob outras perspectivas a

ideia de norma, reencantando a linguagem, os dados e a maneira de comunicar um texto que não se encerra e que está em cozimento para quando for possível comungar a extinção de dispositivos que não corroborem com a naturalização da morte. há, no reencontro do corpo como casa, como sussurra castiel, o uso da palavra como um ato mágico de substanciação para combater os vários abismos, vários buracos, buracos frios, dessa experiência de estar aqui. juntas, nós pensamos sobre quais são os modos, quais são os exercícios, as éticas, as performances, os modos de viver, de estar, de vibrar, que você precisa percorrer para conseguir fazer do seu corpo sua casa. [9]

são 04:52 da manhã. eles atravessam a rua em silêncio, com os sentidos aguçados, caso precisem correr, os pelos da barriga ainda grudados pela viscosidade que os excedem. daqui há alguns anos aquele espaço deixará de existir e ali ficará marcado numa caligrafia invisível o tramar das duas intimidades, a comunhão que convoca como *dresscode* as calças arriadas até os joelhos, a aliança que não consta nas atas e nos cartórios. com a terra pisada presa sob as solas dos tênis e os carrapichos agarrados nas barras das calças, aqueles dois adormecem em casas distintas

a poucas horas da missa dominical. a confissão aconteceu antes, em poucas palavras e aos sussurros. nem mesmo os primeiros sinais do dia amanhecendo são capazes de revelar os vestígios do pacto com o terreno baldio em que as únicas testemunhas são as espécies presentes num ecossistema permeado por invisibilidades. semelhante às alamedas do parque da república, atual campo de santana, descritas por joão do rio como o paraíso dos marrecos e de outros animais de mais tino e menos inocência. [10] enquanto o projeto urbanístico de pereira passos naquele início de século iluminava áreas em detrimento de outras, o que estaria acontecendo às sombras da imponência dos muros da fábrica bangu? quantos terrenos baldios estariam em execução para dar parte de um imaginário de cidade amalgamado pelo não acesso de trabalhadores e trabalhadoras ao novo espaço urbano público, enquanto mantinham-se dentro de suas vilas operárias, sem tempo nem dinheiro para frequentarem as novas avenidas, as praças, os teatros e os casinos? esses trabalhadores estavam cumprindo seus papéis dentro da ordem ilusória criada pela burguesia... [11] *oi?* o outro pergunta. *nada*, seu par responde, *pensei alto aqui comigo*. e partem.

[1] **RG, Rafael.** El futuro del amor, 2013 – 2014. trabalho proposto para a residência ja.ca. [2] **G1,** 06/02/2013: Travesti eleita princesa gay no Rio é espancada e jogada em linha de trem. [3] **Notícias UOL,** 05/03/2014: Menino de 8 anos que gostava de lavar louça morre espancado pelo pai no Rio. [4] **OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de.** Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019: Relatório do Grupo Gay da Bahia/José Marcelo Domingos de Oliveira; Luiz Mott. – 1. ed. – Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020. [5] **HARAWAY, Donna.** Cuando las especies se encuentran: introducciones. University of California at Santa Cruz, USA: Trad. de Valeria Meiller, 2018. [6] **MOMBAÇA, Jota. BRASILEIRO, Castiel Vitorino.** Pois agora estamos no fundo do mar. Revista Corpo futuro / Editor Fernando Zugno; colaboração editorial Gabriela Poester ; colaboração criativa Bruno de Barros. – Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura: Porto Alegre em Cena, 2020. [7] **PASSARELI, Sabine.** Spotlight Brazil: fanzine CHIME FOR CHANGE, Gucci. 2019 [8] **KRENAK, Ailton.** Ideias para adiar o fim do mundo. Companhia das Letras, 2019. [9] **MOMBAÇA, Jota. BRASILEIRO, Castiel Vitorino.** Pois agora estamos no fundo do mar. Revista Corpo futuro / Editor Fernando Zugno; colaboração editorial Gabriela Poester ; colaboração criativa Bruno de Barros. – Porto Alegre : Secretaria Municipal da Cultura: Porto Alegre em Cena, 2020. [10] **DO RIO, João.** João do Rio Crônicas. Org. Gabriela Beting, São Paulo, Carambaia, 2015. Publicada originalmente na coluna “A cidade”, do jornal Gazeta de Notícias, em 05/03/1903. [11] **SEVERINO, Carlos Molinari Rodrigues.** Menores dentro da indústria têxtil: uma análise da Fábrica Bangu durante a Primeira República. Programa de Pós-Graduação em História – UNB. XI Congresso Brasileiro de História Econômica, Vitória/ES: 2015.



**vida e  
morte no  
terreno  
baldio.**



*os muros protegem as casas  
os muros prendem pessoas  
os muros impedem a entrada  
os muros não deixam ver  
o que passa lá fora.  
os muros não deixam ver  
o que passa lá dentro*

*gostaria que os muros  
servissem apenas para  
escrever os nomes  
de quem a gente ama.*

meus muros – jhonatan almeida.

### **viver sob o inespecífico.**

se uma luz negra iluminasse as armadilhas pelo caminho, poderia prever tudo quanto é esforço externo que quisesse me capturar pela minha diferença. enquanto ando sob as sombras que permitem meu camuflar no anoitecer, sou observado pelos mil olhos. vivo sob a vigília incessante dos predadores, esperando o bote derradeiro. sou um corpo que escreve a tridimensionalidade da fuga, projetando no espaço as sombras de todas as imagens e palavras com as quais aprendi a estar em relação.

habito, há algum tempo, a escuridão dos terrenos baldios que se expandem sobre a paisagem suburbana. são os lugares destinados às espécies vigiadas diariamente, o ponto cego da escrita cidadina. foram e, em certa medida ainda são, lugares ambíguos entre o gozo e a morte para todo um grupo de sujeitos que mantém relações marginais aos projetos das grandes cidades. encontro na imagem no baldio, um espaço emaranhado de sentidos políticos, um ponto de encontro onde se desenvolve a máquina de guerra e, simultaneamente, revela-se sendo “o espaço instituído pelo aparelho de *Estado*”<sup>1</sup> para esquadrihar a cidade aos desejos da selvageria econômica, como definiram deleuze e guattari em suas noções de espaço liso e espaço estriado. o baldio surge como intersecção, sendo um espaço “constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.5. Ed. 34, São Paulo, 1997 p. 189.

novos espaços lisos através da estriagem.”<sup>2</sup> espaço onde encontram-se as ambiguidades entre ser uma propriedade pertencente ao *Estado* e, portanto, institucional. sendo um campo de (re) ocupação marginal, para onde se olha como possibilidade dos encontros fugidios aos mil olhos da norma.

habitar o que há de baldio nas cidades contemporâneas tem a ver com partilhar um tempo de espera e indistinção dos poderes econômicos que estruturam as urbanidades, que tentam exaustivamente criar espaços de contenção para muitos corpos. no emaranhar de temporalidades distintas sobre a cidade, o professor milton santos identificou que “enquanto novos objetos se instalam (prédios inteligentes, vias rápidas, infraestruturas) em algumas áreas urbanas, na maior parte da aglomeração permanecem objetos herdados representativos de outras épocas.”<sup>3</sup> ainda para ele, “a paisagem urbana reúne e associa pedaços de tempo materializados de forma diversa, autorizando comportamentos econômicos e sociais.”<sup>4</sup> sob essa perspectiva, passo a reconhecer os baldios como resultados do avanço da ideologia do novo, em que interessa ao *Estado* incutir ficções a respeito da palavra progresso, justificando a exploração do território para eventuais complexos arquitetônicos destinados à iniciativa privada ou mesmo à construção de condomínios de luxo, pautando campanhas e discursos que propagam como ideal o estilo de vida de zonas nobres da cidade. por isso as promessas de bem-estar trazidas por grandes empresas chegam como algo extraordinariamente transformador na vida dos habitantes de determinado território em que os terrenos baldios tornam-se advertências para um tempo que ainda virá.

em sua ambiguidade, o baldio representa não só a presença do poder econômico sobre as cidades, como uma fatia do urbano constantemente ocupado por meio da marginalidade de tudo aquilo que não coube às categorizações modernas. podendo, ainda para milton santos, ser considerado “como espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços luminosos, considerados como espaços fechados da exatidão,

---

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 209.

<sup>4</sup> Idem.

racionalizados e racionalizadores.”<sup>5</sup> em seu processo de ocupação marginal, uma sorte de espécies nada nobres da fauna e flora invadem seus limites e ali constituem seus sistemas. enquanto zona opaca, a ocupação do terreno baldio por agências marginais parece ser uma resposta imediata à promessa de bem-estar segregado.

por isso, escrevo para livrar meu corpo do que de baldio há no mundo, ultrapassando os limites com os quais tentam esquadrihar as multidimensões do existir em dissidência. dentre outras coisas, livrá-lo também da exatidão matemática com que alguns números parecem imperativos ao cotidiano de um corpo no modelo atual de cidade. desde que iniciei esse texto, das tantas vezes possíveis, tive em torno de 29 e 31 anos. há pouco mais de 30, foi que a organização mundial da saúde retirou a homossexualidade da classificação internacional de doenças.<sup>6</sup> os rastros desse processo ainda são visíveis e sentidos por tantos corpos e narrativas discordantes da norma. se dedico algum tempo para escrever sobre a presença dos terrenos baldios, é para pensar por meio de imagens bastante sólidas nos caminhos das multidimensões da marginalização desse corpo.

assim, ainda escrevo a partir do trânsito. um corpo atravessando cidades: rio de janeiro e salvador, entre as duas regiões do país onde mais se executam pessoas dissidentes de gênero e sexualidade, segundo levantamentos do observatório do grupo gay da bahia.<sup>7</sup> dito isso, escrevo por meio de um método que não é neutro, pois este corpo não o é. essa escrita passa por ele – como não haveria de passar? suburbano das margens com as quais solidificaram a ficção de um único centro. ainda: um corpo racializado, reivindicando o não silenciamento, na

---

<sup>5</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. Hucitec, São Paulo, 1996. p.83.

<sup>6</sup> “Em 1990, a homossexualidade foi retirada do Catálogo Internacional de Doenças (CID) na sua 10ª edição (CID-10), pela Organização Mundial de Saúde, impulsionada pela American Psychiatric Association (APA), que em 1973 retirou a homossexualidade do rol de perturbações mentais, como também, no Brasil, pelo Conselho Federal de Medicina (CFM).” (FERREIRA, L. de C. M.; COELHO, M. de O. *Diversidade sexual e de gênero no campo da saúde mental: Uma aproximação a partir da experiência de estágio*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Juiz de Fora: Faculdade de Serviço Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.)

<sup>7</sup> “O Nordeste continua sendo a região mais insegura para LGBTQ+, com 43,3% das mortes (111) [...] O Sudeste ocupa o segundo lugar, com 63 mortes (24,6%), demonstrando que as melhores condições socioeconômicas desta região não implicam necessariamente em maior respeito aos direitos humanos e cidadania das minorias sexuais. O Norte vem em terceiro lugar, com 14% (36 mortes), o Centro Oeste com 31 ocorrências (12,1%). O Sul é a região menos perigosa, com 15 casos (5,8%).” (SCHMITZ, Alberto. *Mortes violentas de LGBTQ+ Brasil: Observatório do Grupo Gay da Bahia*, 2022. 19/01/2023).

imprecisão das interseccionalidades. um corpo no país onde a diferença é instrumento para institucionalizar a separação. escrevo para me livrar do destino de ter este corpo entregue aos predadores, sequestrado por quem colabora com a morte no terreno baldio mais próximo. recorro a procedimentos de reinvenção no texto para manifestar, em vida, outras dimensões do corpo-pesquisador, munindo-o de outras materialidades, texturas e materiais de menor nobreza, desejoso de que não precise “dourar as palavras para que isso entre em minha dissertação”<sup>8</sup>, como escreveu fabio morais. reivindicando no texto, um lugar de produzir vida e memória, respondendo à norma que delimita a escrita e que, em certa medida, é a mesma norma que *outrifica* meu corpo e as expectativas em torno dele.

antes de qualquer desaparecimento, anuncio na escrita um lugar de elaboração e reflexão por meio das imagens com as quais construo e reconstruo minha própria língua: o subúrbio, o trânsito, o suor, as gambiarras no asfalto, os terrenos baldios... tateio pesquisas em artes visuais, literatura e outros campos para deixar sobre suas superfícies os vestígios das reflexões que nascem desse lado do mundo. se referencio o cânone, que não o seja para provar domínio sobre determinadas discussões, mas, para sitiá-los com outras palavras, outros gestos, outros códigos e, por consequência, outros modos de dizê-los como uma armadilha a ser desfeita. como escrito por michael foucault, “não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel”<sup>9</sup>, no entanto, é o imaginário de neutralidade da placidez do papel também responsável pela morte simbólica das vozes e escritas não previstas pela penumbra da erudição. escrevo, lembre-se, para livrar meu corpo. carrego na escrita uma iconografia por meio das conexões entre me manter vivo e saudável para aproximar o texto do que me é cotidiano de onde escrevo e como escrevo.

ora, um terreno baldio parece representar o que mais há de misterioso nos percursos de um corpo. um pedaço do avesso da cidade em seu próprio verso, onde tudo já foi ou ainda está para ser e nada pertence. sua estranheza

---

<sup>8</sup> MORAIS, Fabio. *Escritexpográfica*. Orientadora: Regina Melim. Tese (doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020. p. 16.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michael. *O corpo utópico; As heterotopias*. [tradução Salma Tannus Muchail]. - São Paulo n-1 Edições, 2013, p. 19.

contrapõe o que se pretende familiar no projeto urbanístico contemporâneo e, não à toa, esse recorte na malha citadina vem escoando para além dos estudos em arquitetura e urbanismo, tomando lugar em produções artísticas e literárias que se debruçam em sua natureza marginal. desde então, sou surpreendido com menções a esses espaços também no território da palavra escrita, em seus diferentes gêneros textuais. a menção aos terrenos baldios, mesmo nos escritos de ficção, traz consigo descrições sucintas do caráter político de sua presença no espaço urbano. as narrativas encontradas apontam o baldio como o espaço em disputa: ora palco de aventuras sexuais, campo onde instalam-se circos e parques itinerantes, ora expansão da política de sujeição das minorias sociais, raciais e de gênero.

na década de 1970, por exemplo, o artista plástico artur barrio interveio com suas *trouxas ensanguentadas*<sup>10</sup> em ruas e terrenos baldios para denunciar o assassinato de pessoas pelo esquadrão da morte, em pleno *ai-5*. numa cronologia posterior, a artista lara almarcegui lançaria *o guia de terrenos baldios de são paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade* (2006), resultado da residência artística promovida pela 25ª bienal de são paulo.<sup>11</sup> no mesmo ano, em lugares ermos e terrenos baldios entre brasil e Frankfurt, o artista visual nuno ramos produziria a instalação *iluminai os terreiros*: uma série de postes posicionados em círculos de luz conectados apenas por meio de um gerador a diesel.

já na literatura, são muitas as passagens que indicam o baldio como lugar ambíguo entre o gozo e o colapso. em *olhos d'água*, livro de conceição evaristo, para a personagem luamanda, “um dia, aos treze anos, **a cama do gozo** foi

---

<sup>10</sup> *Trouxas Ensanguentadas* (T.E), de Artur Barrio consistia no despejo de trouxas de tecido contendo pedaços de unha, saliva, cabelos, urina, ossos, papel higiênico e outros materiais, entre Rio de Janeiro e Belo Horizonte como severa crítica não só à valoração do objeto de arte, mas às perseguições políticas durante a ditadura militar. Para Fernanda Pequeno, “os “objetos-dejetos” de Barrio negam qualquer valor: seja de uso, de troca, de culto ou de exposição pois, ao serem retirados da exposição, tornam-se resto [...] as trouxas ensanguentadas foram depositadas na rua e encontraram aí o seu habitat natural, como “objeto cataléptico transitando entre morte e vida”. Absolutamente sem “utilidade” e sem uma aplicação prática, as trouxas se equiparam tanto ao lixo anônimo despejado pelos cidadãos “de bem”, quanto aos “presuntos desovados” e esquartejamentos, prática comum durante a ditadura militar por parte de grupos de extermínio que atuavam como “esquadrões da morte.”” (PEQUENO 2016, p. 724 - 726)

<sup>11</sup> “O trabalho de Lara Almarcegui explora as nossas relações com o ambiente construído, com uma preferência por áreas abandonadas: terrenos baldios, loteamentos, edifícios em ruínas e prédios sendo demolidos, todas as manifestações inconscientes do território, que a autora nos leva a observar, identificar e visitar.” (CADÔR 2016, p. 89)

arrumada em pleno terreno baldio”<sup>12</sup>; no romance *onde andar dulce veiga*, de caio f. abreu, alguém responde à pergunta-título: “talvez não **num cemitério**, mas annima, sem lápide nem rosas, numa beira de estrada, no canto de algum terreno baldio, **sob uma pilha de lixo**.”<sup>13</sup> em *o amor dos homens avulsos*, de victor heringer, ainda adolescente e após arrancar uma das pernas de **um co morto**, o protagonista o tomou por “uma pata traseira e arrastou para o terreno baldio da senzala.”<sup>14</sup> por sua vez, em entrevista concedida a clarice lispector, chico buarque esclarece que uma de suas inspirações vem da paisagem bucólica da infância, em que atrás de sua casa “tinha um terreno baldio **onde às vezes havia circo**, parque de diversões, essas coisas.”<sup>15</sup> em *os devassos no paraíso*, livro de joão silvério trevisan, o autor rememora as intempéries do cronista joão do rio, de quem “se publicou anonimamente a notícia de que fora colhido em flagrante, num terreno baldio, **quando entregue  prática de atos imorais**, tendo como parceiro um soldado de polícia.”<sup>16</sup> mesmo nas tramas noturnas de charles bukowski, em que uma das personagens “sempre levava o cachorro para passear nessa rua, havia um terreno baldio **onde ele sempre cagava**,”<sup>17</sup> ou no romance *rato*, de luís capucho, quando o protagonista desvenda um rio de janeiro feito canteiro de obras, onde “existe muita gente morando  beira da baía de guanabara em pequenas cabanas, quase esconderijos, **construídas nos aterros** mais recentes e que são ainda grandes terrenos baldios na beira do mar.”<sup>18</sup>

no caminhar por escritas e contextos distintos, não é por acaso que esse conjunto de citações literárias apresente o terreno baldio caracterizado enquanto lugar de risco para o corpo. as palavras e expressões grifadas aparecem aqui para evidenciar uma imagem comumente convocada por subtextos de precariedade, de desvios  norma urbanística de bem-estar social, de ambiguidades entre presença, ausência, natureza e ruína. negociando público e privado, vida e morte. sobretudo quando, basta que se busque pelo

<sup>12</sup> EVARISTO, Conceição. *Olhos d’gua*. Pallas Editora, 2016. p. 60.

<sup>13</sup> ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga?: um romance B*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. p. 122.

<sup>14</sup> HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 57.

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. Entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 102.

<sup>16</sup> TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia  atualidade*. 4 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. p. 250.

<sup>17</sup> BUKOWSKI, Charles. *Crônicas de um amor louco: Erees, Ejaculaes e Exibicionismos - Parte 1*. L&PM Editores, 2007. p. 127.

<sup>18</sup> CAPUCHO, Luís. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 38.

termo nos sites de pesquisa para se deparar com uma extensa quantidade de notícias envolvendo corpos de mulheres e pessoas lgbtqia+ encontrados nesses espaços que, ainda para Foucault, poderiam ser reconhecidos como heterotopias<sup>19</sup> de desvio, e “isto significa que os lugares que a sociedade dispõe em suas margens, nas paragens vazias que a rodeiam, são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida.”<sup>20</sup>

em suas definições de espaço sem importância, reservados aos indivíduos de comportamento desviante, incapaz de gerar qualquer tipo de familiaridade com o que de mais normativo há na sociedade, o terreno baldio caracteriza-se pela falta de manutenção refletida na presença de uma vegetação desordenada, geralmente como depósito de entulho e lixo e que, conseqüentemente, atrai a presença de animais pestilentos: espécies marginais que ali se relacionam e parecem existir sob um pacto silencioso com outros corpos que habitam do mesmo espaço. o que então isso quer dizer, quando, a impossibilidade de reconciliação com uma geografia que priva a liberdade de determinados sujeitos, corpos são delegados a reconhecer este espaço com alguma familiaridade, ainda que estranha,<sup>21</sup> às experiências de gozo e morte?

se tomo aspectos do cotidiano citadino como alegoria a reocupação marginal da escrita, é para que seja possível pensar sobre as imagens opacas e luminosas no próprio fazer textual. também esse fazer impõe seus terrenos, seus muros e restrições. enquanto uma bicha-pesquisadora oriunda das regiões suburbanas, questiono como habitar o baldio que se instaura sobre o escrever. alegoricamente, para tratar de uma escrita que se abre a outras (re) ocupações, vem me interessando trabalhar o terreno baldio alojado no imaginário coletivo:

---

<sup>19</sup> Para o autor, a ideia de heterotopia seria uma espécie de contra espaço organizado pela sociedade como “utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares. Há, por exemplo, os jardins, os cemitérios, os asilos, as casas de tolerância, há as prisões [...] esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos” e, portanto, “o que verdadeiramente não tem lugar algum.” (FOUCAULT, Op. Cit., p. 20 – 21)

<sup>20</sup> Ibid., p.22.

<sup>21</sup> Em *Das Unheimliche* (O Estranho ou O Infamiliar), Sigmund Freud analisa a palavra alemã que leva o título de seu texto sendo o oposto de *heimlich* [doméstico]. No entanto, para o autor, a ideia de estranho não seria o que, por conclusão direta, poderia se caracterizar como não-familiar, mas, pela “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (FREUD 2019, p.53) Aquilo que, por exemplo, gera “dúvidas quanto a saber se um ser aparentemente animado está realmente vivo; ou, do modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado.” (IDEM 2006, p. 238-9)

este lugar entre as áreas de luz e sombra das normas institucionais e às experimentações do caráter artístico de uma prática interdisciplinar.

assim, escrevo para perturbar os muros e as grafias, no claro-escuro em que vivem as escritas esculpidas por quem prima pela não categorização, produzindo cada vez mais “frutos estranhos e inesperados”<sup>22</sup>, como escreveu a professora florencia garramuño. uma escrita que aposta “por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo.”<sup>23</sup> escrevo para desfazer os pactos e planejar reencantamentos com o escrever de corpos que compartilham “um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se.”<sup>24</sup>

o que aqui se pretende é a suspensão das categorias plásticas entre palavra, imagem, pesquisa e prática artística. sendo esta escrita um modo expositivo de apresentar questionamentos e intersecções de um objeto inespecífico. o fruto estranho trazido por garramuño, congrega o desejo pela produção de um trabalho *literartístico*, em que diferentes campos encontram-se na “fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento”<sup>25</sup>, ajustando seus fragmentos na construção de um conjunto de textos que percorrem diferentes, mas breves, caminhos como gesto de criação a partir das deambulações entre frentes reflexivas – embora nem todos sejam necessariamente breves, mas “fragéis ou vulneráveis em algum sentido, ainda que apareçam monumentais”<sup>26</sup> em sua montagem. no pavimentar de tais caminhos, este trabalho vem a “questionar a especificidade de um meio ao utilizar vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam”<sup>27</sup> entre diferentes gêneros, dicções e operações plásticas com a palavra.

há, portanto, uma fuga à ideia de propriedade ou especificidade, compreendendo o teor experimental de uma pesquisa “como se o texto fosse

---

<sup>22</sup> GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad.: Carlos Nougué. - Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p.11.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Ibid., p. 12 – 13.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Ibid., p. 14.



ele também uma instalação, e sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita.”<sup>28</sup> seu caráter expositivo através do agrupamento de fragmentos distintos, oferece aqui a reocupação do baldio do texto em que a instabilidade surge “como uma forma na qual o relato - ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade.”<sup>29</sup> em fuga, problematizo a própria estabilidade das certezas cartesianas no processo de escrita, deslocando para o centro deste terreno baldio um corpo com suas dicções e discursos também colocados constantemente em situação de instabilidade. cavando “dentro de si um lugar para o espectador, onde ele é confrontado com seu próprio descentramento”<sup>30</sup> e, promovendo, assim, uma relação escultórica pela sua dimensionalidade com quem me lê – seja através de uma dissertação de mestrado, de um conto ou mesmo de um poema.

aquele terreno baldio  
longe a sequestrar  
da vida seu  
horizonte

tão perto

talvez fosse  
prédio residencial  
com poucos andares  
uma série de barracos  
perdidos na demolição  
de muros e pessoas  
com mãos operárias  
de quem lavra terra  
constrói formigueiros

desejo terreno  
por campos de concentração  
onde homens desfazem  
os nós descontam a raiva  
descansam à vista

atentos

roçam no pelo a pele  
de plantas anônimas

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 20.

<sup>29</sup> Ibid., p. 21.

<sup>30</sup> Idem.

sem perguntarem  
seus nomes

as espécies que nele  
existem já não são homens  
exaustas da morte  
refazem os pactos  
sob a luz da encantaria  
velas deixadas  
no cruzar da  
madrugada

são faróis  
para almas  
de quem em seu  
solo tornou-se  
vegetação  
rasteira

ninguém  
ainda promete  
mas por favor

prometa para mim  
essa brincadeira de  
esconde-esconde  
polícia ladrão  
já deu

haverá manhã seguinte

deixaremos para trás  
nosso dom de camuflagem  
a visão noturna e os olhos  
acostumados à malícia

iluminai  
os terreiros

estrelas cadentes  
iluminadas na primeira hora  
terreno baldio mais próximo

do sol

queimou as noites  
as vias respiratórias  
tirou da boca  
o gosto de sangue  
tornando possível  
o restante do dia  
para viver  
em paz.

quando escrevo de maneira escultórica, sinto que desaproprio os terrenos baldios da linguagem, empenhando suspenções das categorias plásticas nas artes visuais. aqui, a escrita escultórica assume sua forma de convite para dissolver a autoridade impessoal da voz sem rosto que por séculos se colocou por escrito. trata-se de uma disputa pela página para operacionalizar outras inscrições a respeito dos espaços trazidos no repertório corporal de cada uma de nós. ainda para garramuño,

a expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minunciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido do idêntico a si mesmo como no sentido de limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outras.<sup>31</sup>

em certa medida, trata-se de abordar a diferença e aplicá-la em simultâneo na construção de um texto fragmentado, a acompanhar a tentativa de reorganização dos estilhaços com os quais este corpo habita suas multidimensões discursivas. expandir as dicções para romper com a ideia de propriedade no texto vai ter a ver com uma tentativa de assumir processos contrários à pureza ou limpeza asséptica da escrita em conformidade com o ideal normativo, performando no texto as arestas e sujeiras de um corpo que habita o terreno baldio das instabilidades. junto de uma insistente preocupação em elaborar uma noção (a escrita escultórica) em meio às arestas do baldio da linguagem, há uma série de “heterogeneidades e diferenças em que se enfatiza a estranheza dos frutos, situando-os em lugares inesperados a que não pareceriam pertencer naturalmente, cria um ambiente único em que todas essas diferenças existem e convivem.”<sup>32</sup>

essa escrita jamais seria, como supôs barthes, o “neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.”<sup>33</sup> isto porque urge o tempo de escrituras e inscrições em que a autonomia do letramento sobre a própria história adubará um outro terreno na disputa pelo modo de narrar a si e

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 85.

<sup>32</sup> Ibid., p. 95 - 96.

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua; prefácio Leyla Perrone-Moisés*; tradução Mario Laranjeira – 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.57.

ao mundo, sob a perspectiva política de grupos marginalizados e dissidentes, identificando e recusando eventuais processos de captura, apagamento e morte também cognitiva. portanto, no emaranhar das imagens trazidas e apropriadas aqui, a própria ideia de morte é tomada pelos seus nervos e transformadas, pois, como bem salientou a dupla de pesquisadores luiz antonio simas e luiz rufino, “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto.”<sup>34</sup>

dar parte de um processo de apropriação requer reencantar simbolicamente a escrita hermeticamente comprometida com certos cânones. um escrever como suspiro de vida, contrário aos acúmulos de domesticação do corpo pela linguagem. uma fuga do aspecto baldio da escrita, destituída dos braços coloniais que são “espectros de terror, política de morte e desencanto que se concretiza na bestialidade, no abuso, na produção incessante de trauma e humilhação, é um corpo, uma infantaria, uma máquina de guerra que ataca toda e qualquer vibração em outro tom.”<sup>35</sup> escrever em prol da linguagem como movimento de ruptura com a hierarquia entre quem lê e quem escreve (reconhecendo a existência de uma escrita pirateada). em oposição ao próprio barthes, ao nos apresentar “que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”<sup>36</sup> e que o autor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, em que a princípio nada “precedesse ou excedesse a sua escritura”<sup>37</sup>, o fazer escultórico da escrita se dá no emaranhado das temporalidades nesse corpo que pede passagem, que dança e que se move com autonomia no arriscadíssimo campo do discurso.

desvirtuando a própria ideia de como se constrói um texto ou como se vem produzindo a escrita com gestos de captura sem qualquer ineditismo ou neutralidade, este caminho onde enveredo-me, não colabora com a máxima de que “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora.”<sup>38</sup> pelo contrário, há um trato com o que veio antes, pois, os corpos de quem escreve, registram as marcas do tempo no branco das páginas. nada é neutro nas escritas emaranhadas entre palavras e imagens de mundos multidimensionais dos corpos gestados às margens.

---

<sup>34</sup> SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Flecha no tempo. – 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. p. 5.

<sup>35</sup> Ibid., 12.

<sup>36</sup> BARTHES, Op. Cit. p. 65.

<sup>37</sup> Ibid., p.61.

<sup>38</sup> Idem.

o que parece anteceder essa escrita é um conjunto de vozes, gestos e corporeidades. as palavras realocadas na página-baldio contam histórias que o cânone das grafias demorou a reconhecer como legítimas. das referências apropriadas, mantenho uma série de fragmentos heterogêneos, transitando pelos terrenos baldios junto de espécies subterrâneas, flora marginal, criaturas da noite que assolam as ficções de segurança que resguardam o sono dos homens. o que gostaria de comunicar aqui é uma espécie de metodologia da perturbação, desfazimento do trauma que “permanece nos ataques aos corpos marcados pelos traços da diferença”<sup>39</sup> e suas grafias multidimensionais entre a luz e a sombra do escrever escultórico.

se o texto poderia também ser “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”<sup>40</sup>, ou mesmo “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”<sup>41</sup>, a escrita escultórica encontra em suas diferentes textualidades um conjunto de citações para repensar, a um só tempo, as combinações plurais entre linguagem, corpo e território. será possível repensar com quais palavras foram e ainda são elaborados os livros que constituem as extensas bibliografias. haverá aqui pelo menos algum caminho possível para atravessar o terreno baldio que avança sobre quem se reinscreve por meio de outras lógicas que não da violência, da exclusão ou da subalternidade ainda grafadas pela gramática.

### **o monstro que vos escreve.**

foi nietzsche quem temeu jamais nos livrarmos de deus, “posto que cremos ainda na gramática.”<sup>42</sup> no entanto, foi a poeta natalia araujo que escreveu, “o risco do abismo são seus monstros.”<sup>43</sup> entre deuses e monstros, a linguagem letrada enquanto um abismo a ser atravessado, vem sendo o lugar de enfrentamento e desfazimento dos discursos que postulam o letramento acadêmico como ferramenta de poder. não há deus no terreno baldio, não há

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 13

<sup>40</sup> Ibid., p. 62.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> NIETZSCHE, Friederich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>43</sup> ARAUJO, Natália. *almanaque da surdez - uma experiência de submersão*. Rio de Janeiro: Pipoca press, 2018. p. 35.

quem recorrer para que se possa escrever a partir da própria diferença. os monstros no abismo da linguagem letrada recorrem à “outremização” – palavra trazida por Toni Morrison –, pois “possuem justificativas e pretensões de certeza destinadas a sustentar a dominação”<sup>44</sup> como tendência de separar aqueles que não pertencem ao seu clã “e julgá-los como inimigos, como vulneráveis e deficientes que necessitam ser controlados.”<sup>45</sup>

no caminhar por esse terreno baldio da linguagem, “a raça tem sido um parâmetro de diferenciação constante, assim como a riqueza, a classe e o gênero, todos relacionados ao poder e à necessidade de controle.” não havendo autoridade a quem recorrer, escrevo contra toda e qualquer expectativa do lugar do outro, alguém que se recusou a desencantar-se. Morrison lastreia muito bem o lugar histórico dessa *outremização* quando aponta que

basta ler a Eugenia do médico e senhor de escravos do sul dos Estados Unidos Samuel Cartwright para entender até onde a ciência, quando não a política, é capaz de ir para documentar a necessidade de controlar o outro. “segundo leis fisiológicas inalteráveis”, ele escreve em seu “report on the diseases and physical peculiarities of the negro race” [relatório sobre as doenças e peculiaridades físicas da raça negra] (1851), “os negros, via de regra, salvo raras exceções, só podem ter suas faculdades intelectuais despertadas o suficiente para receberem cultura moral e para se beneficiarem da instrução religiosa ou de outra natureza quando submetidos à autoridade obrigatória do homem branco... por sua indolência natural, exceto quando submetidos ao estímulo da obrigação, eles passam a vida dormitando uma vez que sua capacidade pulmonar para o ar atmosférico foi expandida somente até a metade por falta de exercício [...] o sangue negro que irriga o cérebro acorrenta a mente à ignorância, à superstição e à barbárie, e fecha a porta para a civilização, a cultura moral e a verdade religiosa.”<sup>46</sup>

já que, ainda para ela, “nada vai desfazer o acidente”<sup>47</sup>, essa sucessão de eventos históricos que compuseram coreografias da diferença, o que me resta? escrever para explodir em mim a ideia de outro. romper com o ciclo de exploração, exotização e exclusão dos intelectos que me marcam a pele, aqueles trazidos pelo cruzar das temporalidades entre linguagem, corpo e território. das escritas

---

<sup>44</sup> MORRISON, Toni. *A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu; prefácio Ta-Nehisi Coates. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 13.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 30.

que ainda mantém o controle sobre o que me é permitido ou não pesquisar, me letrar ou mesmo obter um título. sendo a dimensão plural do escrever, deslocando para seu centro as dicções impermanentes tais quais as iconografias suburbanas, uma das principais ferramentas poéticas na produção de um texto manifestado pela diferença

no acalanto das palavras de toni morrison, me sinto cada vez mais vivo enquanto artista-poeta-pesquisador. escrevo como atestado de vida, como resposta às investidas que, mesmo depois de séculos de traumas não curados, me quiseram “submetido ao estímulo da obrigação”<sup>48</sup> mesmo quando nos espaços de arte. por isso, aqui a escrita escultórica se faz ferramenta, um operador metodológico e conceitual de liberdade, em que deixo de me inscrever enquanto corpo estranho adentrando os terrenos baldios da norma culta. não para satisfazer os arquivos da academia, mas para indicar cada vez mais caminhos e possibilidades de escrita enquanto condição política do existir neste espaço.

quando escrevo sobre perturbar os muros, as grafias, reforço o manifestar da escrita multidimensional alcançada pelo corpo em estado de dissidência. se me querem estranho, autoria sem rosto, entrego a perturbação do meio, “e não é esse o tipo de coisa que nós tememos que os estrangeiros façam? perturbar. trair”<sup>49</sup>, a voz de morrison pergunta junto de mim. “provar que não são como nós? por isso é tão difícil saber o que fazer com eles.”<sup>50</sup> perturbar a linguagem vem sendo meu principal gesto artístico. trair os meios e os suportes para que a condição de estranheza deixe de ser só mais um recorte da diferença e passe a ser um caráter constitutivo do próprio fazer textual. de modo que seja possível reintegrar ao texto as experiências que por si só mantém uma relação de perturbação com o mundo ordenado. uma vez que

a linguagem (dizer, escutar, ler) pode incentivar, ou mesmo exigir a entrega, a eliminação das distâncias que nos separam, sejam elas continentais ou apenas um mesmo travesseiro, sejam distâncias de cultura ou as distinções e indistinções de idade ou gênero, sejam elas consequências da invenção social ou da biologia.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 14.

<sup>49</sup> Ibid., p. 34

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Ibid., p. 35.

não seria errado apontar que o escrever por meio do desfazimento do outro, desenha-se como um gesto de perturbação das invenções e ficções sociais com as quais o *eurocidente* vem ordenando o mundo e suas relações. neste sentido, ao propor uma escrita escultórica, aponto para caminhos em que a diferença se torne um meio de onde seja possível dizer, escutar, ler e existir contraposto à mera categorização ou objeto de estudo. escrever de maneira escultórica passa a ser, então, uma metodologia para desfazer imagens pré-fabricadas de mundos em que a *outremização* esquadrinha o ordenamento das relações dissidentes para com a própria linguagem incutida pelos muitos anos de dominação.

a partir da escrita escultórica, o terreno baldio toma outra forma. as imagens de sujeição e subalternidade também são desfeitas na confluência de repertórios intelectuais que o corpo dissidente carrega consigo, eclipsando os sistemas de signos que tentam racionalizar sua existência. sendo importante assumir que a partir desses corpos, são convocadas iconografias de desvio, pois “ao provocar a linguagem ou eclipsá-la, uma imagem pode determinar não apenas o que sabemos e sentimos, mas também o que acreditamos que vale a pena saber sobre o que sentimos.”<sup>52</sup> neste sentido, o escrever escultórico vem ao auxílio para aparelhar a linguagem com imagens capazes de abrir cada vez mais camadas de sentido e subjetividade, para não reduzir e tentar representar este ou aquele corpo.

tem-se aqui um processo de eclipsar, esculpir e trazer de volta à linguagem aquilo que toni morrison identificou como “sua capacidade de nos ajudar a dar continuidade ao projeto humano, que é permanecer humano e impedir a desumanização e a exclusão de outros.”<sup>53</sup> não se tratando de um processo linear ou que prevê um resultado conclusivo de si. produzir uma escrita que invade os terrenos baldios da certeza e perturba a placidez da norma, assumindo um caráter simultaneamente poético e político entre o fazer artístico e a pesquisa acadêmica, parece ser levar adiante esse gesto de trazer para o texto algo das humanidades marginais. entretanto, parece certo também apontar que a própria ideia de humanidade encontra-se em disputa. o que é permanecer humano no branco das páginas que arquivam esse mundo? trago tal questionamento, pois, segundo ailton krenak, ainda vivemos “numa abstração

---

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Ibid., p. 36.



civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos.”<sup>54</sup> buscar escrever por meio da reconciliação com a linguagem e com a gramática que me foi ensinada é, por consequência, reivindicar a própria ideia de humanidade no “clube seletivo que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub humanidade.”<sup>55</sup>

enquanto camada mais rústica e orgânica que habita o opaco dos terrenos baldios, é atual a reivindicação pelo desfazimento dos ideais dessa humanidade criticada por krenak, “de modo que há uma sub humanidade que vive numa grande miséria, sem chance de sair dela — e isso também foi naturalizado.”<sup>56</sup> disputar tal palavra é desfazer o sistema de oposições entre humano e natureza, humanidade e selvageria no próprio texto: ideias constantemente difundidas por diferentes agências que regulamentam como outro todo aquele que foge aos modelos classificatórios de humanidade previstos pelos poderes de dominação dos corpos.

toni morrison volta a completar, escrevendo que

as representações corriqueiras da mídia utilizam imagens e linguagens que restringem nossa visão de como os humanos são (ou deveriam ser) e de que na verdade somos todos iguais. sucumbir às perversões da mídia pode embaçar a visão; resistir-lhe pode ter o mesmo resultado [...] o conceito do que significa ser humano mudou, e a palavra “verdade” precisa tanto de aspas que a sua ausência (seu caráter elusivo) é mais forte do que a sua presença.<sup>57</sup>

assim, a palavra humanidade não carece de representações, mas, de agentes que a coloque sob outras perspectivas de um existir implicado pela diferença. no disputar por ela e por diversas outras, encontro a artista visual rebecca carapiá acenando sobre outros modos de reencenar a diferença sem explicitá-la. em seu fazer, há um ritmo de escrita que acompanha sua radicalidade enquanto corpo dissidente oriundo da cidade baixa de salvador, empenhada na produção de um mundo onde há outros tipos de ferramentas para o letramento.

em confluência, *como colocar ar nas palavras*, obra produzida pela artista, me é apresentada uma série de esculturas em metal que parecem acompanhar a

---

<sup>54</sup> KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 82.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> MORRISON, *Op. Cit.*, p. 36.

sinuosidade das marés da península de Itapagipe, seu território de origem. São esculturas com aproximadamente dois metros de altura e que tomam formas abstratas entre o divisível e o indivisível, entre a palavra e o seu desfazimento enquanto signo. Para a curadora Diane Lima, por exemplo, tal pesquisa, refere-se a “uma cosmologia em torno dos conflitos das normas da linguagem e do corpo, ao mesmo tempo que encena estratégias de fuga tendo em vista os processos de captura, fetichização e ultra-visibilidade das políticas identitárias exploradas pelo capital racial.”<sup>58</sup> como representação – ou menos que isso – de algo que está à ponta da língua, uma invenção do linguajar partilhado por quem cotidianamente reaprende a ler as histórias incrustadas nos espaços destinados às humanidades marginalizadas. Na tentativa de escutar as histórias do território, transformando em texto o metal, reconheço o fazer de Rebeca Carapiá como um exercício de imaginação política que propõe críticas sobre existir a partir de uma paisagem historicamente explorada.

O que vem à tona pelo trabalho de Carapiá é justamente o empenho desta artista-pesquisadora em produzir grafias extraordinárias à linguagem letrada enquanto ferramentas de abstração em que sua materialidade também é pensada por meio da luz e da sombra projetadas no espaço. Luz e sombra parecem ser partes constituintes do metal trabalhado, assim como o ar que passa entre as palavras. O que por si só revela um fazer multidimensional do corpo dissidente, de modo a reorganizar as visualidades daquilo que foge à compreensão da palavra, da língua, quebrando expectativas da norma.

A reivindicação pelo direito à abstração nos trabalhos de Rebeca Carapiá, parece dizer respeito a um processo de imbricamento de um corpo-território, no chamado pelo desfazimento de palavras-armadilhas, remontando o texto por fragmentos das temporalidades distintas. Reagrupá-los seria, então, evidenciar gestos, vozes, silêncios e suspiros para torcer o metal da mais dura palavra. Respondendo aos campos plásticos e às urgências de propor outras iconografias para este corpo-tela, Carapiá forja a dureza de materiais como o metal e a palavra, me auxiliando a reconhecer que existem processos com a linguagem capazes de tensionar outro gestual. São grafias que confrontam os fantasmas dos cânones deixados sobre as gramáticas, esforços que respondem às

---

<sup>58</sup> LIMA, Diane. Como colocar ar nas palavras. Texto Curatorial, 2021. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/rebeca-carapia/> Acessado em 10/09/2023.

performances de neutralidades de sistemas que frequentemente produzem “o confisco e/ou a desvalorização dos trabalhos que não se “encaixavam”, que de repente foram considerados não teóricos – ou não suficientemente teóricos”<sup>59</sup>, como escreveu bell hooks.

sob essa perspectiva, evidencio o incômodo com a exclusão daquilo que não se encaixa nos altos padrões, não só do que é considerado intelectualidade, mas do que tomam por sensibilidade. a intelectualidade pelas mãos de rebecca carapiá encontrando o saber do metal para reorganizar as imagens sensíveis dos territórios, me parecem um modo de produzir teorias não previstas pela ideia mais restrita de letramento. sua obra faz parte de uma transvalorização dos saberes escritos por esse corpo que se desvencilha das armadilhas e dos baldios para combater a subalternização da própria linguagem. escrever-esculpir, forjando palavra e metal, enquanto manifestação de ideias e presenças colocadas por escrito para quebrar o desencantamento que excluir e transforma a dissidência em estatísticas.

relembro jota mombaça, que sempre está em meus pensamentos, que compartilha da sensação de trabalhar como se estivesse correndo, já que se pode morrer de repente, “acometida de uma forma qualquer de explosão interna ou arbitrariamente inscrita nas terríveis estatísticas.”<sup>60</sup> o que passa a aparecer nesse fiar de textos multidimensionais como potência de vida na escrita é justamente a necessidade de forjar a própria linguagem para armar a diferença que me foi dada. como paul b. preciado não me deixa esquecer: “eu sou o monstro que vos fala! o monstro que vocês construíram com seus discursos e suas práticas clínicas. eu sou o monstro que se levanta do divã e fala, não como paciente, mas como cidadão, como seu monstruoso igual.”<sup>61</sup>

por isso escrevo, falo e crio. ora em primeira pessoa com aquilo que já existe e já foi dito, ora propondo um fazer-conjunto, reinvenções com o banal dos dias para driblar os processos de violência e exclusão dos extensos modos de presença. respondendo:

---

<sup>59</sup> hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017. p.223 - 233.

<sup>60</sup> MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 49

<sup>61</sup> PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala*. Trad.; Sara Wagner York. Cadernos PET Filosofia, Curitiba, v.22, n.1, 2021 (2022), p. 281.

quando vocês analisarem todos os nossos sonhos, vocês não serão capazes de destruir mais nada. a terra será então um terreno baldio, um enorme corpo transgênero desmembrado e devorado. os corpos dos colonizadores [...] serão enterrados com os órgãos trans que vocês nos tiraram. mas os órgãos que não tínhamos nunca poderão ser enterrados. nossos órgãos utópicos vão viver para sempre. eles serão os guerreiros das fronteiras.<sup>62</sup>

mesmo em sua posição de radicalidade contra uma fala que marque sua própria diferença, preciado opera pelo conflito e pela recusa. seu discurso depõe contra as capturas da dissidência que é transformada pelos processos de colonização “como um monstro culto capaz de se expressar na linguagem da norma, senhoras e senhores.”<sup>63</sup> assim, reaprendo a negociar *a* e *com a* escrita. como monstro culto, resultado de violentas investidas, sou capaz de me expressar na linguagem da norma e situá-la como lugar de passagem. a roubo como foram roubadas as nossas histórias e, em algum grau, recuso a política de morte do meu próprio processo cognitivo. recuso o desencantamento, desencapo o fio de alta tensão da escrita para criar um monstro que seja o par na trajetória de tantos outros corpos e palavras que se aproximam. me irmanando às práticas de rebecca carapiá, me interesso por tensionar o metal das palavras, a dureza da linguagem, oxidá-la até que ela se transforme em outra coisa, num campo inespecífico onde finalmente deixo de ser o outro.

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 299.

<sup>63</sup> Ibid., p. 300.



**carta  
às escritas  
que virão.**

*terra de onde brota  
a literatura de cimento do meu avô  
a literatura de letra insegura de minha avó  
a literatura de minha mãe  
que não escreve:  
a literatura que herdei  
e continuo.*

nascente – heleine fernandes.

a você,

escrevo como um gesto de produção de memória.

memória da palavra, da voz, dos silêncios, da luz e da sombra que envolvem as multidimensões da escrita escultórica. até aqui caminhei entre campos expandidos, armadilhas e terrenos baldios. atravessei salas de aula de um estado ao outro, entre as artes visuais, a universidade e suas fronteiras. entre notas, ensaios, colagens, apropriações, poemas e cartas. ao passo que, situar estas últimas palavras como ponto final de um trabalho de dissertação é também um convite aos novos começos e suas possibilidades.

faço um convite às escritas que virão, às dicções impermanentes trazidas por outros corpos e outras performances da palavra. escrevo para instrumentalizar a diferença e deixar de ser apenas o outro, ainda ecoando o questionamento de gloria anzaldúa: “não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós?”<sup>1</sup> escrevo uma carta reorganizando o texto em meio aos estilhaços de referenciais, propondo uma escrita com diferentes começos. iniciada, numa dessas vezes, no agrupar dos fragmentos textuais e confluência de vozes. não por acaso, a capa escolhida para este trabalho faz parte de um primeiro experimento de apropriação, em que tomo alguns versos do texto *sou a favor de uma arte...* do escultor norte-americano claes oldenburg. de maneira a iniciar um processo escultórico junto deste texto, substituo a palavra “arte” por “escrita”, resultando numa lista de declarações que, em certa medida, foram fundamentais para o desenvolvimento plástico do próprio texto. assim, “sou a favor de uma escrita que se misture com a sujeira cotidiana [...] sou a favor de uma escrita coberta de ataduras [...] que se desdobra como um mapa, que se pode abraçar como um namorado [...] sou a

---

<sup>1</sup> ANZALDÚA, Glória. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Trad. Édina de Marco. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 1, 2000. p. 229-236

favor da escrita que se usa para martelar, alinhar, costurar, colar, arquivar [...] sou a favor da escrita do suor que surge entre as pernas cruzadas.” (sic)

escrever, então, sobre o próprio gesto de escrever, se mostrou como um dos maiores desafios no percurso formativo. num primeiro momento, instituir a escrita escultórica como operador metodológico para textualidades em negociação com a norma acadêmica surge como um lembrete às tantas camadas de suor e poeira que carrego comigo até chegar ao ensino superior. como uma mirada sob os ombros, vislumbrando o que veio antes como marca constitutiva do que ainda virá. fraturado o tempo, em seu ir e vir, escrevo como parte de um diário de chegada e partida, destinado a quem vem – como também quem veio junto. reconhecendo meu corpo coletivo como ferramenta de escritas que se pretendem escultóricas para antecipar futuros às sensibilidades desviantes das normas. bem, não sei quanto à pontualidade dos relógios, mas esta carta anuncia um olhar mais atento aos caminhos percorridos até aqui. um respiro para que as próximas páginas sejam preenchidas por outros jeitos de existir implicando-se com uma escrita de reconciliação com a linguagem – aguardando pelo seu amansamento.

compor uma dissertação como esta, assumindo, por exemplo, suas duas introduções, faz parte da compreensão que tenho a respeito dos muitos modos de se começar a dizer algo sem a pretensão de inaugurar ineditismos. pelo contrário, assumindo as linhas com as quais são possíveis tecer escritas abertas às experimentações plásticas. a montagem da segunda introdução aqui apresentada, se deu por meio de fragmentos de textos curatoriais em exposições de artes visuais visitadas durante o processo formativo. a partir de um recorte retangular feito numa folha de papel, como uma espécie de máscara, foram selecionados diferentes trechos dos materiais impressos das exposições em questão, pretendendo apagar sua autoria por meio do pirateamento metodológico. problematizando, inclusive a maneira muitas vezes prolixa com que tais escritas aparecem nestes espaços. lá, naquelas páginas, volto à apropriação como ferramenta fundamental dos primeiros experimentos da escrita escultórica. nas palavras de florença garramuño, como forma de tensionar e enfatizar “o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa



comodidade”<sup>2</sup>. os fragmentos reorganizados, apresentam não só uma escrita que transita entre a tentativa de constituir um discurso e sua parcial perda de sentido semântico, como revela a criação de um experimento verbo-visual de ocupação da espacialidade da página em que me vi iniciando os caminhos da escultura discursiva.

a reboque de seu significado no dicionário, o verbo piratear aparece como “fazer cópia de (p. ex., livro, cd), sem autorização do autor ou do detentor dos direitos legais.”<sup>3</sup> como seria, então, um texto pirateado que existe no enlace entre as artes visuais e a universidade? como piratear a própria escrita e dela fazer um agrupamento de vozes, ecoando contra o intenso trânsito de roubos cognitivos? foi a partir desses questionamentos que pretendi equiparar a escrita acadêmica como uma armadilha a ser desarmada. dos caminhos que me trouxeram até aqui, das revisões bibliográficas ao endereçar dessas palavras, notei como a escrita escultórica toma o pirateamento e as deambulações textuais como formas de negociar as memórias de um corpo em suas dicções e marcações que não passam despercebidas pelo poder vigilante da linguagem enquanto instituição.

tento visitar o lugar da diferença sem determinar por meio dele minha separação. daqui, quero escrever, tal qual saidiya hartman, “sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração, [...] a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso.”<sup>4</sup> escrever, “sem replicar a gramática da violência.”<sup>5</sup> assim, quando escolho escrever uma carta como parte do trabalho de dissertação, busco suspender as fronteiras da narração num gesto de aproximação com quem serei apresentado por meio da escrita escultórica, uma aliança. desse encontro, chego ao fim do percurso formativo do mestrado dando ainda mais valor às relações de troca, fazendo da vida em estado de dissidência uma ferramenta de alargamento da ideia de arte, de escrita e de linguagem.

---

<sup>2</sup> GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. - Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 33.

<sup>3</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2ª ed. rev. e aum. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 572.

<sup>4</sup> HARTMAN, Saidiya. *Vênus em dois atos*. Revista ECO-Pós, v. 23, n. 3, dez. 2020. Trad. Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18.

esta é uma escultura a ser trabalhada cotidianamente por muitas vozes, desejosa pela reparação com a qual a linguagem violentou e segue violentando outras grafias e dicções. escrever uma carta me parece um modo propício de amansamento das forças políticas que disputam o lugar do discurso, que visam meu silenciamento e empregam expectativas com as quais não posso compactuar. chego nesta etapa, endereçando minhas palavras a quem desejar lê-las e nelas reconhecer as imagens de mundos onde nos circunscreveram socialmente. finalizar um mestrado me parece, sim, como escrever esta carta e ao mesmo tempo colocar em perspectiva uma pesquisa que não se pretende fechada em si. escrever esta pesquisa ainda é, neste tempo cruzado, um convite às maneiras de comunicar pesquisas e trabalhos em arte através do texto. entendendo também a necessidade de avizinhar vozes, expandir fronteiras entre gêneros para permitir a permanência de escritas pluridiversificadas, que atravessam o corpo e suas marcas.

entre essas temporalidades que revestiram o caminho da escrita escultórica, retorno à sala de aula que permitiu entender a própria escrita em formato de carta como produção de saber. foi na turma de ação e mediação cultural através das artes, ministrada pelo professor tiganá santana, com quem cumpri o tirocínio previsto pela grade curricular do curso em artes visuais, em que pude pensar sobre os apontamentos e descrições de uma pesquisa neste formato. cruzar o tempo da pesquisa e de quem a lê, também parece ser um gesto de afeto dos endereçamentos. por isso sigo até aqui acreditando na importância da linguagem esculpida pelo próprio corpo como ferramenta política de mediação de um mundo mais justo para outro tipo de humanidade produzida sob a perspectiva das confluências e não pela separação.

volto à sala de aula do professor tiganá, um espaço tomado com música haitiana ecoando. suas mãos firmes entram em contato com a minha e sua voz é grave. há algumas esteiras no centro, contrapondo o moderno formato das carteiras. ouço histórias em forma de aula, recompondo meu estado de coletividade, sobre a possibilidade de plantar novas narrativas, que são coletivas, como tecnologia de comunhão. busco o que há de intencionalmente fraturado nas histórias para compor escritas que se tonificam coletivamente. opero na contracorrente dos arquivos que tentam

reproduzir vozes mecanizadas e me interesse pela narração de pesquisas que se deslocam junto do corpo e de suas histórias e imagens. lembrando a voz de tiganá santana, que entusiasma metodologias da narração, penso quando saidiya hartman escreveu que “a perda de histórias aguça a fome por elas. então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum.”<sup>6</sup>

nos três ensaios e nos elementos *entretextuais* apresentados aqui, foi preciso aprender sobre metodologias de narração para suspender as categorias totalizantes e preencher as lacunas da linguagem acadêmica. mesmo nesta carta, a escrita escultórica pede passagem para encadear experimentações e relações com o que parece ter sido deixado de fora na produção de textos na universidade. escrever de forma escultórica é também narrar a si em relação, deambular entre confluências com outras artistas, professores, imagens e memórias que não devem ser esquecidas. trazer a escrita escultórica como ferramenta para os textos que habitam o ensino superior ainda me parece dar lugar ao encontro. rompendo com arquivos envelhecidos para onde nossas histórias e marcações sociais da diferença são rotineiramente direcionadas.

pergunto, o que nos ensinaram como memórias que não são nossas? também o céu e a terra geram memórias, os caminhos, a poeira e o calor. lembro de tiganá falando da civilização do kongo, na áfrica central, para dizer sobre a proximidade entre as palavras memória e coração. assim, o que é o coração bater no futuro? em sua voz, “coração é um órgão que só faz sentido por ser um conjunto de batidas no agora.”<sup>7</sup> no entanto, *ntima* (memória/coração), dá a ver uma relação com o passado. no fraturar do futuro, reencontro suas palavras no branco de um documento digital e peço licença para transcrevê-lo aqui:

presença é isso: é algo cujo raio de alcance está sempre relacionado a outras camadas, outras experiências. nesse sentido, quando a gente fala de memória a partir da língua e da cultura kongo, a memória é *ntima*, “coração”. coração é

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 25.

<sup>7</sup> SANTANA, Tiganá. Nota em aula: componente de extensão Ação e Mediação Cultural através das Artes. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), Universidade Federal da Bahia. 2022.

justamente essa força orgânica que somente pode pulsar no instante.<sup>8</sup>

se trago tais memórias, encadeamentos e reverberações sobre meu corpo, é justamente para assumir um compromisso com quem virá buscando a escrita escultórica como disparador de caminhos. juntas, eu daqui, entre os sóis da geografia carioca-soteropolitana e você daí, de algum lugar no tempo-espço, buscamos chaves de pensamento que se relacionam com símbolos de coisas que mantêm em nós sua presença. o que veio antes não é o que passou, mas o que se estabeleceu em sua própria singularidade. memória é uma abertura para articulações com temporalidades distantes. uma sala de aula é o tempo se dando, porque aprendi também ser na sala de aula, nas escutas e narrações, onde posso falar sobre a escrita de cunho escultórica, no prazer de ouvir vozes coletivas e dicções impermanentes. assim, um texto é o tempo se dando, se formos capazes de romper com a ideia de um tempo pronto e determinista.

foi também no percurso entre cidades e salas de aula que entendi a importância de situar os pares de trajetória como parte dessa pesquisa. são artistas visuais, poetas e pesquisadoras interessadas em desfazer o acidente da linguagem. não se tratando, veja bem, de legendar trabalhos sob a ideia de escrita escultórica ou traçar uma detalhada análise sobre os trabalhos de quem vem produzindo junto. mas, produzir encontros entre pesquisas e apresentar a noção de uma escrita escultórica como processo e experimentação de outras perspectivas textuais e jeitos distintos de tomar o texto para si. desse modo, volto às esculturas de rebecca carapiá, com quem venho pensando as muitas maneiras de esculpir um texto para além de sua tridimensionalidade. encontro suas grafias ao buscar pela perturbação das categorias da linguagem. ressoando a pergunta feita por sayidia hartman; “é preciso que o futuro da abolição seja performado primeiro na folha de papel?”<sup>9</sup> escrever sobre tal aproximação, mesmo de forma breve, ainda me parece ser dar parte das disputas e abolições entre o corpo e o papel, reforçando a ideia de que também o corpo é sua própria instituição a produzir ferramentas rumo à liberdade.

---

<sup>8</sup> \_\_\_\_\_ . *Insumos para ancoragem de memórias negras* / Ana Flávia Magalhães, José Eduardo Ferreira dos Santos, Tiganá Santana, et al.; Bianca Santana (Organizadora), Natália Carneiro (Organizadora) – São Paulo: Oralituras, Casa Sueli Carneiro, Fundação Rosa Luxemburgo, 2021. p. 43.

<sup>9</sup> HARTMAN, Op. Cit., p. 26.

as grafias com o metal de rebecca carapiá, por exemplo, me mostram um ritmo de escrita que acompanha outro tempo dos corpos em trânsito. do encontro entre suas mãos e o metal, ela me convida a perceber a escrita escultórica como exercício inesgotável de imaginação por meio da recusa a um único modo de escrever. se essa escrita não nasce na folha de papel ou nos documentos digitais, aqui ela também não se encerra. a escrita escultórica, em confluência com as grafias das marés de uma artista empenhada desfazer as certezas da linguagem letrada, é também um aceno às dobras entre corpo, território e linguagem.

ampliada a forma de me colocar por escrito, escrevo para organizar coreografias de fuga. semelhante aos escritos de yhuri cruz, que aqui me chegam como auxílio da emancipação de movimentos. a traição da linguagem para desfazer suas armadilhas é acolhida pela escrita escultórica aqui desenvolvida no sentido de que a permanência de nossos corpos na universidade diz respeito às atualizações da própria linguagem. uma fuga aos sistemas de controle que limitam tanto a presença e que seguem responsáveis pelo esvaziamento das salas de aula do ensino superior. portanto, se há uma revolução acontecendo pela reivindicação dos espaços, que a escrita escultórica em seu caráter de traição da linguagem possa pelo menos colaborar para que tal revolução também aconteça na carne das nossas grafias.

a partir dessa carta, faço um apelo à escritas cada vez mais corporificadas pelas nossas inscrições marginalizadas enquanto pessoas pretas, sapatões, bichas, suburbanas, periféricas etc. escritas manifestadas – aceitando ou não o nome de escrita escultórica, pois, ao contrário do que se espera, não há um único modo de apresentá-las. desejo escritas reagentes aos modelos que excluem aquilo que não é regrado, polido e categorizado. se escrevo em primeira pessoa, em letras minúsculas e propondo outras entradas nas normas textuais da academia, não é para inaugurar uma vanguarda estética ou propor novas categorias de texto, mas, para localizar uma capacidade de inventar operações críticas e intelectuais com a palavra.

o que estes caminhos de uma escrita escultórica propõem é justamente a reorganização da forma por meio de seu conteúdo. se escrevo sobre e a partir

da diferença, também vai importar a forma com a qual escrevo. isto porque, viver sob uma relação achatada com as imagens às vezes nos impede de perceber quando o texto pede outras entradas. o que a escrita escultórica reverbera diz respeito à retomada das relações entre texto, corpo e temporalidades, já que “as criações, sobretudo de corpos negros em geral, são aquelas que estão sempre abertas por lidar com as quebras.”<sup>10</sup> me fazendo pensar na quebra dos campos estéticos para possibilitar cada vez mais encaixes em que a poesia tome partido de um processo intelectual nas escrituras sobre a diferença ao invés de ser entendida apenas enquanto gênero literário.

hoje, lido com os estilhaços da diferença. são fragmentos que utilizo para instituir escritas confluentes e dicções criativas na produção de reencantamento do texto na universidade. esta carta é um exemplo disso, em que vem interessando, como escreveu hartman, “uma escrita para considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento.”<sup>11</sup> o que escrevo, atravessando os encadeamentos da pesquisa, prima pelo desfazer dessa máxima, antes que possam prever meu desaparecimento. o próprio professor tiganá santana me atenta sobre “a quebra como reinvenção da memória”<sup>12</sup>, como tecnologia política de movimento. instituir, então, outras grafias ou modos de textualidades desviantes seria, por consequência, desfazer os acidentes da colonização contemporânea também sobre a língua. por isso reivindico a memória como invenção e registro implicado, numa equação em busca dos resultados infinitesimais de *invenção x tradição*. resultados mais perto do zero, de onde recomeço cotidianamente, de onde escrevo duas introduções, inventando outros caminhos para dar passagem à língua. a experiência criativa surge como articulação entre aquilo que varia e o que se mantém para mediar as temporalidades com as quais os corpos estão marcados. somos a criação como máquina do tempo, o corpo não-branco que dissolve no texto sua própria diferença como metodologia de pesquisa viva.

---

<sup>10</sup> SANTANA, Nota em aula, 2022.

<sup>11</sup> HARTMAN, Op. Cit., p. 30.

<sup>12</sup> SANTANA, Op. Cit., 2022.

gostaria de caminhar ainda me aproximando de tantas vozes que produzem vida em suas pesquisas. vidas escultóricas, multidimensionais e que problematizam as óticas totalizantes do corpo em dissidência. gostaria, por exemplo, de celebrar as grafias não só de rebecca carapiá, yhuri cruz, jota mombaça e davi de jesus do nascimento aqui trazidas, como também as poesias de heleine fernandes, os grifos de matheus de simone, as escritas de aline peres, aline motta, diego arauja, tadaskia e tantas outras confluências diante suas inscrições no mundo-ferida. assim, como última tentativa neste trabalho de falar da importância dos encontros entre fazeres, dou a mão a rafael rg, de quem encontro uma de suas obras como exemplo das reverberações do texto produzido por nossos corpos. trata-se de uma pixação da frase “cuidado com a classe c” nas paredes dos espaços expositivos.

ao analisa-la, Fábio Morais comenta sobre a obra ter sido produzida no contexto de “aumento do poder de consumo como discutível métrica de cidadania a inéditos programas de amparo social, correções de injustiças históricas e acesso das classes populares à educação pública superior.”<sup>13</sup> mas, o curioso desse trabalho é como ele reverbera por aqui – nesse pedaço quebra do futuro. quando inicio uma pesquisa sobre a frase, encontro um primeiro site que nada tem a ver com o trabalho de rafael e que me apresenta a seguinte lista:

Aproximadamente 22.700.000 resultados (0,33 segundos)

#### **Cuidados ao falar com a classe C**

1. Repita ideias e palavras. Escrever difícil transmite imagem de poder, inspira respeito.  
...
2. Frases curtas, por favor. ...
3. Recorra a metáforas... ...
4. 4. ... ...
5. Não chame de pobre – nem indiretamente. ...
6. Atenção aos limites do aspiracional.

16 de ago. de 2013

---

<sup>13</sup> MORAIS, Fábio. *Escritexpográfica*. Orientadora: Regina Melim. Tese (doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020. p. 29.

sendo o primeiro tópico, “escrever difícil transmite imagem de poder, inspira respeito” (sic), uma afirmação que por si só escancara a dívida que o estatuto da arte, também o da escrita em suas variadas tecituras (literária, acadêmica, etc), mantém com as classes brasileiras menos privilegiadas. já no terceiro item da lista, a opção de recorrer à metáforas cava em meu peito um profundo mal-estar com o que mais normativo há na ideia de letramento e de comunicação. talvez por isso busque a poesia e a escrita por imagens como forma de criação, talvez por isso escreva essa carta. porque às expectativas referentes aos recortes de classe do qual faço parte ainda dizem respeito à uma subcategoria na norma culta, como exemplo de um classismo escancarado a excluir as autonomias languageiras e de comunicação de toda uma comunidade. contrário a isso, recorrer à metáforas e figuras de linguagem ainda me parece fazer parte de uma vasta tecnologia do corpo que tensiona diariamente as certezas de um letramento neutro e polido. por isso, o escrever desse trabalho de dissertação me situa no cruzamento das negociações. durante o processo, aprendo a construir rotas de fuga, habitando as encruzilhadas da articulação. sim, é desse recorte que ensaio a escrita escultórica, para poder encontrar obras como a de rafael rg e convocar a quebra de toda e qualquer expectativa de como escreveria ou falaria um corpo dissidente.

assim escrevo e aprendo, no cruzar dos caminhos, dançando com as palavras. inscrever esculpindo e jamais descomplexificar as relações que necessitam de um olhar ou gesto para abrir suas camadas de sentido. o encruzilhar textual como articulação de um tempo que se revela tempo compartilhado. cruzar, viver entre a singularidade e a complexidade de se estar em relação no e com o mundo ordenado. às vezes a fuga também é para trás e as escritas de retorno são necessárias para transcrever memórias, em que tento reorganizar as narrativas que me constituíram, cheias de personagens mais que fantásticas, reacendendo as dobras do tempo para combater as ficções de poder.

haverá na fuga, também em todas as histórias, sempre uma bicha, uma travesti, uma sapatão, um corpo em discordância e não previsto. um corpo a desmistificar as réguas da linguagem, em que a escrita se faz ferramenta na reinvenção de si e dos trânsitos. a fuga me faz apresentar neste trabalho de dissertação, uma escrita voltada para a reapresentação dos corpos e



paisagens que desde sempre fortaleceram a ideia de humanidade e norma. por isso, escrevo para desautorizar a fábula do lugar heroico, para colocar a poesia e a arte em primeiro plano no fazer político do texto. escrevendo e instituindo a escrita escultórica como operador de metodologias, produzo novas memórias e, com isso, outras palavras, caminhos e histórias em que seja possível anunciar o que veio antes e o que veio junto como força na disputa pelo discurso. na escrita, recuso qualquer lugar de heroísmo ou individual. durante esse processo, que culmina nesta carta, foi necessário tirar o antagonismo entre individual e o coletivo e compreender a importância do vozerio que toma o processo criativo de reflexão através da escrita. às vezes demorado para ser entendido como fundamentação de um processo de pesquisa, aquilo que não é desvendável em um primeiro momento, o que é opaco e barulhento, baldio e fragmentado, foi esculpido até encontrar lugar nos encaixes e desencaixes da escrita que cruza meu corpo.

também há algo de opaco nesta carta, que não sei dimensionar. começo sua escrita à mão, num caderno de páginas pardas. para onde vão essas palavras até que elas cheguem a quem vai me ler? elas não entrarão num envelope, pois não se trata de um único endereço destinatário. esta carta é a continuação de algo que existe no desejo de inscrição na memória e no tempo para quebrar suas réguas coloniais – esse exercício tão difícil. uma carta comprometida a engendrar armadilhas para armadilhas, como bem grafou jaider esbell. uma carta encharcada pelo suor do fim do mundo, em que molhadas estão suas palavras, os dentes, a língua, as dicções e os gestos. escrevê-la como tentativa de finalizar o processo de formação do mestrado, mesmo que temporariamente, tem sido meu exercício diário com a cura de feridas muito antigas da sujeição do corpo que ocupo. curar é um processo de espera, curar é esperar decantar ou agrupar certos procedimentos. semelhante a bell hooks, na escrita e em suas teorizações sob perspectivas dissidentes,

encontrei um lugar onde podia imaginar futuros possíveis, um lugar onde a vida podia ser diferente. essa experiência “vívda” de pensamento crítico, de reflexão e análise se tornou um lugar onde eu trabalhava para explicar a mágoa e fazê-la ir embora.

fundamentalmente, essa experiência me ensinou que a teoria pode ser um lugar de cura.<sup>14</sup>

para curar minha língua, volto às atenções e o corpo para uma escuta daquilo que pode ser tanto comum quanto diferente. minha cura busca ultrapassar as perspectivas historiográficas previstas para mim. que outras texturas e sinuosidades posso propor para que nossas palavras não sejam sequestradas daqui em diante? escrevo não só como quem busca uma resposta. escrevo para encontrar curas coletivas das dores que ainda virão, para amortecer a queda do corpo na palavra carregada pela força colonial ocidental que se sempre se pretendeu unívoca e uníssona. escrevo com muitas vozes para me desvencilhar das armadilhas da linguagem. busco cura para escrever e tentar traduzir, por meio da escrita, os mundos em que acredito. aprendo que traduzir é levar uma coisa de um lugar para outro. aí está o desafio. minha busca por cura me leva a retomar os laços, permitir que aquilo que não é o “eu mesmo” exista a assumir múltiplas interferências, atravessamentos de outros rios e outras águas que me sobrepõem. assim escrevo, às escritas que virão confluentes, empenhando traduções de mundos no texto, no abrir de palavras. reconhecendo que para a disseminação de uma escrita escultórica, é preciso fazer dos encontros suas dobradiças.

chego à conclusão de um processo formativo perguntando muito mais do que possibilitando respostas. parece ser assim a vida de quem pesquisa a partir de si, se colocando em relação com a linguagem, com as artes visuais, com a universidade e os aspectos de um mundo ordenado pela norma. finalizo este processo – não a escrita – com uma dissertação produzida sob diferentes experimentos, erros e acertos. um trabalho sobretudo que acompanha a multidimensão desse corpo, encontrando brechas para poder reorganizar o mundo. concluir este processo ainda me parece voltar as atenções para tudo o que acontece na relação, na palavra, na língua e na troca. deixo muito de mim sobre o papel, tomo muito da academia para me instrumentalizar, esfrego as referências, modulo as vozes e instituo terrenos baldios sobre as certezas do escrever. pois os caminhos para uma escrita escultórica são pautados no corpo de quem vive entre a luz e a sombra de palavras que

---

<sup>14</sup> HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da Liberdade*. Trad. Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 83.

tentam capturar formas outras de produzir reflexões críticas através da arte e da poesia, pensando textos desarmados.

a você que me lê no depois, a quem dedico desde a primeira palavra destas páginas, espero que as dobradiças da escrita escultórica produzam formatos plurais em que luz e sombra, forma e conteúdo sejam capazes de fomentar reencantamentos com palavras que existem e com as tantas que ainda virão.

como finalizou davi de jesus do nascimento em carta à sua mãe;

“te amarimbondo.”<sup>15</sup>

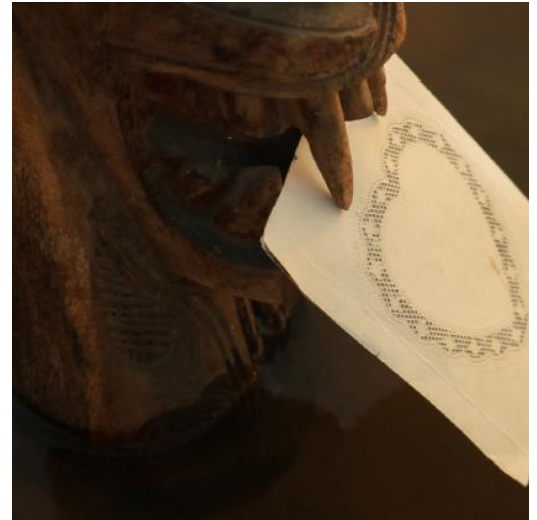
c/ carinho;

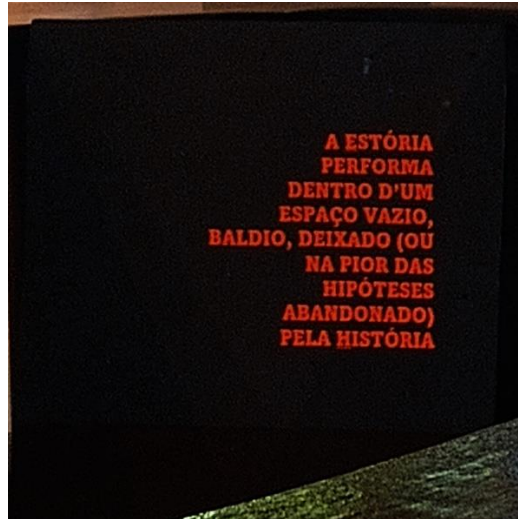
*rafael amorim*  
poeta, artista visual e pesquisador.

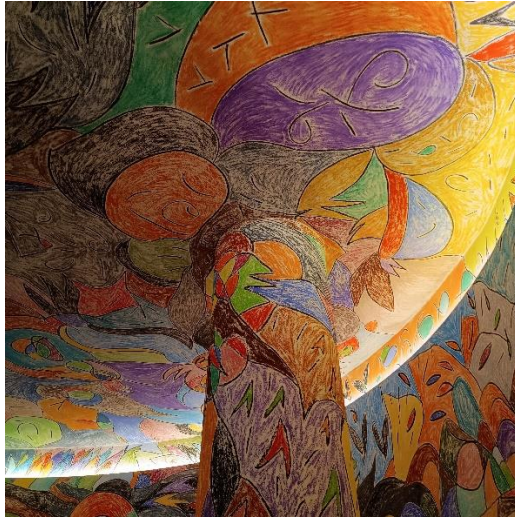
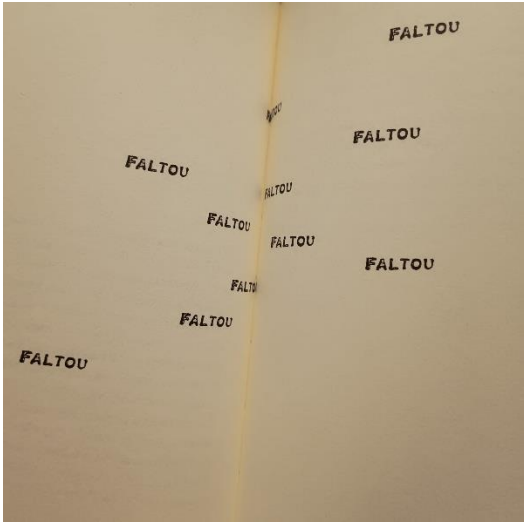
---

<sup>15</sup> DO NASCIMENTO, davi de jesus. *Carta-Compressa*. In. Revista Presente. Org. Anna Maria Maiolino e Paulo Miyada. 2021. p. 29.

**escritas  
no meio do  
caminho.**



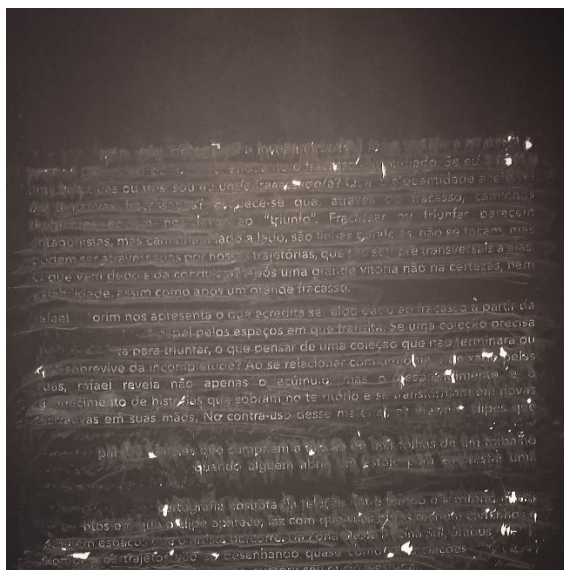
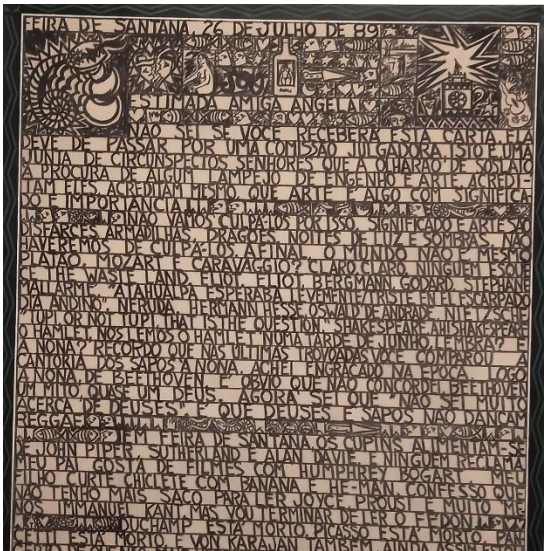




Abra cada palavra.  
Abra cada palavra e veja: ela é viva.  
Abra cada palavra e sinta: ela possui corpo.  
Abra cada palavra e ouça: ela vibra um destino.  
Abra cada palavra e pronuncie: ela é um espírito em ação.  
Abra cada palavra e perceba: ela carrega um intento.

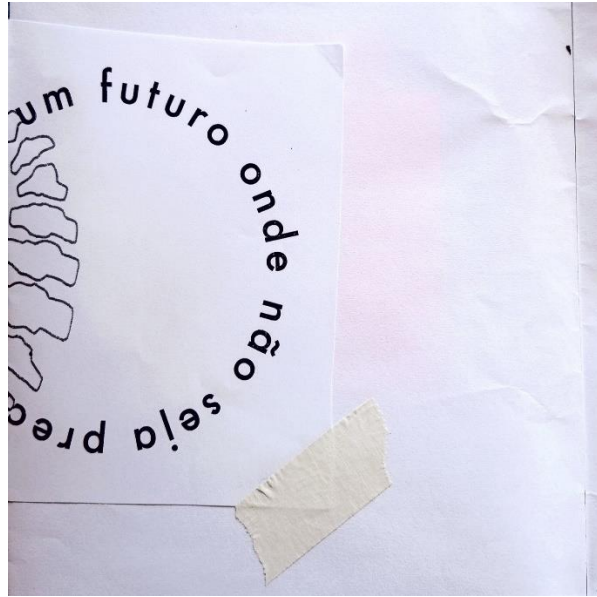




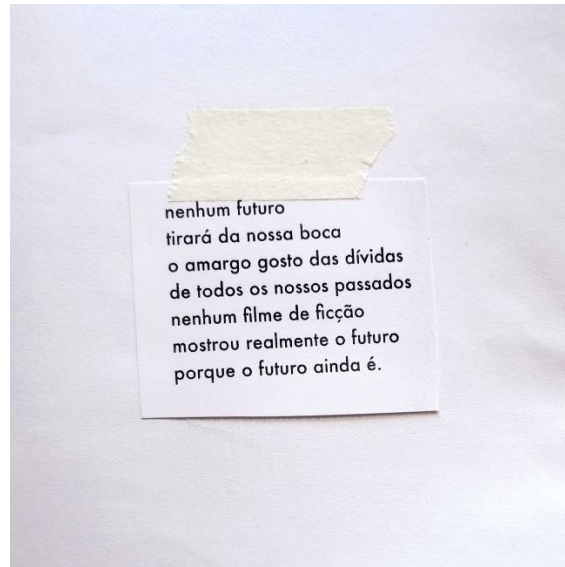




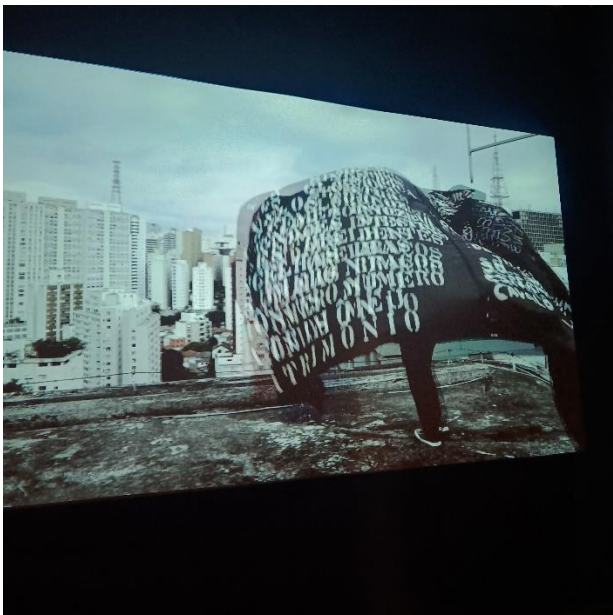












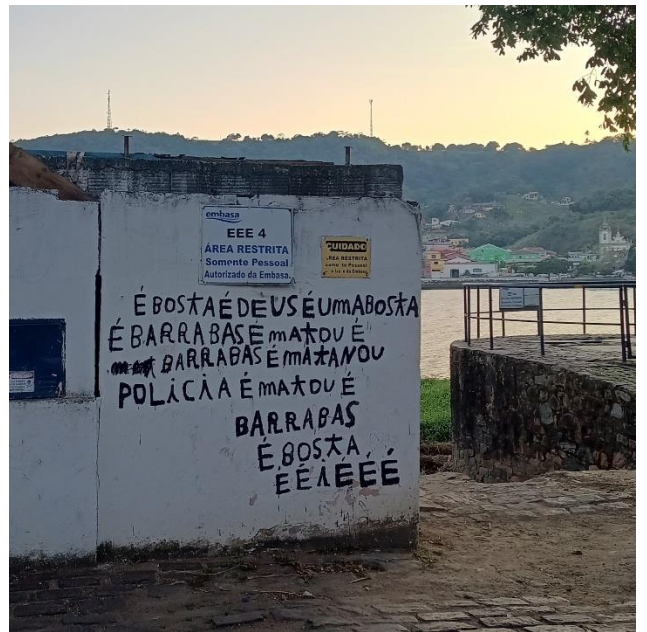
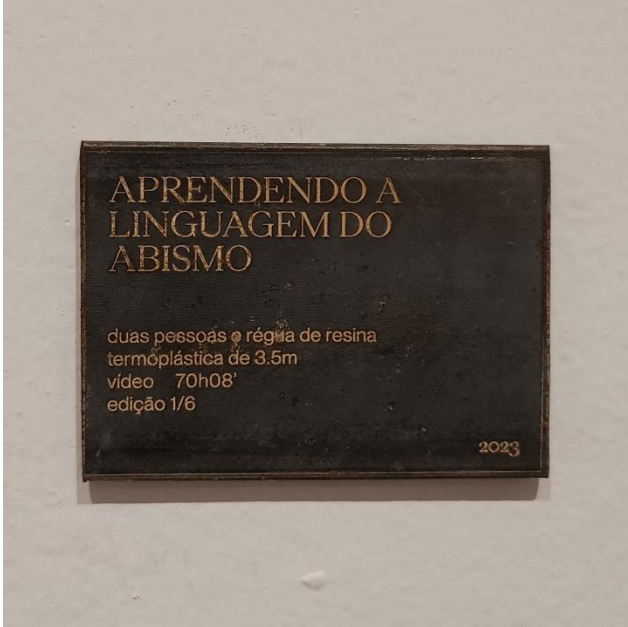
haverá quem nos reconheça?  
will there be anyone who recognizes us?



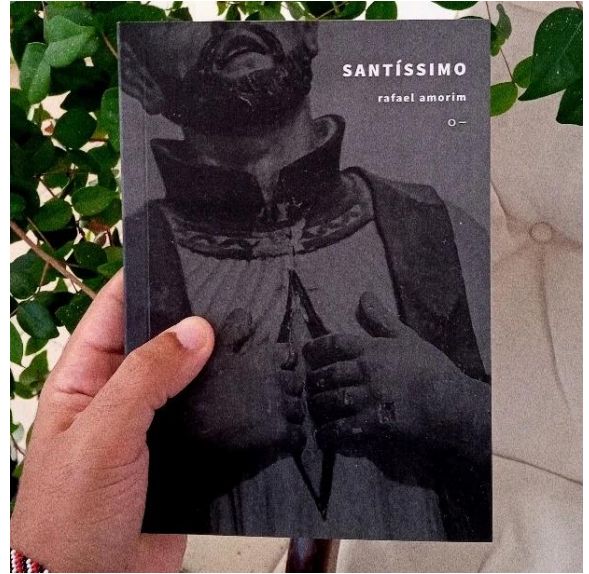


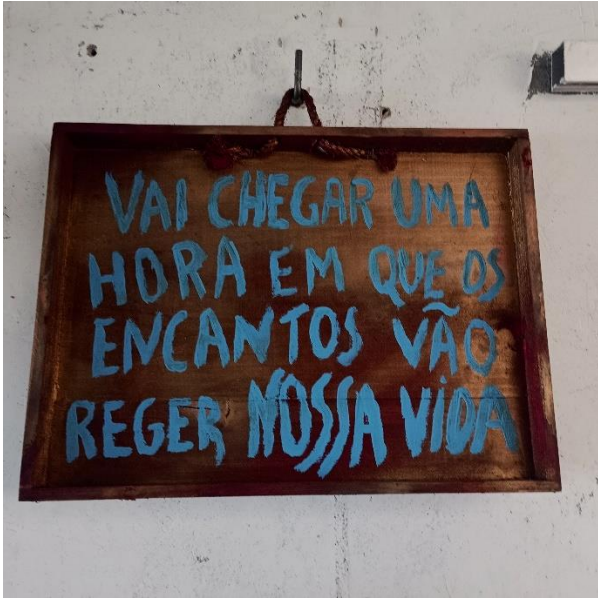


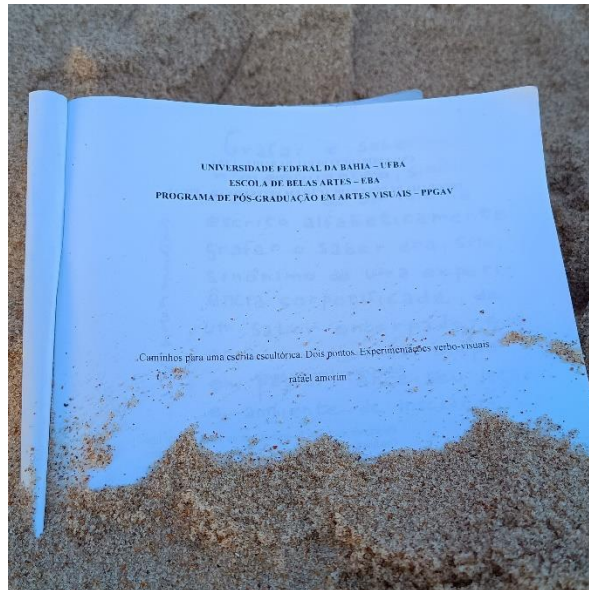












...nó (quase *ad infinitum*), e então a mesa, no topo de uma árvore, um co normal.<sup>4</sup>

A obra *Primeiros erros* é feita com um horas de jargão publicitário tirado das rev um texto mais escultórico que literário. En

a ter medo, que... o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia...

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdice de sarrafaçar. A vida disfarça? Por exemplo. Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem — deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso...

A que, o que logo vi, que Marcelino Pampa por...

**lista de  
imagens.**



**[31]**

mary miss's 1977–1978. *perimeters/pavilions/decoys*. site da artista  
rafael amorim, 2018. *cidade-equívoco*, acervo pessoal.

**[38]**

rafael amorim, 2018. *cidade-equívoco*, acervo pessoal

**[39]**

rafael amorim, 2018. *cidade-equívoco*, acervo pessoal

**[40]**

rafael amorim, 2018. *cidade-equívoco*, acervo pessoal

**[41]**

rafael amorim, 2018. *cidade-equívoco*, acervo pessoal

**[130]**

rafael amorim, 2023. *captura de tela de pesquisa online* referente à frase “*cuidado com a classe c*”, acervo pessoal.

**[137]**

rafael amorim, 2022. registro da obra *cripta n° 4*, de yhuri cruz, durante a exposição *carolina maria de jesus: um brasil para brasileiros*, instituto moreira salles – sp.

davi de jesus do nascimento, 2021. registro de escultura e papel de carta, rede social da artista.

raquel diniz, 2013. registro de *até que provem o contrário*, exposição do artista rafael rg, no paço das artes – sp.

**[138]**

filipe berndt, 2019. série de esculturas *como colocar ar nas palavras*, da artista visual rebecca carapiá. galeria leme - sp.

rafael amorim, 2023. registro da apresentação do artista visual diego de araújo, casa do benin, salvador – ba.

matheus de simone, 2022. objeto têxtil da série *postes*, site do artista.

**[139]**

rafael amorim, 2023. registro do livro *a água é uma máquina do tempo*, da artista visual aline motta, acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. registro da instalação *ave preta mística*, da artista visual tadáskia durante a 35ª bienal de são paulo – sp.

rafael amorim, 2023. registro da instalação *profecia*, da artista visual aline peres, durante a exposição *pista, ritmo e fluxo no galpão bela maré* – rj.

rafael amorim, 2023. registro do cartão de apresentação do livro *cobra k7: giras e giros da literatura em campo ampliado*, durante a 25ª feira tijuana de arte impressa – museu de arte moderna do rio de janeiro, rj.

**[140]**

laura castro, 2022. registro do poema de kaka werá.

autoria desconhecida, 2022. registro do componente curricular o *avesso da página*, ministrado por lia krucken e inês linke. escola de belas artes – ufba.

**[141]**

rafael amorim, 2022. pedra de guaratiba – rj.

rafael amorim, 2022. experimento verbo-visual caixa, salvador – ba.

rafael amorim, 2021. registro da obra *carta 260.789 (carta para ângela 01), 1989*, do artista juraci dórea, durante a 34<sup>a</sup> bienal de são Paulo – sp.

rafael amorim, 2022. registro de desmontagem de exposição individual, sesc ramos – rj.

**[142]**

rafael amorim, 2021. registro da obra *freedom territory: do it yourself (1968)*, do artista visual antonio dias, no instituto de arte contemporânea – sp.

rafael amorim, 2020. estação de trem de padre miguel – rj durante os meses de pandemia.

**[143]**

rafael amorim, 2021. registro da obra do artista visual alfredo jaar, durante exposição no sesc pompéia – sp.

rafael amorim, 2023. primeiros esboços do livro *um futuro em que não seja preciso escrever um futuro*, lançado em co-autoria com lucas canavarro.

rafael amorim, 2023. placa de bem-vindo a padre miguel – rj, acervo pessoal.

**[144]**

rafael amorim, 2023. faixa de ráfia anunciando a primeira parada lgbtqia+ do ponto chique, em padre miguel – rj. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. pixação em muro no bairro da barra, salvador – ba. acervo pessoal.

**[145]**

rafael amorim, 2023. primeiros esboços do livro *um futuro em que não seja preciso escrever um futuro*, lançado em co-autoria com lucas canavarro.

rafael amorim, 2021. barquinho de papel encontrado no meio de uma rua em padre miguel – rj. acervo pessoal.

**[146]**

rafael amorim, 2023. letreiro do trem da supervia anunciando o bairro santíssimo – rj. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. placa de bar no porto da barra, salvador – ba. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. Registro da obra *poemanto*, do artista visual Ricardo aleixo, durante a exposição *carolina maria de jesus: um brasil para brasileiros*, no museu de arte do rio – rj. acervo pessoal.

**[147]**

rafael amorim, 2023. registro da instalação *ave preta mística*, da artista visual tadáskia durante a 35ª bienal de são paulo – sp. acervo pessoal.

**[148]**

rafael amorim, 2023. registro de intervenção no edifício vera – sp. acervo pessoal.

**[149]**

rafael amorim, 2023. placa de trânsito em campo grande – rj. acervo pessoal.

**[150]**

rafael amorim, 2022. registro do livro estrada dos coqueiros, 673, publicado de forma independente. salvador – ba. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. intervenção do artista mar do vale no morro da conceição – rj. acervo pessoal.

autoria desconhecida, 2023. registro de clipe de papel sobre tampa de bueiro, acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. registro de monumento destruído na praça de realengo – rj. acervo pessoal.

**[151]**

rafael amorim, 2023. registro da exposição *you não sabe fazer falta*, do artista visual joão oliveira. goethe institut, salvador – ba. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. pixação em cachoeira – ba. acervo pessoal.

**[152]**

rafael amorim, 2023. registro do livro de poemas, *santíssimo*, publicado pela editora urutau. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. pixação em santo amaro – ba. acervo pessoal.

**[153]**

rafael amorim, 2023. registro de obra no acervo da laje, plataforma – salvador, ba.

rafael amorim, 2023. registro de pixação em cachoeira – ba. acervo pessoal.

rafael amorim, 2023. registro de ônibus na rodoviária de salvador – ba. acervo pessoal.

**[154]**

rafael amorim, 2023. primeira impressão desta dissertação enterrada em areia da praia da paciência – salvador, ba. acervo pessoal.

tulio costa, 2023. imagem de grifo do artista compartilhada via whatsapp, acervo pessoal.

**[155]**

rafael amorim, 2023. registro do grifo no livro *grande sertão: veredas*, de guimarães rosa. acervo pessoal.

**referências  
bibliográficas.**

ABREU, Caio Fernando. **Onde andarรก Dulce Veiga?: um romance B.** Rio de Janeiro: Agir, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que   o contemporâneo? E outros ensaios.** Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Trad.  dina de Marco. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000.

ARAÚJO, Natália. **Almanaque da surdez, uma experiência de submersão.** Rio de Janeiro: Pipoca Press, 2018.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua; prefácio Leyla Perrone-Moisés;** tradu o Mario Laranjeira - 2  ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BISPO DOS SANTOS, Ant nio. **A terra d , a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. In. *Pr mio PIPA 2020 / Instituto PIPA* – Rio de Janeiro: Instituto PIPA, 2021.

BUKOWSKI, Charles. **Crônicas de um amor louco: Ere es, Ejacula es e Exibicionismos - Parte 1.** L&PM Editores, 2007.

CAD R, Amir. **O livro de artista e a enciclopédia visual.** Belo Horizonte : Editora UFMG, 2016

CAPUCHO, Luís. **Rato.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CRUZ, Yhuri. **Nenhuma dire o a não ser o centro.** Rio de Janeiro: site do artista, 2018. Disponível em: < <http://yhuricruz.com/>> Acessado em 20/06/2023

ESBELL, Jaider. **A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas.** Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>> Acessado em: 10/12/2022.

EVARISO, Concei o. Escriv ncia. In. **A escrita de nós : reflexões sobre a obra de Concei o Evaristo** / organiza o Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes. - 1. ed. -Rio de Janeiro: Mina Comunica o e Arte, 2020.

\_\_\_\_\_. **Olhos d' gua.** Pallas Editora, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** V.5. Ed. 34, São Paulo, 1997

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A D vida Impagável.** São Paulo: 2019. Disponível em: <<https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>> Acessado em: 14/01/2022

FERREIRA, Glória. In. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERREIRA, L. de C. M.; COELHO, M. de O. **Diversidade sexual e de gênero no campo da saúde mental: Uma aproximação a partir da experiência de estágio**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Juiz de Fora: Faculdade de Serviço Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCALT, Michael. **Microfísica do poder; organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado**. - 5. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico; As heterotopias; posfácio de Daniel Defert**; trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013,

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918/2006)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Edição comemorativa bilíngue. Obras incompletas de Sigmund Freud. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte, Autêntica, v. 8, 2019.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Trad.: Carlos Nougué. - Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUINLE FILHO, Jorge. *A última entrevista*. In: **Hélio Oiticica (Encontros)**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Revista ECO-Pós, v. 23, n. 3, dez. 2020. Trad. Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro

HERINGER, Victor. **O amor dos homens avulsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2ª ed. rev. e aum. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

IMARISHA, Walidah. **reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. Trad. Jota Mombaça. Fundação Bienal de São Paulo – SP: 2016. Disponível em:<[https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrevendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut)> Acessado em: 23/11/2021.

JESUS DO NASCIMENTO, davi. **Carta-Compressa**. In: MAIOLINO, Ana Maria; MIYADA, Paulo (Orgs.). Revista Presente. 2021.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. [Trad. Elizabeth Carbone] In. Arte&Ensaio: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. v.17, n.17: Rio de Janeiro, 2008.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

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

LIMA, Diane. **Como colocar ar nas palavras.** Texto Curatorial, 2021. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/rebeca-carapia/>>/ Acessado em 10/09/2023.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MAIA, João Luis Araújo/CHAO, Adelaide Rocha de la Torre. **Subúrbio carioca: conceitos, transformações e fluxos comunicacionais da cidade.** 2016

MARTINS, Leda Maria. **A oralitura da memória.** In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. Brasil afro-brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo espiralar.** In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). Performance, exílio, fronteira: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** Cobogó, 2022.

\_\_\_\_\_. **Webnário | Gira Expandida: Literatura no Campo Ampliado (Gira 2),** YouTube, 2021. Disponível em: <http://youtu.be/8djrtbif6ag> Acessado em: 30/10/2022.

MATTIUZZI, Musa; MOMBAÇA, Jota. **Carta à leitora preta do fim dos tempos.** In: FERREIRA DA SILVA, Denise. A Dívida Impagável; Oficina de Imaginação Política e Living Commons – São Paulo: 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** 1 ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAIS, Fabio. **Escritexpográfica.** Orientadora: Regina Melim. Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

MORAIS, Fabio. **Como assim “texto de artista?”** Org. Maíra Dietrich. Ed. A Missão, 2021.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura.** Trad. Fernanda Abreu; prefácio Ta-Nehisi Coates. São Paulo: Companhia das letras, 2019

NIETZSCHE, Friederich. **Crepúsculo dos ídolos.** Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PEQUENO, Fernanda. **Artur Barrio: Historicizando Situações e Experiências.** Rio de Janeiro: Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. UERJ: 2016

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala.** [traduzido por Sara Wagner York] Cadernos PET Filosofia, Curitiba, v.22, n.1, 2021 (2022), pp. 278-331.

RG, Rafael. **Amanhã é aniversário de todos os meus amantes.** Ybytu, São Paulo: 2020.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas** / Luiz Rufino Rodrigues Júnior. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. - 2017.

SANTANA, Tiganá. **Nota em aula: componente de extensão Ação e Mediação Cultural através das Artes**. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC), Universidade Federal da Bahia. 2022.

\_\_\_\_\_. **Insumos para ancoragem de memórias negras** / Ana Flávia Magalhães, José Eduardo Ferreira dos Santos, Tiganá Santana, et al.; Bianca Santana (Organizadora), Natália Carneiro (Organizadora) – São Paulo: Oralituras, Casa Sueli Carneiro, Fundação Rosa Luxemburgo, 2021. p. 43.

SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. 5. ed., 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **O tempo nas cidades**. Coleção Documentos. Série Estudos sobre o Tempo. Instituto de Estudos Avançados da USP, N° 2, fevereiro de 2001.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. – 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

XAKRIABÁ, Célia. **Amansar o giz**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 110 - 117, 2020. Disponível em: < <https://piseagrama.org/amansar-o-giz/#:~:text=Amansar%20o%20giz%20%C3%A9%2> Acessado em 15/05/2022.



