

Alina d'Alva Duchrow

ENTRE-MARGENS:
O EXÍLIO COMO LUGAR
DE INVENÇÃO

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

IdA | PPG-Artes | UnB

Linha de pesquisa: Deslocamentos e Espacialidades

SUMÁRIO

Prólogo

- Uma biografia, 7
- Uma Ciranda, 11
- Resumo, 19
- Introdução: Vida, 25
- Vênus-nômade, 39
- O barco que cresce nas águas, 43

Primeira margem - corpo entrelaçado na paisagem

- Uma nova geometria, 55
- O estrangeiro que habita o dentro –
O estrangeiro que habita o fora, 64
- Nomadismos, 69
- Cartografar, 75
- Modo Operativo AND, 77
- Apreensão por afeto, 79
- Procura-se o Mar, 83
- A vocação do exílio, 93
- Maria Gabriela Llansol, 99
- Mapas movediços - Öyvind Fahlström, 102
- Marília Garcia: Um plano de exterioridade, 111
- Limiar - Morada do sonho, 117
- Habitar a Linha - Francis Alÿs, 121
- Lecture on weather - John Cage, 126

- Stultifera navis, 131
- O acordo de Schengen, 137
- Estreito - Yto Barrada, 140
- Quem me encontrar parado me empurre para o meio, 149
- Deriva em terras árabes: Hífen/Pangeia, 167
- Um, 187
- Imagine Leopoldine, 207

Segunda margem - O nomadismo da Voz

- A gárgula foi som antes de ser imagem, 231
- A história que é contada que faz a diferença, 235
- A ruptura, a queda, o salto, 237
- Do ouvido para o olho, 239
- Pé-de-moleque, Macunaíma e bunda, 243
- O grão da voz, 248
- Paredes Sussurantes, 257
- Teologia natural, 267
- Todos os rios desembocam no rio dos mortos, 277
- Eldorado, 281
- Cartas à rainha, 299
- Expedição das borboletas, 307
- Navegação sem bússola, 317
- A Casa, 319

Terceira margem - a barqueira

- Oculto porque evidente, 331
- Concerto para múltiplas vozes: O recado dos Bichos, 337
- Medicina, 341
- Ela muda tudo o que Ela toca, e tudo o que Ela toca muda, 347

As águas - miragem

- Ilha-estrela, 361
- Coração de vidro, 365
- O outro lado do espelho, 375
- A aclimação do Dromadario, 377
- A medida do maravilhamento, 379
- Msafer, 385
- Toi et moi, 403
- Os ossos do Mundo - Água-viva, 409

Geometria de uma desapareição: Habitar a terra

- Geometria de uma desapareição, 419
 - Habitar a terra, 431
-
- Bibliografia, 439

UMA BIOGRAFIA

Sou estrangeira. Migrante desde que nasci, em Fortaleza, no Ceará. Tataraneta de judeus banidos de Portugal. Viajante por predestinação das estrelas. Me perco no mundo, na materialidade dos encontros, nas línguas que me confundem, no outro que me atravessa e me recria incessantemente.

Minha biografia é composta por muitos deslocamentos pelo mundo. Me perdi nos igarapés da Amazônia, nas ruelas de Túnis, nas areias do Ceará, na funcionalidade das cidades alemãs, na geometria repetitiva de Brasília, nas estantes de livros da Casa do Ceará, nos labirintos da Medina de Rabat, no Marrocos, onde atualmente vivo.

Diante da potência e envergadura dos encontros feitos por esse corpo nômade, inevitável não fazer com eles matéria de relação e criação. Esse trabalho é, antes de tudo, um relato de viagem. Ele é tática, reflexão, registro do trajeto e o próprio trajeto. Uma prática de criação e composição com o mundo refletida aqui.

Os desvios de rota e mudanças de território, também marcaram minha vida profissional. Durante sete anos estudei arquitetura e urbanismo. Foi preciso uma longa travessia para que a arquiteta, moldada por uma escola de bases modernistas e por um modo de pensar que privilegia o saber, o poder, o projeto e a representação, viesse a conhecer outros modos de perceber e agir, o de uma apreensão sensível do mundo. Fui educada para saber e depois agir. Recuar com o corpo e avançar com o olhar.

A mudança na trajetória da arquiteta para o campo das artes foi vital. O equivalente ao estabelecimento de novos contornos para o meu ser e de uma nova pele. Na realidade foi um retorno à origem, ao mundo mágico da minha infância onde, desde muito cedo, eu

vivia às voltas com o desenho, a poesia, o teatro. Um tempo em que a vida era genuína potência de criação. A arquitetura foi a escolha que correspondia às expectativas do mundo. A arte, minha transgressão.

Graças aos encontros, às leituras intuitivas, aos meus muitos deslocamentos e a um nicho muito particular e único do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA –UnB), fui ampliando meu horizonte teórico e de práticas e entendendo que a arte é o campo do “não saber”, é o lugar privilegiado que busca vias de saída para as armadilhas e certezas que herdamos do pensamento moderno e que se estendem no regime atual “colonial-capitalístico”. Um fazer que pode acolher o pensamento em estado selvático, não domesticado e que não visa uma função ou utilidade.

O meu grande aprendizado foi o de desocupar a prancheta do arquiteto demiurgo e relacionar-me com o mundo real e a partir daí atuar, criar, compor, *pôr com o mundo*. Explodir entes, formas e sujeitos, em matéria de relação. Percebi que quando abro mão do hábito, das respostas prontas e domesticadas e habito esse lugar terceiro, entre eu-coisa-mundo-situação, um meio emerge, um ambiente que, aos poucos, vai desenhando uma nova paisagem. É nessa paisagem viva e vibrante que o artista atua, ultrapassando a rigidez do pensamento, das estabilizações, e propondo linhas de fuga que podem vir a “desenfeitiçar o mundo”.

UMA CIRANDA

*Minha ciranda não é minha só
ela é de todos nós
a melodia principal quem
guia é a primeira voz.
Pra se dançar ciranda
juntamos mão com mão
formando uma roda
cantando uma canção.*

Lia de Itamaracá

Conheci Lia de Itamaracá em um show que ela realizou em Fortaleza em 2001. No palco parecia uma deusa de ébano de 1.80 de altura, uma rainha, filha de Yemanjá. Ao final do show pedi-lhe que autografasse o CD que comprei com suas músicas. Ela olhou para a minha barriga grávida e escreveu: Para o menino Jesus. No final desse mesmo ano de 2001 celebrei meu casamento nas areias da Prainha do canto verde no Ceará, dançando a ciranda de Lia de Itamaracá, carregando uma gestação de 8 meses. Nessa ciranda, dançávamos mão com mão, homens e mulheres da vila de pescadores, meus amigos da cidade, de vários cantos do Brasil, meu recém marido alemão e seus amigos, de vários cantos do mundo, em um ritmo que dissolvia identidades. Festejávamos a vida. Alguns meses depois nasceu o Lucas e sete anos depois, nasceu a Lia.

A ciranda é uma dança simples, não exige que você aprenda passos, coreografias ou movimentos complicados. É preciso apenas pegar as mãos para dançar e girar. Para entrar na roda, ninguém encontra obstáculo. A roda é de todos. O tempo da ciranda é o da pulsação

e do convívio dos corpos. Ninguém fica imune a esse ritmo alegre e envolvente. Um círculo ondulante que cresce ao som do canto e com as entradas sucessivas dos cirandeiros que querem fazer parte da corrente animada. Depois de algumas horas de giro, sente-se o transe, a vertigem, o êxtase que resulta dessa comunhão.

Porque trago a ciranda para um projeto de investigação em arte? Por que quero falar dos meus pares, das pessoas, mestres, artistas, pensadores, aos quais eu dei as mãos. Imaginar estar numa ciranda com essas pessoas me enche de energia, vitalidade e esperança na continuidade de um pensamento vivo. Também para trazer elementos da minha ancestralidade, dos saberes de raiz, da resistência, das mulheres, da música que me embalou na infância. Honrar esses saberes e convocá-los como mestres ao lado de outros mestres, de outras culturas, de outras épocas.

Roda de ciranda, roda de samba, de capoeira, as histórias ao redor da fogueira. A roda é um valor civilizatório afro-brasileiro que aponta para o movimento, a circularidade, a renovação, o processo, a coletividade. Assim como o toré dos povos indígenas, ritual que envolve uma dança circular, acompanhada por cantos.

Participaram dessa dança artistas e pensadores que me ajudaram a refletir sobre minhas experiências e descrevê-las e enriqueceram generosamente a minha visão e sensibilidade, afetando radicalmente a minha prática como pesquisadora e artista. A comunidade do saber aqui apresentada foi se formando, gradualmente, no meu percurso através da procura de posições diferentes das do quadro epistémico do humanismo iluminado. Procurando dar elasticidade às formas em que podemos chegar a ser ou conhecer e condições que favoreçam o alinhamento entre o nosso sentir, pensar e fazer.

Acima de tudo, essa jornada só foi possível pelas pessoas que me

deram as mãos nessa ciranda e a quem eu devo o meu profundo agradecimento:

Agradeço ao meu orientador *Gé Orthof*, por ter me acompanhado nessa jornada de quatro anos que incluiu uma pandemia, mudança de país e vários outros desafios. Obrigada Gé por compartilhar comigo a linguagem dos sonhos.

Agradeço à minha família. Ao meu companheiro Anselmo que me fez nômade, mas me deu a terra firme para cultivar nossos filhos. Sem você nada disso seria possível. Aos meus filhos Lucas e Lia, por me fazerem mãe. À minha mãe querida, fonte de amor infinito. Ao meu pai pelas oportunidades que me propiciou e pelo estímulo em amar os livros. À minha irmã gêmea Cinira, com quem compartilho memórias mágicas da infância. É ela, que como uma barqueira, me traz as pistas do outro mundo e me ajuda a transformá-las em poesia. À minha irmã Rita por sempre estar ao meu lado nas distâncias, ao meu irmão Oscar por musicar meus sonhos. Agradeço a todos os meus ancestrais pela minha existência. Eles que também atravessaram oceanos para que eu contasse essa história. Aos meus sogros Ulrich Duchrow e Ulrique Duchrow, que me fizeram filha, por todo o seu amor e incentivo e por serem avós tão presentes na vida dos meus filhos.

Aos companheiros do trajeto: Júlia Godoy que me acompanhou todos esses anos e que criou o fabuloso grupo de WhatsApp *Ali Royal Air Maroc* para que pudéssemos nos divertir muito nessa aventura. Agradeço à Ju a revisão deste trabalho. Ao querido Nino agradeço o olhar atencioso e o trabalho primoroso da programação visual, edição e impressão desta tese. À querida amiga Yana Tamayo, que acompanhou esse barquinho desde o início e me inspirou nos desdobramentos desta pesquisa. À querida professora Karina Dias, pelas suas aulas sempre tão inspiradoras e pela sua

alegria contagiante. À amiga e colega de doutorado Rosa Schramm pelas nossas trocas na alegria e no desespero da escrita. À Faetuzza Tirzah, minha guia das estrelas. À Neucy Arenas que me socorreu tantas vezes com seus mágicos florais. À Fernanda Eugênio, por ter me mostrado a dimensão que existe na conjunção e, por me fazer perceber a importância de não saber. Aos professores e colegas do PPGAV. À CAPES - *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* pelo auxílio concedido para esta pesquisa.

À *Christine Bruckbauer* e *Elizabeth Piskernik* pelas oportunidades que me ofereceram para desenvolver meu trabalho e apresentá-lo, na Tunísia, Marrocos e Áustria. À *Tobi Aye*, pela parceria no ateliê e no processo e execução de muitos trabalhos realizados na Tunísia. À *Ziad Naittaidi* e *Raffa Bachá* pelas parcerias. À minha querida Habiba que trafegou comigo entre a vida e a arte. À querida prima Themis Memória que teceu comigo estandartes para contar a história de uma Imperatriz.

À Sherin Idaís que os bordou comigo em Viena. À Thais de Campos desenhadora de sons para sementes.

A Enri, meu amigo elefante, que me acompanha por muitas vidas me encantando com histórias de mil e uma noites. Aos amigos irmãos Carlos Santos, Sandra Oliveira e Semmada Arrais que conheci no meu percurso no exílio e que me trouxeram sempre o aconchego que é descansar na nossa língua brasileira. Às minhas amigas do coração Keila Costa, Marisa Mamede e Tatiana Duarte, presentes não importa a distância.

À Eugênio e Helena por cuidarem da Casinha Azul e por sermos família.

Agradeço ao mistério que reverencio. Aos mestres que me acompanham trazendo notícias de outras margens nos jogos do

Yfá, na leitura dos astros. ã Yemanjá que me abençoa com suas águas. ã Yansã que me faz rodopiar quando é preciso.

Me inclino diante dessa terra marroquina que me recebe e me acolhe com doçura.

Me inclino diante da terra.

Gratidão

RESUMO

“Entre-margens: O exílio como lugar de invenção” é uma investigação sobre uma produção poética realizada no exílio e na migração e a reflexão sobre a criação como trabalho daquilo que emerge das relações e acontecimentos durante o deslocamento. Tendo a experiência do exílio como potência de invenção e resistência, as múltiplas margens dessa travessia são as balizas com as quais a artista desenha seu mapa: O corpo errante que cartografa os novos territórios, incorporando a ideia de cartografia, proposta por Deleuze e Guattari, entre outros, como dispositivo, tanto teórico como processual. A Voz como inscrição encarnada no relato que busca narrar a experiência e contar outras histórias que vão além da narrativa hegemônica do mundo. O devir feiticeira, quando a artista põe em funcionamento o seu corpo sensível para abrir passagem para as forças e atuar no mundo e, por fim, a relação com a alteridade, a construção da identidade do outro como forma de se entender o próprio. Essas categorias se entrelaçam e se complementam na distância percorrida, o movimento é guiado pelo canto das sereias.

Palavras-Chave: Poética da viagem; cartografia; narração; exílio; Alteridade.

"In-between: Exile as a place of invention" is an investigation into a work of poetry carried out in exile and migration, it is a reflection on creation as the work of what emerges from relationships and events during displacement. Having the experience of exile as a power of invention and resistance, the multiple margins of this crossing are the beacons with which the artist draws her map: The wandering body that maps new territories, incorporating the idea of cartography, proposed by Deleuze and Guattari, among others, as a device, which is both theoretical and procedural. The Voice as an inscription embodied in the story that seeks to narrate the experience and tell other stories that go beyond the hegemonic narrative of the world. The act of becoming a sorceress, when the artist puts her sensitive body into operation to open up the forces and act in the world and, finally, the relationship with otherness, the construction of the other's identity as a way of understanding one's own. These categories intertwine and complement each other in the distance travelled, the movement is guided by the song of the sirens.

Keywords: Poetics of travel; cartography; narration; exile; Otherness.

VIDA

*Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira,
ou de tentar fazê-lo num combate incerto.¹*

O exílio é violento. É ruptura, perda, esfacelamento. Desenraizar dói. Ser estrangeiro, errante, é vivenciar constantemente mudanças de plano, de vida, de situação, de contornos. Viver entre mundos. Vida de passagens. Nunca a terra natal, o repouso de uma língua, de uma cultura, de gestos, de crenças. Sempre uma nova paisagem. Sempre o estranho e o familiar e o incontornável paradoxo entre essas duas experiências. Quando os mapas disponíveis não são suficientes para revelar esses estados intensivos do ser é preciso desenhar uma outra figura. Na minha trajetória nômade foi urgente dar sentido a certos abismos e a criação e experimentação artística e poética foram uma questão de sobrevivência.

O exílio incita a existência a se mover. Sair da inércia. A ir além de si mesmo. Ele pode ser potência de invenção e resistência. Nessa pesquisa falo do exílio como vocação, como experiência de vida e de criação. De criação como suporte e potencialização da vida e das estratégias de um corpo em constante deslocamento. Trago aqui uma reflexão a partir dos trabalhos e processos realizados durante os meus deslocamentos e a partir da obra de outros artistas e de pensadores que me deram suporte e inspiração na compreensão do meu fazer.

“Entre-margens: O exílio como lugar de invenção” é uma investigação sobre um modo de fazer e a busca de territórios onde

1 Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4, São Paulo: Ed.34, 1997.

a criação possa encontrar sentido. Criação como trabalho daquilo que emerge das relações e acontecimentos, na maioria das vezes, imprevistos. Essa artista, deixa de interpretar e constrói um mapa trajetivo que vai se desenhando conforme assiste ao acontecimento no seu desenrolar. Busca lidar situadamente com os problemas. Conter o automatismo do saber e a tentação de ativar as regras de um jogo previamente estabelecido. Defende uma atitude de escuta, atenção, reparação como método e posicionamento para a arte e a vida. Um princípio ético que cria condições para que o processo se encontre a partir do acontecimento e não do sujeito.

Para compor essa cartografia, elegi artistas que tem em comum uma certa exigência de criação que emerge do impacto com forças desestabilizadoras. Que estão atentos às diferenças que se colocam de forma contingente na vida e que nos inquietam demandando uma resposta criativa. Uma tomada de posição que se define pela relação estabelecida com o mal-estar provocado pela tensão entre as infinitas possibilidades de produção de diferença e as formas limitadas pela normatividade, em que essas diferenças podem ganhar sentido.

Tendo em vista que, muitas vezes, o entendimento sobre um trabalho realizado aparece em pistas futuras, a prática vai se transformando à medida da intimidade da artista com seu próprio processo e ele vai sempre se renovando. No processo de construção do trabalho, as discussões teóricas alimentaram e trouxeram entendimento à prática e ajudaram a fazer novas conexões e a reiniciar o processo sempre, em constante movimento e abertura. Nunca pretendendo avançar em linha reta, mas em um “avanço hesitante”, que percorre uma “linha exaltada”² que se entusiasma e que se deixa envolver pelo afeto e intensidade dos encontros sentidos. Trajeto não previamente definido, mas constantemente

2 TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. 2021.

posto em causa. “Ponho-me na posição daquele que *faz* qualquer coisa, e já não na daquele que *fala sobre* qualquer coisa: não estudo um produto, endosso uma produção. Em suma: emito uma hipótese, exploro.”³ Eis o método: colocação de múltiplas hipóteses e exploração e desenvolvimento de cada uma.⁴

O personagem principal dessa pesquisa é um barco. Um barco encantado, que cresce de tamanho à medida que navega. Além do barco, existem duas margens e uma terceira e existe, também, uma barqueira que faz a travessia.

Na **primeira margem**, falo de um corpo nômade e do pensamento que me conduziu e que foi essencial para ajudar a me perder e me reencontrar no trajeto. Minhas bússolas, estrelas e astrolábios. Trago o pensamento da errância (encontrado em Glissant, Deleuze, Maldonado, Derrida e Braidotti) que tem em seu cerne o desejo de contrariar a raiz única e totalitária e recusa uma redução generalizante da vida em modelos e sentidos pressupostos. Sabendo que “é a subversão do conjunto de convenções que define o estado nômade, não o ato literal de viajar”⁵. O oposto do turista, a antítese do migrante, o viajante nômade é unicamente empenhado no ato de ir, de atravessar. Trabalho com conceitos geográficos, com um pensamento geográfico que transforma toda a terra no meu país natal. Metáforas espaciais para guiar o espírito e o intelecto.

O conceito de Limiar em Benjamin, para pensar essa zona maleável, intermediária, que permite fluxo, transições, desvios, sonhos. Nessas zonas alargadas são possíveis os encontros involuntários com a imagem que, de acordo com Benjamin, trariam de volta a presença do infinito ao psiquismo do sujeito contemporâneo. Na

3 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 1987, p. 269.

4 TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. 2021.

5 BRAIDOTTI, Rosi. *Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade*. 2002, p.10.

sua noção de *mémoire involontaire*, há um deslocamento da vontade de um sujeito, para a própria imagem que o “assalta”, revelando uma transformação da própria concepção de sujeito, importante para esse trabalho. É justamente a autonomia desse sujeito que nossa atualidade coloca à prova nesse momento tão discutido do Antropoceno⁶. Ao debruçarmo-nos sobre a memória involuntária, temos a impressão de que há uma agência das coisas na intenção de uma chamada de atenção para as urgências contemporâneas.

Me inspirou profundamente o pensamento nômade de Deleuze e Guattari, revisitado pela feminista Rosi Braidotti. Pensamento movente que busca na vida a maior afirmação possível. “Só se pensa porque se é forçado” e o que nos força a realmente pensar é o mal estar que sentimos quando forças do ambiente em que vivemos e que também nos compõe, formam diferentes combinações e promovem mudanças às vezes estruturais em relação ao estado que conhecíamos tão bem e no qual nos situávamos. O pensamento como uma ferramenta útil à serviço da potência criadora da vida. O pensamento como uma obra de arte.

Uma importante ferramenta utilizada durante o meu processo foi o dispositivo, tanto teórico como processual, da cartografia, desenvolvido por Deleuze (sobretudo em *Mil platôs*), Virginia Kastroup, Paola Jackes Berenstein e Suely Rolnik. Autores que definem em várias perspectivas o gesto de cartografar como uma questão espacial e um posicionamento existencial e que partem do reconhecimento de que todo o tempo estamos em processo, em obra. Também fundamental para minha formação e desenvolvimento como artista, foi o encontro com a antropóloga Fernanda Eugênio e o Modo Operativo And. É sobre a produção de uma noção de

6 O conceito “antropoceno” — do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo — foi popularizado em 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de química em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra.

mundo não assentada no pressuposto da “entidade” e do contorno prévio ao encontro, mas no risco do envolvimento, que se situa O Modo Operativo _AND⁷. Esse modo operativo, convida a fazer da prática da atenção uma prática de franca sensibilização ao outro, ao acidente, ao encontro, ao imponderável.

Nesse capítulo, trago artistas de diversos campos, que deslizam entre a literatura, a poesia, o cinema, a música e as artes visuais. O trabalho desses artistas me inspira no sentido de um “nomadismo” onde as categorias estão em constante processo de mutação e deslizamento de fronteiras. Entre realidade e ficção, oralidade, imagem e escritura, entre ser narrador e ser personagem, entre tradição e reinvenção de novas formas.

Trago a poetiza Maria Gabriela LLansol na sua corajosa “vocaçãõ do exílio” que brinca com novas cartografias e me fala da potência do afeto como um caminho que vem antes do “laço da inteligência”. Os mapas movediços de Öyvid Fahlström, que o conduziram na sua biografia nômade. Trago o trabalho artístico-político-poético-radical de Francis Alÿs, que com seu corpo abre brechas e fissuras transformando duras fronteiras em espaços possíveis de se exercitar alguma liberdade de expressão em contextos de opressão. A artista de múltiplas linguagens Marília Garcia, e sua poesia visual vertiginosa que compartilha sua experiência errática e criação incessante de novas cartografias, se abrindo, se abrindo, se abrindo em rodopios. Entre outros, trago uma artista das bandas de cá, dessa margem atlântica e mediterrânea, Yto Barrada e suas crônicas visuais sobre as fronteiras geográficas e a imigração ilegal entre o Marrocos, seu país natal e a Europa.

7 O Modo Operativo _AND desdobrou-se a partir do encontro entre dois modos de fazer – o do etnógrafo e o do coreógrafo. Da pesquisa da antropóloga Fernanda Eugênio no campo da “Etnografia como Performance Situada” junto ao método de “Composição em Tempo Real” desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro, surgem ferramentas e conceitos em torno de duas inquietações: “como viver juntos”, já

Artistas que assumem as consequências de serem permanentemente afetados pelo outro e que mantêm viva a função político-poética da arte.

Em seguida trago a minha produção poética realizada em lugares diversos e temporalidades diversas e que oferecem os deslocamentos do corpo e a criação de novas cartografias como matéria: *Quem me encontrar parado me empurre para o meio*, um projeto iniciado em uma residência artística na Amazônia e que se desdobrou em vários outros momentos. As ações *Hífen* e *Pangéia* realizadas durante a pandemia, ligando as margens do meu país natal e do Marrocos, meu país anfitrião. O Projeto UM, realizado no Marrocos, em parceria com o artista marroquino Ziad Naitttaid, onde criamos juntos, a partir das narrativas de migração de judeus marroquinos para a Amazônia, uma nova cartografia imagética e poética. *Imagine Leopoldine* foi a obra mais recente da minha produção, realizada em fevereiro de 2023. Um trabalho que também conta uma história de exílio e que parte do espaço geográfico para encontrar a linha narrativa.

Na **segunda margem**, é a voz que atua e que pede do corpo sua experiência e memória. É essa inscrição encarnada no relato que permitirá que o outro participe do que ouve. A viagem distante é, antes de tudo, uma viagem contada. “O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem⁸. No seu caminho incerto e sempre em deslocamento, o relato é o rastro deixado pela artista e que traz as pistas sobre o seu

que o aparato de que dispomos foi todo articulado em torno da obsessão pelo poder; e “como não ter uma ideia”, ou seja, como prescindir do “saber a priori” e da decisão controlada. O conectivo “e” (and), que dá nome ao método, sintetiza esta abordagem, baseada não no saber (a lógica do “é”) nem no achar (a lógica do “ou”), mas na lógica do encontrar (a lógica do “e”).

8 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. 2002.

processo-obra nunca linear. Nesse “relato-bolsa”⁹, são vislumbradas as marcas de um fazer e de um corpo encarnado. A artista aqui se propõe a narrar outras histórias, escutar testemunhos de outros mundos como forma de resistência a uma narrativa exclusiva do mundo e ao monoculturalismo de uma civilização pensada no singular.

“A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”¹⁰. Não importa tanto a significação das palavras; só a voz pelo domínio de si mesma basta para seduzir. Uma subjetividade sensível pode usar essa voz para contar outras histórias, pois “é a história que é contada que faz a diferença”. Uma “narrativa como recipiente” em oposição à narrativa como flecha, ou lança, do herói, que começa aqui e vai direto para lá e acerta seu alvo. Uma narrativa como um “processo contínuo, uma rede intrinsecamente tecida, cheia de começos sem fim, de iniciações, de perdas, de transformações”.¹¹

Nessa margem, convido Walter Benjamin para trazer seus questionamentos sobre uma tradição da “História” e a ideia de uma continuidade temporal infinita e regular, que acarreta no encadeamento superficial do real. Contra esse nivelamento da continuidade acolhemos, como Benjamin, “o descontínuo da história”, a interrupção do tempo cronológico sem asperezas e de uma sintaxe sem fraturas.

Convido artistas-narradores como Chris Marker e o fluxo frenético de suas imagens, vozes e escrituras em “Sans Soleil”, uma ficção política onde a memória vira a escrita do presente. Como o artista espanhol Isidoro Varcárcel Medina, que em sua visita ao Brasil

9 Referência à Ursula Le Guin em seu livro *A ficção como cesta: Uma teoria e outros textos*. 2022.

10 ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. 1997

11 LE GUIN, Ursula K. *A ficção como cesta: Uma teoria e outros textos*. 2022. p. 23.

e jogando com sua condição de estrangeiro, utiliza a memória como única documentação possível. Ainda utilizando a potência transformativa do “grão da voz”, a artista franco-marroquina Bouchra Khalili apresenta narrativas visuais de migrantes que contam suas histórias de viagens clandestinas. Narrativas inscritas em um mapa, mas possíveis de serem imaginadas unicamente e pela voz.

Nessa margem apresento trabalhos da minha produção artística que tiveram como elemento essencial a narração, a rememoração, a voz, o canto e a escuta atenta ao outro. Uma atenção cuidadosa na rememoração de um passado que corre sempre o risco de desaparecer no silêncio e no esquecimento. “Paredes Sussurrantes” realizado durante minha estadia na Tunísia, em 2013, é quase uma pesquisa arqueológica de fósseis de um passado que não me pertencia, mas que fascinou meu olhar estrangeiro. Escutar histórias esparsas, fantasmagóricas que se desvaneciam no esquecimento e dar-lhes um corpo, uma garganta que sussurra através dos muros do lugar. No vídeo “A Semente”, que faz parte da minha epopéia amazônica¹², sou personagem e narradora de uma história múltipla e polifônica, que busca denunciar um acontecimento histórico tornado invisível ou deliberadamente negado pelo discurso oficial: Os ciclos da borracha na Amazônia. O vídeo é um diário de viagem que reúne fragmentos de muitas histórias, visíveis e invisíveis que se entrelaçaram à minha ao longo dessa pesquisa que já dura 4 anos. Na instalação Eldorado nos deparamos com uma série de imagens híbridas nascidas da aproximação onírica de relatos, seres, corpos, mitos, objetos e sensações relacionadas à busca pelo Eldorado na

12 A obra “Teologia Natural” realizada pela artista reúne vídeos e instalações com desenhos e látex, foi o resultado de uma pesquisa de quatro anos, realizada pela artista iniciada na Amazônia e com fortes conexões com o Ceará e o Marrocos. Fazem parte dessa constelação o vídeo *Quem me encontrar parado me empurre para o meio*, a instalação *Eldorado* com desenhos e textos, o vídeo *A Semente* e a instalação *Medicina*. Todos são apresentados nessa pesquisa.

floresta, entre estes relatos um poema do meu bisavô materno, ele também um cearense que foi tentar a fortuna na Amazônia. O vídeo “Cartas a Reina” foi realizado em parceria com o artista marroquino Ziad Naittadi, traz a leitura de um trecho de uma carta escrita pelo jovem marroquino David Amiel à sua esposa Reina quando migra do Marrocos para a Amazônia, também em busca do ouro da borracha no início do século XXI. Por fim, a performance “Expedição das borboletas”. Uma proposta feita a 12 artistas, estudantes da pós-graduação em artes da UNB, de percorrerem o espaço da Biblioteca da Casa do Ceará e seus livros e darem voz às palavras. Uma sinfonia de leitores, narradores de uma expedição única à procura de “coisas inúteis”.

Na terceira margem,

Existe um barqueiro, ou barqueira. Um ente que faz a ponte entre os mundos. O barqueiro é “o guardião de um mistério”. Por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além¹³. Aqui nos deparamos com o devir feiticeira da artista. Quando esta põe em funcionamento o seu corpo sensível, sua atenção dilatada, seu devir animal à espreita e pode abrir passagem para as forças, ver e fazer ver o invisível. Nesse *para-além* da *margem* que é fora do tempo, a artista acolhe o desconhecido que leva ao imprevisível do acontecimento.

A artista, como a criança, estabelece um tipo diferente de envolvimento com o ambiente, atento às inter-relações. Ela sabe o momento “em que não se move mais no plano das coisas ordinárias, mas que penetrou em um mundo radicalmente distinto”¹⁴, que poderia ser chamado sagrado. O oculto do caminho não se deve a que o caminho seja raro, afastado, misterioso, secreto, mas ao

13 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. 2002. P.80

14 LEIRIS, Michel. *Les sacré dans la vie quotidienne*. 2016

contrário, ele é aquilo que está continuamente em ação e que não cessa de se expor¹⁵ já que, como diz o poeta, “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério”¹⁶. De tanto ser visível, manifesto, o visível não o é mais, não se pode prestar atenção nele. Cumpre ao artista fazê-lo ser notado. A artista imbricada no mundo é como uma xamã, capaz de inverter posições com o objeto do conhecimento e deixá-lo ser sujeito. Também, como xamã, ela pode criar novos mitos e imagens vivas e mágicas, carregadas de energia potencialmente transformadora. A feitiçaria da artista pode representar um modo de resistência frente à devoração pela lógica capitalista. “As bruxas são pragmáticas, radicalmente pragmáticas”. O que elas cultivam, como parte de seu ofício, é uma arte da atenção imanente.¹⁷

Apresento aqui uma obra que me demandou um grande trabalho com “as forças”. A instalação “Medicina”, que faz parte da obra-trajeto-pesquisa “Teologia Natural” iniciado em 2018 e que investiga a exploração do látex na Floresta Amazônica durante o final do século XIX e durante a Segunda Guerra Mundial. A obra propõe um reposicionamento a partir da própria matéria do látex, tão cobiçada pelo mercado. A instalação “medicina” é construída com essa intenção: Com o próprio veneno criar o antídoto.

No capítulo “As Águas” temos a imagem refletida no espelho. A água profunda se confunde com os reflexos da superfície, criando figuras fantásticas. “Um devaneio que sonha a matéria”¹⁸. A imagem invertida do barco cria o barco fantasma que carrega os ossos da história. Nesse espelho vejo a imagem do outro refletida. Do estrangeiro que habita em mim. O estrangeiro que me remete à minha estranheza, solicitando que eu me torne eu próprio e faz de mim um estrangeiro.¹⁹

15 JULLIEN, F. *Pensar a partir de um fora*. 2010.

16 ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Op. cit., p. 113.

17 STENGERS, Isabel. *Reativar o animismo*. 2017. P.13

18 BACHELARD, Gaston. 2002.

19 MALDONADO, Mauro. *Raízes Errantes*. 2014.

Nesse capítulo falo desse encontro com o duplo. Da coragem de se expor e de se misturar com o outro, borrando as fronteiras estabelecidas e criando outros corpos. Das narrativas contadas sobre a alteridade e que falam da própria identidade, invertida. Falo também da sedução das narrativas de viagem que trazem, obrigatoriamente, o dispositivo do maravilhamento, do extraordinário que existe além.

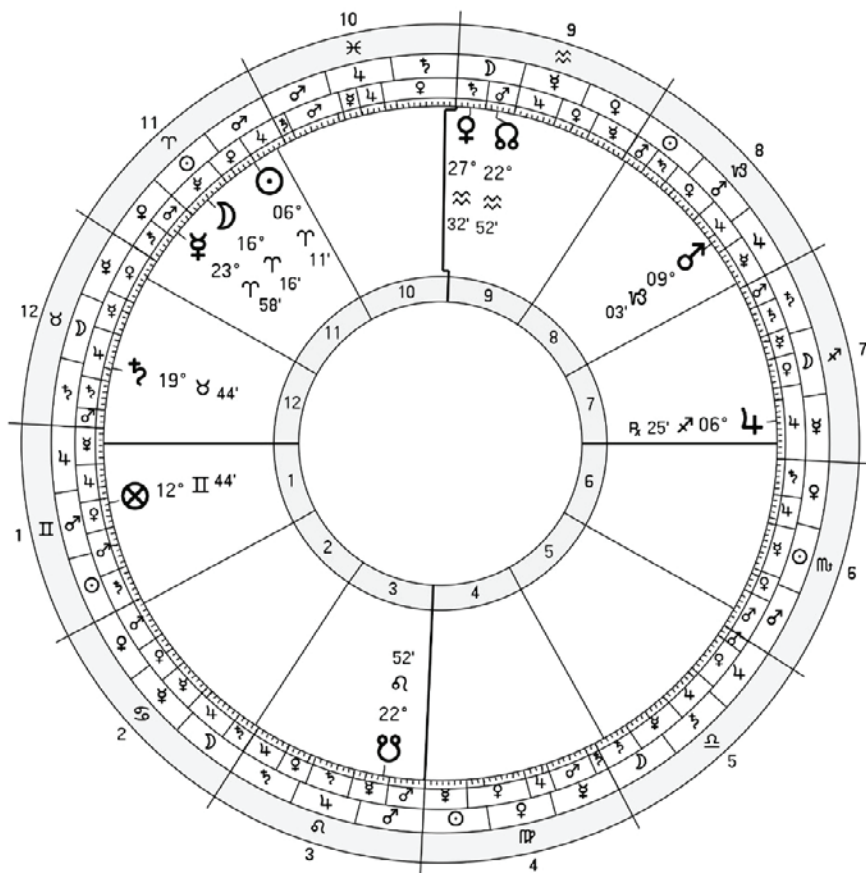
Apresento um outro trabalho realizado na Tunísia, *Msafer*, feito em parceria com cinco artistas brasileiros que moravam fora do Brasil e a artista Ana Cristina Mendes, residente em Fortaleza. Um vídeo composto por uma sequência de fotografias feitas ao longo da experimentação em que duas mulheres, uma árabe e uma brasileira (a artista) compartilham o mesmo vestido. Cria-se um espaço compartilhado, possível, onde por um momento borram-se as fronteiras. Lugar que só pôde ser ocupado por um grau significativo de exposição à alteridade. *Toi et Moi* é uma performance realizada também em Tunis em junho de 2012, onde uma mensagem, que deve ser decifrada de trás para frente, é escrita em carvão em um muro branco. Uma performance que é consequência e resposta ao encontro, às vezes violento, com a alteridade. Trabalhando com som e imagem a instalação *Água-viva* traz a presença do elemento água para o interior de uma das casas abandonadas da antiga aldeia berbere de Takrouna, na Tunísia, que foi esvaziada de seus habitantes pela falta de água, mas que trazia registrado nos fósseis de conchas marinhas incrustados em suas pedras a sua memória profunda. O vídeo *Coração de vidro*, realizado em Brasília, é pura poesia refletida.

Geometria de uma desapareição, já não é margem, nem rio, nem barco, nem barqueiro. É talvez uma miragem daquelas que vê o marinheiro que há meses se encontra em alto mar. Fala de um lugar que existe e não existe. Uma “heterotopia feliz” prestes a desaparecer e que, por sua fragilidade intrínseca, nos faz lembrar a reflexão sobre o habitar proposta por Heidegger: um migrar que

evoca o curso de um rio. Água e não terra, “pois a corrente arrasta com ela todo título de posse, toda pretensão de herança. No balanço do rio fica somente a promessa de uma estadia provisória.”²⁰

*Vênuŝ-nômade/
faetusa tirzah*

Fig. 02 . Alina d'Alva Duchrow. Mapa Natal.



VÊNUS-NÔMADE / FAETUSA TIRZAH

Antigos astrólogos falavam do nascimento de alguém como o nascimento de uma embarcação, e que para cada barco haveria um mapa. Este mapa com o posicionamento dos luminares, planetas, estrelas, suas qualidades, temporalidades, aspectos e distâncias, sinalizaria chances de partidas e chegadas, condições climáticas, trânsitos desafiadores, riscos de naufrágio, passagens abertas e viradas da sorte.

As partes da embarcação e a tripulação também teriam regências planetárias, dizendo sobre forças, humores e disposições ao longo das viagens. Um barco poderia contar com a astúcia de Mercúrio como timoneiro, carregar as insígnias de Marte como no caso de Alina. Mover os remos vermelhos, escutar os trovões de Júpiter, atravessar ventos gélidos de Saturno, e encontrar-se, de repente: solar. Porém é a Vênus que responde pela artista, suas invenções, oferendas ao mundo, ao desconhecido, ao mar.

Vênus que seduz.

Significadora dos assuntos de natureza lúdica e erótica, regente das formas e dos modos de aproximação. Vênus de casa 9.

Um mapa astrológico é dividido em 12 casas que mostram ambientes onde os planetas atuam. A casa 9 é conhecida como a “casa das peregrinações”, do estrangeiro, outros territórios, longos deslocamentos, rituais e visões. E foi nesta casa-embarcação que Alina se sonhou cantando: quais são os caminhos das águas?

Vênus em Aquário, signo do Aguadeiro, transporta e compartilha o líquido vital, se transporta e se compartilha, olho úmido para a outra,

outré, outro, estranho.

E se reposiciona, e se re-olha,

entre traçados sobrepostos memórias passagens.

*O barco que
cresce nas águas*

Abram caminho pra águas²¹
Abram caminho pras águas
Quais são os caminhos das águas que passam?
Quais são os caminhos das águas?
Abram caminho pras águas

/ Bb F | Gm | Bb C | Gm |
/ Bb C | Eb F | Bb C | A



Fig. 03. Fotografia de Bruno Zanardo. Manaus, 2019.

O BARCO QUE CRESCE NAS ÁGUAS



Em seu livro *A água e os sonhos*, Bachelard (2002, p. 75) fala de uma imagem recorrente na literatura, a do barco que cresce nas águas, como no conto de Edgar Allan Poe *Manuscrito encontrado numa garrafa*: “é certo que existe um mar onde o próprio navio cresce como o corpo vivo de um marinheiro.”²² O estranho barco dilatado pelos tempos é conduzido por anciãos que viveram em épocas muito remotas. Ele sai de um sonho muito profundo: “Parece-me às vezes que a sensação de objetos que não me são desconhecidos atravessa minha mente como um relâmpago, e sempre a essas sombras flutuantes da memória mistura-se uma inexplicável lembrança de velhas lendas estrangeiras e de séculos muito antigos”.

Os navios-fantasma, ou navios-inferno como o *Holandês voador* eram comuns nas velhas lendas bretãs. “Muitas vezes também os navios naufragados voltam, prova de que, de certa forma, o barco

forma um todo com as almas”. Para Bachelard essa imagem do barco que cresce revela uma origem onírica profunda, pois para certos sonhos, a água alimenta tudo o que impregna. Todos os barcos misteriosos, tão abundantes nos romances do mar, participam da “barca dos mortos”. A função de um barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, seria fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte, o barqueiro do Inferno de Dante. “Por mais que atravessasse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é o guardião de um mistério. Quando um poeta retoma a imagem de Caronte, pensa na morte como numa viagem. Revive os mais primitivos dos funerais” (BACHELARD. 2002: p. 80).

Para Bachelard, a utilidade de navegar não seria o bastante para impulsionar o homem pré-histórico a escavar uma canoa. Para enfrentar a navegação, “devem existir interesses poderosos, capazes de legitimar o risco imenso de partir sobre as ondas” (Ibid p.76). Os verdadeiros interesses poderosos de que fala Bachelard, seriam os “interesses quiméricos”, aqueles que sonhamos e não os que calculamos. São os “interesses fabulosos”. A água é o movimento que nos convida à viagem jamais feita. “Essa partida material rouba-nos a própria matéria da terra.”

A viagem distante, a aventura marinha é antes de tudo aventuras e viagens contadas. Para a criança que escuta o viajante, a primeira experiência do mar é da ordem da narração. “*O mar propicia contos antes de propiciar sonhos.*” O inconsciente marítimo é, portanto, um inconsciente falado, um inconsciente que se dispersa em narrativas de aventuras. O herói dos mares sempre volta de longe; de um além; nunca fala da costa. O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem.

PRIMEIRA

corpo entrelaçado na paisagem

MARGEM

“Disse o SENHOR a Abraão: Sai-te da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei”. (Gênesis 12:1)

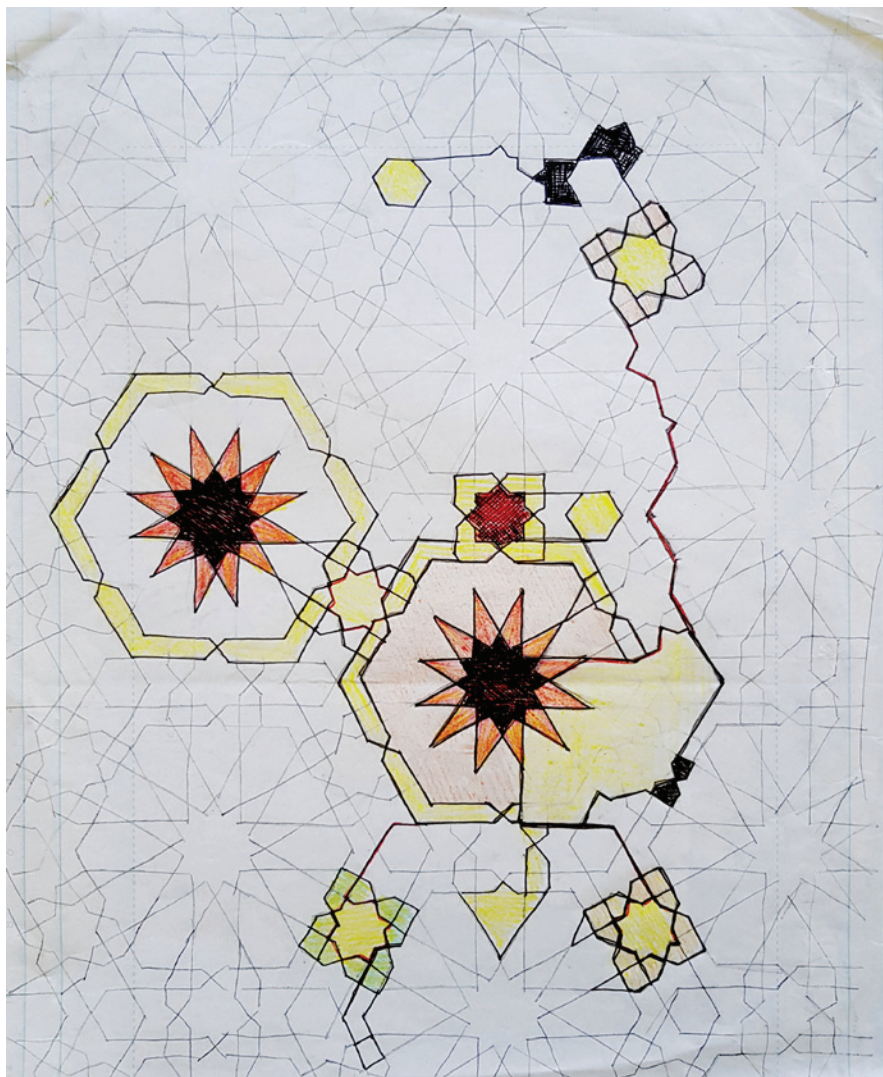
*O exílio cai subitamente com a violência de uma tempestade. Nada mais é como antes. Ruptura definitiva, fratura irremediável, despedaçada a identificação do eu com o lugar, interrompe a relação imediata do indivíduo com seu mundo, expropria-o de toda solidez. A existência não pode mais imaginar que faz com a terra um só corpo, que é um produto natural dela, fruto do solo. Evento traumático, sofrido passivamente, o exílio é uma fissura irremediável que uma vida inteira não conseguirá recompor. O mundo terá sempre aquelas luzes. Nunca mais poderá reencontrar aquela intimidade imediata. O exílio o separou de sua terra, em que estavam mergulhadas todas as suas fibras. Sente-se como uma árvore arrancada. É a experiência dramática do desenraizamento. Suas raízes ficam expostas em sua nudez. Em nenhuma outra terra poderão mais se firmar. Restará apenas o espaço do céu para alcançar. Mas, naquele abismo, onde ele só pode confiar em si mesmo, intui que não é o mundo que o leva, mas é ele quem leva o mundo. Revela-se então uma surpresa: a terra se torna de certo mais presente à medida que o exílio continua a evocá-la. Descobre-se que é a terra quem habita.*²³

23 DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros Residentes: Uma filosofia da migração*. Tradução Cezar Tridapalli. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020. pp. 218 a 220.

*Talvez apenas aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade.*²⁴

²⁴ DERRIDA, Jacques. *Da Hospitalidade: Anne Dufourmantelle Convida Jacques Derrida a Falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

Fig. 04 . Alina d'Alva Duchrow. "Uma nova geometria". Lápis de cor sobre papel. Rabat, 2020.



BAYT ALNAAR – CASA DO FOGO

رانل ا تيب

A casa
Existe e não existe
É precipitação
Início de
À espera de

Se desfaz à noite
Se refaz ao dia
Ainda é geometria
Grávida de

A casa é muito branca
Como as cegonhas que a habitam.
Como uma ossatura de uma baleia
Branca
O som seco do bater do bico das cegonhas reverbera os ossos
da casa

Paredes
Branças
Piso
Branco (frio ao contato dos pés)
Teto
Branco
Na casa não há mesa, nem cadeira conhecida.
Não há luminária, nem vaso de flor.
Não há sofá puído de três lugares e manta para cobrir os pés.

Não há tapete, ou estátua, ou bibelô.
Não há armário ou gavetas para guardar cadernos e pedras.
Não há poeira cobrindo os objetos.

A casa vive em um país estrangeiro
As estações do ano mudam aqui.
Existem duas línguas estrangeiras do lado de fora dos muros
da casa.

O Canto do alto do minarete divide o dia em cinco.

Allah hu Akbar.

Existe uma religião do lado de fora dos muros da casa.
Existem coisas interditas para o sexo feminino do lado de
fora dos muros da casa

O estrangeiro que h
O estrangeiro q

*habita o fora.
ue habita o dentro.*

O ESTRANGEIRO QUE HABITA O FORA. O ESTRANGEIRO QUE HABITA O DENTRO.

O estrangeiro é o xéno, externos, peregrinus, foreign, extranjero, étranger, fremd, o estranho, allótrion, alienum, alien, o extravagante, insolitum, strange, extraño, sonderbar, o extraordinário, é deinós, insolitum, extraordinary, ausserordentlich, anômalo, anormal, inaudito. É um subversivo, ou um fundador, um poeta, um revolucionário ou, até mesmo, um terrorista.²⁵

O território já foi ocupado, as fronteiras traçadas. O estrangeiro chega, vindo de longe, habita além dos confins. Privado de propriedade, de uma base, de um território. Do latim *extraneu(m)*, remete sempre à dimensão do extra, isto é, do externo. E é, além disso, sempre um externo visto de dentro, um lá que não é aqui, numa relação espacial que não deve ser perdida de vista. Estranho e familiar são, portanto, correlatos. Por isso, o estranho é sempre determinado e contextual. Pode-se dizer até que “estrangeiro” não significa nada além de uma relação (DI CESARE, 2020: p. 205).

A identidade do Ser é o fundamento incontornável da filosofia, porém, o estrangeiro chega e interrompe a repetição cansativa,

²⁵ A partir de um levantamento a respeito dos muitos modos como o estranho foi e é referido, nas línguas clássicas e modernas, a filósofa italiana Donatella Di Cesare (2020) descreve quatro nuances semânticas levantadas por Cf. Waldenfels, B. em seu livro *Fenomenologia dell'estraneo* (2006, p. 57-72).

para salvar a filosofia. Di Cesare (2010) coloca então a seguinte questão adiada pelos filósofos: Existe realmente um idêntico a si? Ou seria uma mera ficção? O estranhamento não seria também algo que não é exclusivamente externo? Algo que habita em mim? Um fora que pode vir de dentro? O *Unheimlich* sugerido por Freud, o não familiar que, das profundezas, inquieta o ego.

Na palavra “Exílio”, assim como na palavra “existência”, o prefixo ex- indica um emergir, dar um passo fora, uma saída. O exílio, recuperando esse valor, incitaria a existência a sair de sua inércia, de sua evidência despreocupada. Antes do exílio, então, não se sabe da existência, já que existir significa alcançar um fora, ir além de si mesmo. “O estrangeiro, sem raízes, sem pátria, sem refúgio, deixa descoberto, em sua nudez exposta, o exílio que inquieta profundamente cada existência. Daí o horror que provoca. As circunstâncias históricas e biográficas desvelam a todo momento a conexão íntima que liga exílio e existência. Colocado ou não à prova da emigração, todo mundo é um exilado que ignora sê-lo” (DI CESARE, 2020, p. 210).

Nomadismos

NOMADISMOS

Esse “passo fora” que dá o exilado, espécie de ruptura que lhe causa uma duplicação perturbadora, não seria talvez, “a linha do fora”²⁶ de Foucault, retomada por Deleuze? A linha do fora como sendo o nosso duplo, com toda a alteridade do duplo? O estrangeiro, que vive em nós e que é capaz de se liberar de vínculos identitários (que em sua inércia, acreditava-se idêntico) depois dessa quebra é devolvido a si não como si mesmo, mas como potência de ser. Poderia ser ele o Nômade, o personagem conceitual proposto por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*²⁷? Aquele que se espalha, aquele que se distribui no próprio ato de colocar-se no mundo?

Deleuze e Guattari se interessam, por um Nômos que se distribui em um território, sem uma lei que o preceda, pela sua própria potência de afirmação. O Nômos como Lei pensa sempre uma

26 “Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. Miller dizia que ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios da teia de aranha. Pode ser a terrível linha baleeira da qual fala Melville em *Moby Dick*, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Pode ser a linha da droga para Michaux, o “acelerado linear”, a “correia do chicote de um charreteiro em fúria”. Pode ser a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. Essas são as linhas que estão para além do saber (como elas seriam “conhecidas?”), e são nossas relações com essas linhas que estão para além das relações de poder” (DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. pag. 136).

27 *Mil Platôs* é um livro publicado em 1980 por Gilles Deleuze e Félix Guattari, dividido em capítulos de temática muito variada (biologia, linguística, história, política, estética, ética), é o livro das multiplicidades e de seus estratos. *Mil*, de multiplicidade; *Platôs*, de estratos.

linha reta entre dois pontos, está preocupado com as identidades, com as substâncias. Para o nômade²⁸, porém, interessa a jornada e as linhas de fuga, não os pontos. Um pensamento nômade está às voltas com forças exteriores em vez de ser recolhido numa forma interior (DELEUZE, 1992, p.137). Ele vem desse Fora, e a ele retorna; o pensamento consiste em enfrentá-lo.

A utilização do termo “Nomadismo” não vem sem críticas a um certo modismo que “pode despersonalizar os sujeitos nômades e ignorar seus lugares históricos específicos”²⁹. Porém, para Rosi Braidotti³⁰, o sujeito nômade é um mito, ou ficção política, que lhe permite pensar sobre e mover-se através de categorias convencionais do pensamento teórico e filosófico e níveis de experiência. Um meio de sair da crise política e intelectual destes tempos pós-modernos, já que o nomadismo se refere ao tipo de consciência crítica que resiste a se ajustar aos modos de pensamento e comportamento codificados. “É a subversão do conjunto de convenções que define o estado nômade, não o ato literal de viajar”. (BRAIDOTTI, 2002, p.10)

Braidotti afirma e apoia as figurações de subjetividade nômade,

28 Nômade vem do latim *nomas*, que significa “errante, sem destino” e posteriormente passou a designar os “grupos errantes da Arábia, aqueles que se movem pelos desertos, pelo espaço aberto. Seu significado ainda mais antigo, vem do grego, *nomos* que provém de *némo* e que traduz do grego a ideia de “partilhar”. Porém *Nomos* tornou-se, pouco a pouco, uma palavra Grega para designar a materialização da lei da cidade, ou seja, a regra, a lei, a norma e os costumes que fazem a cidade ser como é. Segundo Deleuze (1997 b) A palavra *Nomos* na Grécia Arcaica, ainda antes de Platão e Aristóteles, estava associada à ideia não de uma lei transcendente que organizava o mundo de cima para baixo, mas de uma lei imanente, que se fazia no próprio encontro. “O *nomos* é a consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à *polis*” (Deleuze e Guattari, 1997 b, p. 54).

29 BRAIDOTTI, Rosi. 2002, p.11

30 Rosi Braidotti, em seu artigo “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade”, elabora a noção de “subjetividade nômade feminista”.

como uma figuração iconoclasta para agir na desconstrução permanente do falologocentrismo eurocêntrico. A consciência nômade seria o inimigo dentro desta lógica. “As feministas – ou outros intelectuais críticos, como sujeitos nômades – são aquelas que tem uma consciência periférica; esqueceram de esquecer a injustiça e a pobreza simbólica: sua memória está ativada contra a corrente; elas desempenham uma rebelião de saberes subjugados.” (BRAIDOTTI, 2002, p.11)

Braidotti (2002) faz a distinção entre subjetividade nômade e duas outras figurações com as quais é freqüentemente comparada: A figura do migrante, e do exilado. Segundo a autora, o itinerário clássico do migrante é composto por lugares fixos: da “casa” para os países “anfitriões”, em uma série de deslocamentos consecutivos. O migrante tende a se apoiar nos valores “natais”, enquanto tenta se adaptar àqueles do ambiente anfitrião. O exilado, por outro lado, marcaria a separação radical e a impossibilidade de retorno ao ponto de partida. O nômade, por sua vez, se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa. Se posiciona como resistência à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio.

Deleuze faz também uma diferenciação entre o estatuto do migrante e do nômade. Para o nômade é a própria desterritorialização que constitui sua relação com a terra, diferente do migrante, cuja reterritorialização se faz num depois, ou do sedentário, cuja relação com a terra está mediatizada por outra coisa como um regime de propriedade. O modo de funcionamento do nômade não é prévio, ele se faz na própria relação. (Deleuze e Guattari, 1997 b: p. 56)

Porém o exilado, ou o migrante, podem vivenciar o personagem conceitual nômade, utilizando-se do processo de fabulação e experimentação do fora. Ao invés de um itinerante que vai de um ponto ao outro, obedecendo códigos, ele pode ser um criador

de meios de resistência que fortaleçam sua potencia de agir. A atuação do migrante como nômade opera-se no pensamento, não um pensamento sedentário que se processa pela representação, mas um pensar que articula seus fluxos por debaixo de leis e contratos e instituições. O ato de se desterritorializar pode abrir possibilidades ao pensamento, permitir a afirmação criadora da vida como algo incessantemente errante. Instaure-se um movimento que se desterritorializa e se reterritorializa em sua própria imanência.

CARTOGRAFAR

Toda experiência errante é uma experiência de conflito e de conquista, de acumulação de narrativas. O errante é o indivíduo disperso pelo mundo, transfronteiriço, que teve que aprender a caminhar frente a condições precárias. A errância, o deslocar-se sem rumo certo, é um território de possibilidades para o artista, que percebe o espaço não como algo absoluto e inalcançável, mas como um conjunto de experiências singulares, vividas pelo corpo e gravadas como memória.

A relação entre a arte contemporânea e as cartografias esquizo-analíticas³¹ não é algo sedimentado. Na verdade, é uma grande precariedade que vem sendo experimentada e construída por muitos artistas que tem no pensamento da errância o seu campo de atuação. A cartografia não é um método a ser aplicado, ela é uma atitude: a de priorizar a capacidade receptiva e a atenção frente ao hábito de fazer escolhas a priori. A atenção é, nesse sentido, concentração sem focalização, abertura, configurando uma atitude que prepara para o acolhimento do inesperado. Um princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (KASTRUP, 2015, p.13)

31 O uso da cartografia como uma maneira de acompanhar processos, têm a relevante contribuição de Deleuze e Guattari na escrita de *Mil Platôs*, publicado na década de 1980. O método cartográfico pode ser entendido como uma derivação das perspectivas metodológicas de Foucault: arqueologia do saber, genealogia da ética e do poder. Foucault utilizava metáforas espaciais – paisagem, posição, campo, deslocamento, etc. – para falar da história e do uso da arqueologia como cartografia. Para Deleuze e Guattari pensar em termos geográficos é admitir o estado de movimentação das coisas. (DELEUZE e GATARRI. 1995)

O corpo errante do artista é o próprio território cartografado. “Um território que se faz do contato e tensão com a alteridade. Se não formos territórios em relação às fronteiras, não teríamos a confrontação e o corpo a corpo contagioso. Nosso corpo de artista é sismógrafo, é um corpo-medida.” (JACQUES, 2012: p.3) A cartografia como procedimento de investigação, demanda um corpo capaz de compor com a multiplicidade de seres e tempos que formam a cidade, a paisagem, o mundo. Um corpo que se percebe entrelaçado a uma paisagem repleta de agenciamentos, e não isolado no comando da ação. “Errar, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito ao redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta.” (TAVARES, 2020:p.23)

Ao invés de regras, o cartógrafo é guiado por pistas que são como referências que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa. Neste modo de atuar, o incompreensível é parte da comunicação, assim como o acaso e o erro são terrenos possíveis de qualquer tentativa de deslocamento e a potência desses fluxos pode residir justamente na conversão destes em uma espécie de ponto de partida. Uma política cognitiva que demanda um tipo de atitude ou de relação encarnada, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo. (KASTRUP, 2015, p.38)

A criação artística ligada ao gesto de cartografar, fala de uma urgência no que se refere à criação de novos territórios e ações, a outras lógicas de saber alternativas a uma lógica hegemônica de vida pregada pelo sistema capitalista e seus modelos de estratificação social e cultural. O conceito de cartografia surge de uma necessidade do contemporâneo de remapear o mundo.

O MODO OPERATIVO AND

Fazer da atenção um gesto de cuidado e sustentação daquilo que se vai (re)conhecendo conforme se vai deixando de saber: o alinhamento intensivo dos corpos e dos afetos, ao longo dos quais a malha da vida se tece ilimitadamente. Este cuidado enquanto “atenção distributiva” permite prescindir tanto da suposição quanto da imposição, abrindo brecha para que a tomada de posição se faça, a cada vez, com a matéria da posição que já lá está, se manifestando enquanto “com-posição” – ou, ainda mais precisamente, “posição-com”. Um lidar situadamente com os problemas; um diluir dos contornos do “problema meu” no “problema situado”. (EUGENIO, 2017)

Um outro modo de operar que, assim como o método cartográfico, faz da atenção um gesto de cuidado e sustentação é o Modo Operativo AND, estruturado pela antropóloga Fernanda Eugênio e o método de Composição em Tempo Real, desenvolvido pelo coreógrafo português João Fiadeiro. O encontro com esses “modos operativos” deu-se em uma residência artística Handling Tools, em Fortaleza, CE, no ano de 2012, posteriormente no Ateliê Real em Lisboa em 2013 e no AND_LAB também em Lisboa, em 2016. Essa parceria e trocas de experiência, foram essenciais na de-construção e reconstrução de um entendimento sobre meu processo de criação em arte.

Podemos entender o MO_AND e a Composição em Tempo Real, como uma metodologia transversal de investigação e convívio colaborativo, como um modo de ver e agir, uma perspectiva, que veicula um corpo teórico e prático de exercícios no modo de compor: de modo que qualquer composição seja guiada e sustentada não em uma ideia, mas no acontecimento tal como

ele se dá em um território que envolva os mais variados agentes (EUGENIO, 2010). Esse modo de operar parte do fenômeno que funda a relação: o encontro. “O encontro é um acidente que alarga o possível e o pensável, sinalizando outros modos para se viver juntos” (EUGENIO, 2012, p. 3). No entanto, este só é considerado encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, é aceita e retribuída. Desta implicação recíproca emerge um “meio”, “um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum”, mas apenas se for “reparado” e consecutivamente “contra-efetuado”.

É sobre a produção de uma noção de mundo não assentada no pressuposto da “entidade” e do contorno prévio ao encontro, mas no risco do envolvimento, que se situa O Modo Operativo _AND. O conectivo “e” (and), que dá nome ao método, sintetiza esta abordagem, baseada não no saber (a lógica do “é”) nem no achar (a lógica do “ou”), mas na lógica do encontrar (a lógica do “e”). (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2012).

APREENSÃO POR AFETO

“Pensar é poder tomar-se sensível.”

Charles Peguy

*Sempre o afeto me pareceu o caminho
que me levaria ao íntimo do mundo –
desejo, Inteligência, corpo,
e à sua livre circulação na Noite,
que engloba o dia.
Antes de lançar o laço da inteligência,
fico imóvel à espera de uma declaração enérgica
dos próprios sentimentos;
e, subitamente, consolida-se a grande tempestade
num nó de serenidade para o qual passo a existir
Porque sinto,
Porque quero,
E porque crio, em linguagem,
ou em outro sinal,
O pensamento do fulgor que já estava criado.*

Maria Gabriela Llansol

“A experiência como graça” na teoria de Charles Peguy, reside inteiramente na possibilidade de se deixar afetar pelo que chega, no encontro e no abarcamento daquilo que parte de nós e daquilo que vem em direção a nós. No acontecimento dotado de graça não se distingue interior e exterior. A experiência é, ao mesmo tempo, inserção súbita no grande acontecimento do mundo e descoberta da presença deste acontecimento em nós. “O endurecimento é o contrário da graça, é o hábito adquirido, é criar crosta, é o sistema de amortecimentos sucessivos destinados a tornar a vida negociável” (Besse 2006, p. 104). Dimensão de promessa – dimensão de devir – dimensão de futuro. A lei secreta da criação é da ordem do ABALO. É movimento em direção a um ponto, desconhecido, ignorado, como a “paisagem aberta” em Péguy é a de uma promessa em relação ao presente e de uma liberdade infinita que se efetua entre a promessa e o cumprimento desta. Em que não existe uma relação de causa e efeito, mas uma recusa à integração numa série, seja ela lógica, física ou moral.

Deleuze (2009a) traz como gênese do pensamento “o arrombamento”, a violência. Ele não conta com o pensamento para fundar uma necessidade relativa e abstrata do que se pensa, mas com a contingência de um encontro que nos força a pensar. O pensamento que tem como ponto de partida uma ideia pré-concebida é o pensamento denominado por Gilles Deleuze de “pensamento representacional”. Nesta imagem do pensamento, conhecer nada mais é do que reconhecer aquilo que permanece idêntico a si mesmo ao longo do tempo e do espaço. Se Deleuze se preocupa em traçar uma crítica ao modelo da representação e à imagem moral do pensamento é porque para ele pensar não está correlacionado apenas ao exercício de reconhecimento. A característica fundamental do pensamento é que ele pode se constituir em uma potência criadora que se realiza no ato de pensar.

Deleuze se debruçou sobre a obra de Proust *Em busca do tempo perdido*, justamente por ela constituir uma nova imagem do

pensamento ou mais ainda um pensamento sem imagem, isto é, um pensamento destituído dos pressupostos. Em “Proust e os signos”, (2003) Deleuze nos apresenta outra imagem do pensamento distante da imagem representacional: a da imanência ou do devir pensador. Ele nos mostra como este pensador-artista vai aos poucos se constituindo, ou seja, vai se individualizando através dos encontros experimentados em seu trajeto.

O abrir-se para esta realidade implica necessariamente uma abertura no campo do pensamento de forma a conquistar um acesso ao “invisível”. Esta conquista, argumenta Rolnik (1997), depende de incorporarmos à prática do pensamento a “apreensão por sensação”, por “afeto”, afeto aqui entendido sob a perspectiva de Deleuze e Guattari, não como um sentimento pessoal, ou uma característica, mas a “efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.22).

PROCURA-SE O MAR

Fevereiro 2020

saio de Rabat em direção a Salé
percorro uma avenida com o nome de um rei
sucessivas palmeiras
imponentes
me acompanham

atravesso uma ponte
atravesso um rio
Atravesso o tempo
Estou do outro lado
Em frente a uma grande porta
Atravesso

Muro fortaleza
Muro mãe
Cor de carne
O de dentro trás o íntimo
Quase casa.
As portas entreabertas em silêncio
Os corredores estreitos sussurram

Maravilhamento
que vai além dos olhos
O que antes era segredo agora se desvela
Ordem intrincada
linhas de fuga
Procuro o mar



Fig. 05. Alameda d'Alva Duchrow. Fotografia em preto e branco. Salé, Marrocos. 2021.

Não existe mapa
As margens como guia
As pessoas se reconhecem, se olham, sorriem

Não reconheço ninguém
Estrangeira
Uma mulher sem véu
Camuflada na pele e na cor dos olhos e cabelos castanhos
Meus ouvidos não distinguem as palavras
Os sentidos delas nunca chegam
Não ousa falar
Minha palavra me denunciaria
A língua é um músculo do coração



Fig. 06 Alina d'Alva Duchrow. Fotografia em preto e branco. Salé, Marrocos. 2021.







*A vocação do
exílio*

A VOCAÇÃO DO EXÍLIO

O errante recusa o estatuto universal, generalizante, que reduzia o mundo a uma evidência transparente, atribuindo-lhe um sentido e uma finalidade pressupostos. Mergulha nas opacidades da parte do mundo a que acede. A generalização é totalitária: elege, do mundo, um painel de ideias ou de factos que destaca e que tenta impor, fazendo viajar os modelos. O pensamento da errância concebe a totalidade, mas renuncia de bom grado à pretensão de a comandar ou de a possuir. (GLISSANT, 2011, p.11)

Seria o exílio o exercício de um direito ou a imposição de uma penalidade? Antelo (2018) em seu texto *Lindes, limites, limiares*, coloca essa controvérsia existente na Grécia antiga e trazida pelo filósofo Agamben, como uma reflexão sobre o conceito de exílio – a ausência de Estado para o sujeito-soberano – e trazendo esse paradoxo: “o exílio como refúgio, nem direito nem punição”. O desterrado seria aquele que já não se sabe fora ou dentro da lei, e isso o coloca na situação de habitante do “confim da própria vida” (ANTELO, 2018, p. 10).

Em seu livro *Poética da Relação*, Édouard Glissant nos fala da errância e do exílio. O autor desenvolve todo seu pensamento sobre uma poética da relação, tendo como base o conceito do rizoma desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. O rizoma, na concepção desses filósofos, não deixa de ser raiz, porém não uma raiz única que de tudo se apodera e que mata o que está à sua volta, mas uma “raiz desmultiplicada, que se estende em rede pela terra ou ar, sem que nenhuma origem intervenha como predador irremediável”. O conceito de rizoma mantém, assim, a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária (GLISSANT, 2011, p.06).

Para Glissant, o desenraizamento pode contribuir para a identidade e o exílio tornarse proveitoso, quando são vividos não como uma expansão de território (um nomadismo em flecha) mas como uma procura do Outro (um nomadismo circular). Ao nomadismo circular que muda de direção à medida que partes do território ficam esgotadas e cuja função é garantir, através dessa circularidade, a sobrevivência de um grupo, Glissant opõe o nomadismo invasor, “o nomadismo em flecha”, o dos conquistadores, que tem como objetivo conquistar terras através do extermínio dos seus ocupantes.

Para Glissant a identidade-raiz enraizou, o pensamento de si e do território, mobilizou o pensamento do outro e da viagem. A identidade enquanto raiz condena o emigrante a um dilema devastador. “Rejeitado a maior parte das vezes nos lugares da sua nova ancoragem, é obrigado a exercícios impossíveis de conciliação entre a sua antiga e a sua nova pertença” (GLISSANT, 2011, p.139). A “identidade-relação”, que propõe Glissant, estaria ligada, não a uma criação do mundo, mas à vivência consciente e contraditória dos contatos entre culturas; Ela é dada na trama caótica da Relação e não na violência oculta da filiação; não pensa uma terra como um território, de onde se projeta para outros territórios, “a identidade-relação exulta no pensamento da errância e da totalidade”.

O dito da errância é o da Relação. O dito da Relação é multilíngue. O pensamento da errância é a procura de uma liberdade num determinado meio. Se ela contraria as intolerâncias territoriais, a predação da raiz única, é porque, na poética da Relação, o errante, que já não é o viajante, nem o descobridor, nem o conquistador, procura conhecer a totalidade do mundo e sabe já que nunca conseguirá fazê-lo – e que é “aí que reside a beleza ameaçada do mundo”.

*Maria Gabriela
Llansol*

*Mapas movernidos
Öyvind
Fahlström*

*Marília Garcia:
um plano de
exterioridade*

MARIA GABRIELA LLANSOL

*“Cidade de Lisboa. Onde nasci.
 No desejo de coisas que não via, fui mantida até
 à minha saída libertadora para o exílio. Mantida
 por um antepassado, coisa, planta, homem, animal,
 organização cósmica. Não sei. Agora, neste breve regresso
 que é já partida, o meu maior descanso é parar numa
 mesa de café entre desconhecidos do meu nascimento...
 Deixo-me estar e ficar escrevendo, isto é, acumulando
 o futuro. E talvez daqui a um tempo, numa cidade
 hermética como esta, nem floral nem aérea, nem
 arbórea, uma pessoa descendente de mim, mulher
 sem filhos, seja chamada pelo desejo do exílio
 e afirme a sua vontade noutra território deste
 país, a Bélgica, ou nos campos desta terra, ou em
 qualquer outro lugar benéfico do mundo...
 Quem parte daqui? Quem regressa?
 Nas entrelinhas a vocação do exílio.”*

*Maria Gabriela Llansol.
 “A vocação do exílio” (Caderno 1.02, 9 folhas avulsas)
 Lisboa, 14 de junho de 1976*

A obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol estabelece uma relação intrínseca entre a criação e a vida como experiência exilar. Para Llansol o desterro seria lugar de invenção onde as fronteiras se implodiriam proporcionando a sobreposição de lugares antes separados por quilômetros.

É na experiência da língua que um outro exílio se dá em Llansol, um exílio político e estético. Seu desterro não é só geográfico, mas passa a ser também projeto de criação. Em “A vocação do exílio”,

escrito por Maria Gabriela Llansol em um breve regresso a Lisboa, sua cidade natal, do qual havia se exilado há mais de dez anos, o exílio geográfico é transmutado em um texto-exílio. A autora debruça-se então sobre o exílio investigando sua importância para um projeto de escrita que ultrapasse os limites que condenam e aprisionam a língua (OLIVEIRA, 2015).

Para mim, o exílio faz parte da escrita, e não quero perdê-los; dá-me o afastamento de pressões, a distância para poder ver sem entraves e imaginar... Primeiro, conheci o desconhecido; depois, desconheci o que conhecera; mais tarde, abordei o que conheço/voltei para o conhecimento como quem desconhece. (BARRENTO, 2015, p.48)

Na sua errância, a literatura passa a ser território, com tudo o que isso implica: fronteiras, margens, confins. Aniquilar a ideia de um país e dismantelar o território de sua soberania significa destituir-se da literatura portuguesa, abandonar seus códigos e normas, criar linhas de fuga, escavar uma outra língua dentro da língua. “Erro, no interior desta cidade moderna, à procura da partida. Avião que sobrevoe os sistemas políticos e os Estados, que aniquile de vez as fronteiras e territórios(...)” (LLansol, 2009, pp. 159-62).

O exílio como uma potência de invenção e de resistência às forças homogeneizantes e excludentes é encontrado na ideia de desterritorialização em Deleuze. O Nômade é aquele que se “territorializa na desterritorialização”, ele encontra seu modo de viver não em um fundamento incondicional, mas no próprio devir. Ele não espera chegar a nenhum lugar, ele está sempre de passagem, está sempre em percurso, está sempre ao mesmo tempo chegando e partindo.

A desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. Se há um movimento de desterritorialização, haverá também um movimento de reterritorialização, podendo-se afirmar que eles são concomitantes. Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares e que sempre é relativa, tendo, em reverso, uma complementaridade na reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p.69).

Através da escrita Llansol cria um novo território, uma outra geografia. A Bélgica torna-se território português já que, no exílio, é a língua materna que persiste. Escrever do exílio se configura como possibilidade de deslocar essa língua, distanciá-la do uso corrente, dominante. Ao mesmo tempo essa língua, que é sua, é o que lhe ancora: “Aqui, um único sentimento: escrevo em português, estando repousada, fundada na língua” (Llansol 2009, p. 159).

A escrita de Llansol se constrói “no próprio confim da língua, na sua margem”(TRAVASSOS, 2013, p. 06). Uma escrita fragmentária que escapa qualquer gênero literário, que é fragmento não com intenção estética, mas como recurso para abraçar toda a experiência vivida através da escrita.

A profusão de textos assume diversos (anti) formatos, e o que apressadamente seria enquadrado como prosa, é quebrado já em sua gênese com procedimentos diversos: o verso, o sublinhado que nada sublinha, o branco entre as linhas e no interior das frases, os comentários desconexos, as cartas, listas, a descontinuidade geral da estrutura narrativa e, principalmente, na própria origem das obras que são escritas em blocos erráticos em meio às anotações mais ou menos cotidianas. São quebras incessantes, escapando à lógica sequencial tão comum aos séculos anteriores e ao espírito totalitário de seu tempo. (TRAVASSOS, 2013, p. 06)

MAPAS MOVEDIÇOS - ÖYVIND FAHLSTRÖM

Nascido em São Paulo Öyvind Fahlström era filho de pais escandinavos. Durante sua vida se seguirá uma sucessão de migrações.³² A posição de estrangeiro, perambulando entre países e meios, foi decisiva em sua trajetória como artista, instalando-o “num fora de foco, jamais simbiotizado por completo a qualquer mapa de realidade” (ROLNIK, 2001, p. 2). Como ele mesmo descreve: “a questão não é a de saber se o sistema é em si mesmo o único verdadeiro. Ele se torna isso porque o escolhemos e ele dá um bom resultado”.

De acordo com a leitura que Suely Rolnik (2001) faz do percurso e obra do artista, Fahlström, a partir de seus vinte e um anos, escolherá países, culturas e os respectivos sistemas de sentido, em função de se constituírem como mapas que deem “bons resultados” para orientar-se na existência, e só os adotará como “verdadeiros” enquanto mantiverem este rendimento vital. Um dos primeiros temas, recorrentes na obra de Fahlström, são os Mapas e jogos, mapas como jogos a serem inventados e reinventados. “Quando a passagem de um estado intensivo a outro, expressa por sensações, não encontra correspondência nas sinalizações dos mapas disponíveis, a subjetividade se perde e se vê convocada a um trabalho de recriação de si e do mundo” (ROLNIK, 2001, p.3).

O mapa é presença insistente em sua obra, revelando a necessidade de tradução dessas experiências, como em World Map, de 1972,

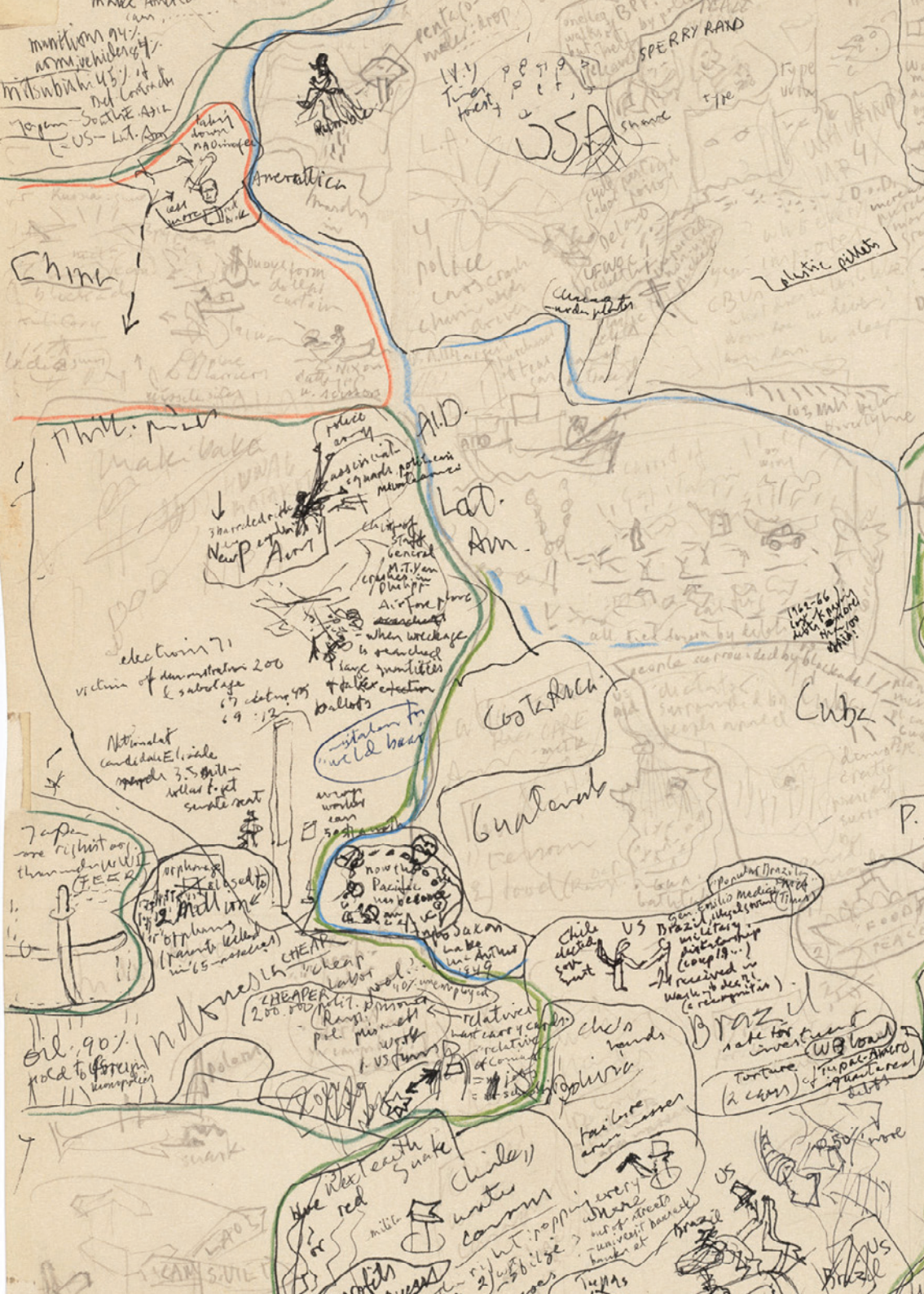
32 Viveu sua primeira infância entre Rio de Janeiro e Niterói. Estudou em colégio britânico, onde foi alfabetizado em português e inglês. Aos dez anos, foi enviado pelos pais para passar férias na Suécia com a família, de onde deveria voltar em breve. Mas por conta da Segunda Guerra Mundial, foi impedido de retornar ao Brasil. Fahlström só voltou a ver os pais, que retornaram à Escandinávia, aos 20 anos.

ou *At Five in the Afternoon*, de 1974. Muitas das suas obras, se constituem também como jogos onde o espectador é convidado a intervir, transformando-se em mapas instáveis, cuja criação é um traçado de cartografia. Como, por exemplo, em *The Little General (Pinball Machine)*, de 1967-68, *World Bank*, de 1971, *World Politics Monopoly*, de 1970.

Seus textos e manifestos também, ao revolverem as regras gramaticais do jogo da língua, procuram dela extrair outras possibilidades de expressão. Como escreve o próprio Fahlström, em seu Manifesto por uma poesia concreta:

*Uma outra maneira de obter a unidade e a coesão é estender a lógica inventando novos acordes e novas conseqüências (...) Não se trata somente de inverter a ordem das palavras, é preciso poder amassar toda a mecânica das frases à qual estamos habituados. E como o pensamento depende da linguagem, cada ataque à forma lingüística vigente torna-se em última instância um enriquecimento das maneiras de pensar gravadas pelo hábito, um elo desta evolução da língua e do pensamento que prossegue em permanência tanto no cotidiano quanto no campo literário ou científico.*³³

33 Öyvind Fahlström, “Hatila ragulpr pa fatskliaben” [1953], publicado em 1954. “Manifeste pour une poésie concrète”, in Öyvind Fahlström, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne; Paris, 1980; pp.12-17. Tradução: Manifesto por uma poesia concreta.



Mitsubishi 45% of
100% - South East Asia
US - Lat. Am

USA
1949
Tian
P.P. 9
P.P. 1
Share

SPERRY RAND

China

Phyl. post

Lat. Am.
A.I.D.
assimilate
squads
memorandum

300000
Newspapers
Avt

election 71
victim of demagogues
& sabotage
(7) election 95
(9) 12
National
candidate Elvira
opposed 3.5 million
votes to get
state seat

70%
oil
road to forum
unimpaired

oil 90%
road to forum
unimpaired

labor
cheaper
200,000
relative
most cases of
relative
of
=

Chile
dichotomy
govt

US
Brazil
Gen. Emilio
Medeiros
military
partnership
(1964-66)
received in
work of death
(reconciliation)

Brazil
state for
invest
WB loan
Torture
(2 cases)
US
Brazil

Chile
water
corn
rotting every
where
out of streets
- universit
- banks at
Tupacs

Chile
water
corn
rotting every
where
out of streets
- universit
- banks at
Tupacs

US
Brazil
Torture
(2 cases)
WB loan
state for
invest





Fig. 09. Öyvind Fahlström – Sketch for World Map 1972.

(...)

*os mapas podem se sobrepor
e acontecer de se cruzarem em rímini
mas combinam antes no deserto de atacama dali a 50 voltas
porque se mapas podem se sobrepor
sabe que o tempo não dobra
apenas se vier o acaso fundamental
assim
para nossos espaços se cruzarem
outra vez na vida
e podermos nos reencontrar
é preciso que um acaso fundamental
sobreponha dois mapas
ignorando as montanhas e os acidentes
e que faça um sol
como naquele dia em que o trem seguiu na
direção contrária e que você parta no dia certo (...)*

Marília Garcia³⁴

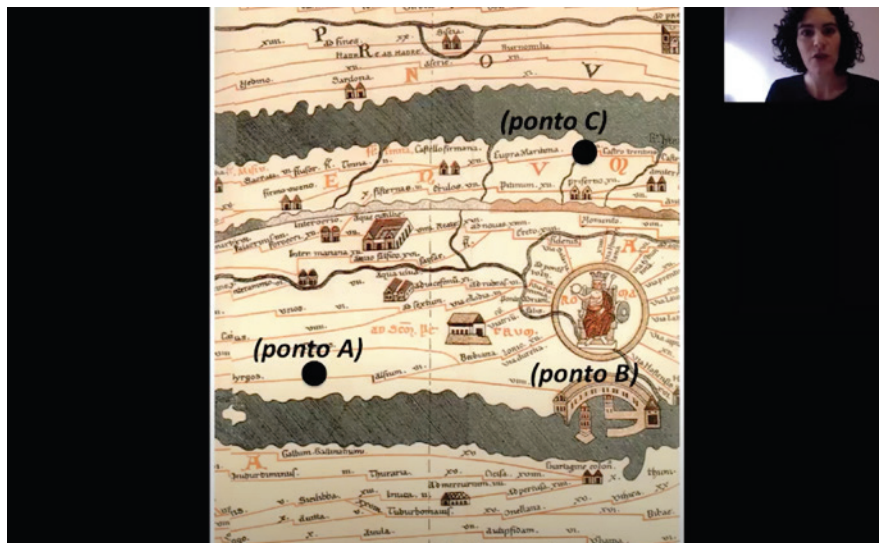


Fig. 10. Marília Garcia. Então descemos para o centro da terra.
Print de tela da Leitura performática. 2019

Fig. 11. Marília Garcia. Então descemos para o centro da terra.
Print de tela da Leitura performática. 2019.

MARÍLIA GARCIA: UM PLANO DE EXTERIORIDADE

Em seu vídeo-ensaio-performance *Então descemos para o centro da terra*, Marília Garcia conta: “Eu queria passar de A a B, como diz um trabalho da Mira Schendell, mas muitas vezes a linha é interrompida e não sabemos como retomar o fio. Durante o processo, alguma coisa pode acontecer, em vez de ir do ponto A ao ponto B acabamos chegando no ponto C. Por isso resolvi anotar o processo. Seria possível anotando-o controlá-lo?”³⁵

Seria possível controlar o processo?

Seria possível prevê-lo, contê-lo, formulá-lo antes da partida?

A viagem da qual sabemos de onde ela parte e para onde nos leva é ainda uma viagem?

Expor toda coisa sobre um plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos. A escrita de Marília Garcia, é uma escrita nômade e rizomática, como diria Gilles Deleuze, “um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora” (DELEUZE, 1995, p.44).

35 Trecho da vídeo-performance *Então descemos para o centro da terra* realizada pela artista Marília Garcia em Seminário *Cosmologias*, com curadoria de Maria Borba, Marina Vanzolini e João Paulo Reis, no SESC-CPF /2019. O trabalho conjuga a leitura de um texto e a projeção de imagens ao vivo. A partir da observação de árvores de uma rua de São Paulo que estão com suas raízes expostas, o trabalho propõe uma reflexão sobre a memória considerada como um dado do presente. Articula relatos pessoais com uma pesquisa sobre o processo de criação ao modo de um ensaio.

Um livro rizoma/platô³⁶ que embaralha todos os campos: realidade, mundo, representação, subjetividade, autor. Um livro que é um mapa inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. A escrita cartográfica de Marília é um mapa de múltiplas entradas. Ele pode ser desmontado, revertido, sofrer desvios a qualquer altura, é suscetível de receber modificações constantemente. A autora, ao escrever, faz rizoma, cria novos territórios por desterritorialização (DELEUZE, 1997, p.45).

A imagem do mapa aparece insistentemente nos escritos de Marília Garcia. Em *20 poemas para o seu walkman*, na orelha do livro, a artista escreve: “é um mapa e é sobre um texto”. Seus mapas são um modo de viver o espaço, como um constante deslocamento, uma sucessão de imagens que mudam incessantemente de direção. Não se pretende um significado, não há um lugar a se chegar, apenas a tentativa de ampliar o real através da criação de percursos afetivos.

Célia Pedrosa em seu artigo “A poesia e a prosa do mundo”³⁷ (2010) vê como uma das principais marcas da singularidade da poesia de Marília esse fluxo discursivo, onde tudo é intensamente móvel e a figuração visual e a narrativa estão intrinsecamente associadas:

uma forma de movimento em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da ideia de viagem – lida, lembrada, planejada, sonhada, e assim mesmo também vivida em ato, de taxi, de metrô, de avião, trem, navio. Nessa viagem os lugares são apenas espaços de passagem, em que se indistinguem a chegada e a partida. Identificam-se assim quartos, hotéis, praças, ilhas, ruas, cafés, aeroportos, sempre estreitos corredores,

36 O conceito de “platô” usado por Gregory Bateson e Deleuze é usado para falar de uma “região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma” e que evita se orientar na direção de um ponto culminante ou de uma finalidade. (DELEUZE, 1995)

figurados também de passagem, como as pessoas e objetos neles encontrados ou entrevistados, apenas uma mancha de cor, uma rua nevada, um cartaz de néon, uma cômoda parisiense, um pulôver vermelho, um modo de andar, um caderno verde. Entretecendo-os com fragmentos de fala, de informações científicas, meteorológicas, de referências cinematográficas, musicais, literárias, o fluxo discursivo faz com que a impressão de imediatez dada pelos verbos no presente revele uma inextricável mediação, intensificada ainda pela constante associação da voz a tecnologias da comunicação que introduzem distância espacial e temporal em cada registro. (PEDROSA, 2010, p.37)

Marília apresenta como questão a identificação entre narratividade e experiência. Marca de uma poesia contemporânea indissociada da vida. A oralidade tem como suporte uma voz que reproduz uma ‘escrita tipográfica’ e integra corpo e tecnologia, num empenho em comunicar e compartilhar uma experiência individual mas, ao mesmo tempo, potencializada pela possibilidade de reprodução ampla e errática. (PEDROSA, 2010, p.35)

*Limiar - morada
do sonho*

*Habitar a linha
Francis Alÿs*

*Lecture on the
weather
John Cage*

LIMIAR - MORADA DO SONHO

Walter Benjamin, já faz algum tempo, se queixou da nossa pobreza em experiências liminares... O adormecer seria o que nos restou pois carrega com ele a possibilidade do sonho. O limiar é para Benjamin, a “morada do sonho”. No sonho não existem fronteiras rígidas, o sonho é puro fluxo, mudança, transição, fantasmagoria. Tudo isso está contido na palavra alemã *Schwelle* – limiar, que ecoa a palavra *welle*, onda, do verbo *schwellen*, inchar, dilatar-se, inflar, intumescer, crescer. Uma zona intermediária, que vai muito além conceitualmente daquilo que é definido como fronteira, apesar de ser confundido com ela.

Essa zona intermediária “Ela lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos.” (GAGNEBIN, 2014, p.37), algo que a filosofia ocidental e o senso comum resistem a pensar, pois é mais inclinada às oposições demarcadas e claras, com fronteiras bem definidas, como masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano, etc.

Em seu ensaio: *Limiar, aura e rememoração*, Jeanne Marie Gagnebin (2014) faz uma profunda reflexão sobre esses dois conceitos preciosos trazidos por Walter Benjamin no caderno “Prostituição, jogo” do livro inacabado das Passagens: “limite”, *Grenze* e “limiar”, *schwelle*. Segundo a autora existem dificuldades nas línguas latinas do português e do francês em estabelecer uma distinção clara entre os termos, o que tornaria a tradução desse fragmento das Passagens tão delicada. Devido à semelhança fonética entre eles, tendemos a utilizar como se fossem sinônimas as palavras “fronteira” (*limitis*) e “limiar” (*liminis*).

O conceito de fronteira, limite (em alemão *Grenze*), no vocabulário filosófico clássico, traz a ideia do limite, do traço ao redor de algo para lhe dar uma forma bem definida. A fronteira designaria então a linha cujo traço e cuja espessura pode variar e que não pode ser transposta impunemente (GAGNEBIN, 2014, p.35). O conceito de *Schwelle* (limiar, soleira, umbral), teria uma amplitude maior, ele não apenas separa dois territórios (como na fronteira), mas permite movimento, ultrapassagem e transições entre esses dois territórios.

“Tornamo-nos muito pobres em experiências limiâres. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (...) O limiar (schwelle) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (grenze). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra schwellen (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho.” (Passagens, 1926, citado por Gagnebin, 2014. p. 34).

O conceito de limiar em Benjamin (2006) pertence à ordem do espaço, porém, essencialmente, a uma ordem temporal e flexível. Um espaço-tempo em que memória e futuro se contraem junto com o presente, numa experiência singular e única, momento em que o pensamento se abre, talvez, para outras imagens e outras temporalidades. Uma experiência liminar. O alerta de Benjamin nesse fragmento das Passagens vai além de uma reflexão sobre conceitos e terminologia, mas salienta o quanto as experiências limiâres tendem a ser substituídas por um achatamento sensorial e psíquico que vai apagando as diferenças, outrora estruturantes da existência humana.

Raul Antelo, a partir do pensamento do filósofo italiano Massimo Cacciari, também faz uma reflexão sobre o conceito de linde ou fronteira:

O português tem a palavra linde ou linda, no sentido de extrema, margem, borda ou lateral. Mas é pouco usada. Soa anacrônica. Dizemos, porém, fronteira, palavra que deriva de frons, frontis e que, na língua, deu também afrontar, i.e. ofender, ou confrontar, que não é só comparar mas também polemizar, obstar ou obstruir. De modo que, ao dizer fronteira, ao nos colocarmos à frente, estamos lidando com linhas ou demarcações, desenhos que são desígnios e que, portanto, nos ilustram acerca da absoluta ausência de inocência desses traçados (ANTELO, 2008, p.4).

Para Antelo, o *límen* (limiar) seria a soleira ou passagem, através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele. Onde somos acolhidos ou eliminados. O termo carrega também, como em Benjamin, algo de desestabilizador ou ambíguo, algo como um portal que, ao mesmo tempo em que nos convida a ir além, é também lugar que marca uma passagem proibitiva. Limes é, pelo contrário, o caminho que circunda um território, que engloba sua forma. Não importa que forma tem essa linha, oblíqua ou acidentada, ela equilibra, de certa forma, o perigo representado pelas soleiras, pelo límen.

Antelo traz ainda um terceiro termo entre esses dois. O conceito paradoxal do *confim*: “Confim se pode dizer de muitas maneiras. Em geral, o termo parece indicar a “linha” ao longo da qual dois domínios se tocam: *cum-finis*”. “Fixado o *finis* inexoravelmente se determina um contato” Porém, onde recai o acento quando dizemos *confim*? Sobre o limite fixado do limes ou sobre a porta escancarada do límen? Segundo o autor, o *confim* escapa de toda tentativa em defini-lo, em “*confiná-lo*” em um significado.

“Aquilo que, pela raiz do nome, deveria nos aparecer solidamente fixado, se revela, por fim, indeterminado e inalcançável. E assim é, fundamentalmente, por aqueles confins imateriais que fazem “‘tocar’ consciente e inconsciente, memória e esquecimento” (ANTELO, 2008, p.13).

HABITAR A LINHA - FRANCIS ALÿS

No trabalho artístico-político de Francis Alÿs traçar uma linha emerge como um fator decisivo da sua obra. No seu artigo “Becoming Other to Be Oneself: Francis Alÿs Inside the Borderline”, SANTOS (2010) coloca que “se fosse possível resumir em pouquíssimas palavras o trabalho de Francis Alÿs, talvez fosse o caso de dizer que ele consiste em traçar uma linha”. Essa linha é, porém, paradoxal. Sua expressão não pode ser atribuída exclusivamente à literalidade de um gesto. A linha tanto pode ser criada quanto encontrada, desenhada, esculpida, feita ou desfeita, visível ou invisível, individual ou coletiva – mas é sempre estético-política (SANTOS, 2010). A linha de Alÿs, está sempre atualizando em um acontecimento, as virtualidades de alguma relação entre o humano e o meio para, logo em seguida, se predispor como potencial para a abertura de novas resoluções.

Quando o artista traça uma linha, ele passa a habitá-la e a viver dentro dela, como se ela fosse, não um risco numa superfície mas um espaço a ser percorrido, assim como a cidade, o quadro (“walk the painting”), ou a fronteira entre Israel e Palestina. Ao traçar essa linha Alÿs inscreve seu corpo no mundo em ressonância e sintonia com o meio, qualificando uma ação singular, reconfigurando o tempo-espaço a partir dessa brecha- fissura. Traçar uma linha equivale, então, a exercer e a exercitar a liberdade plena num contexto de opressão.

A linha criada pela pisada do artista no chiclete, em *The Moment Where Sculpture Happens*; a linha azul de seu sweater se desfazendo pelas ruas, em *Fairy Tales*; a linha de tinta escorrendo durante seu passeio por São Paulo, em *The Leak*, posteriormente retomada no redesenho da Linha Verde de Moshe Dayan, em Jerusalém, em *The Green Line*; a linha de água do gelo derretendo pelas ruas da Cidade do México, em *Paradox of Praxis 1*; a linha de tocos de cigarro „esculpida“ pela varredora de rua, em *Para R.L.*, já esboçando a linha dos varredores do lixo, também na capital mexicana, em *Barrenderos (Sweepers)*, que por sua vez será mais tarde retrabalhada numa outra dimensão e com outro sentido pela linha de centenas de jovens deslocando a montanha nos arredores de Lima, em *When Faith Moves Mountains*; a linha de *The Loop*, que liga as cidades vizinhas de Tijuana e San Diego, preferindo abraçar o Oceano Pacífico em vez de atravessar a fronteira entre o México e os Estados Unidos; a linha da fuite en avant, perseguindo no fim do mundo as miragens que desfazem a linha do horizonte, em *A Story of Deception*; a linha da perambulação da raposa na *National Portrait Gallery*, de Londres, captada pelas câmeras de vigilância, em *The Nightwatch*; a linha puxada pelo artista, quando leva *The Collector* para passear pela cidade; a linha do colar de pérolas presente e ausente na série de pinturas de *Set Theory*; a linha invisível que ata a evolução da troca de mercadorias, em *Trueque (The Swap)*; a linha de carneiros seguindo o artista e rodeando o mastro da bandeira na praça do Zócalo, em *Cuentos Patrióticos*; a linha de sombra do próprio mastro, projetando um relógio no chão da praça, em *Zócalo*; a linha dos passos dos manifestantes, desenhada em *Manifestación*; as linhas de memória das caminhadas, em *Knots*; o alinhamento dos barcos, de *Key West*, na Flórida, a *Santa Fé*, em *Havana*, construindo *Bridge/*

Puente entre os dois países inimigos; a linha melódica da modernização ocidental, eternamente imposta, interrompida e repostada como promessa em suspensão, em Rehearsal 2, definindo o „tempo mexicano“; a linha „perdida“ dos Cantos Patrióticos; a linha circular da animação Song for Lupita, círculo vicioso; a linha tênue entre ficção e documentário, reelaborando o material de Amores Perros, filme de Iñárritu, em Rehearsal; as linhas cruzadas interligando o tempo verbal do gerúndio e as palavras, em The Logic of Ñandú (SANTOS, 2010).



Fig. 12. The Commuters, Francis Alys, 2005.
Fig. 13. When Faith moves mountain. Francis Alys, 2002.
Fig. 14 . The-green-line. Francis Alys, 2004.

As long as I'm walking,

“ “ “ “ , I'm not choosing

“ “ “ “ , I'm not smoking

“ “ “ “ , I'm not losing

“ “ “ “ , I'm not making

“ “ “ “ , I'm not knowing

“ “ “ “ , I'm not falling

“ “ “ “ , I'm not painting

“ “ “ “ , I'm not hiding

“ “ “ “ , I'm not counting

“ “ “ “ , I'm not adding

“ “ “ “ , I'm not crying

“ “ “ “ , I'm not asking

“ “ “ “ , I'm not believing

“ “ “ “ , I'm not talking

“ “ “ “ , I'm not drinking

“ “ “ “ , I'm not closing

“ “ “ “ , I'm not stealing

“ “ “ “ , I'm not mocking

“ “ “ “ , I'm not facing

“ “ “ “ , I'm not crossing

“ “ “ “ , I'm not changing

“ “ “ “ ,

“ “ “ “ ,

“ “ “ “ ,

“ “ “ “ , I will not repeat

“ “ “ “ , I will not remember

Francis Alÿs “As Long as I am Walking..”,

LECTURE ON WEATHER- JOHN CAGE

Em 1976, John Cage – compositor, artista e crítico de música americano – compõe a obra *Lecture on the Weather*, uma leitura performática composta a partir de textos de Henry Thoreau, mais especificamente a partir de excertos de *Walden*, *Journal* e *Civil Disobedience*. A obra está dividida em quatro partes: um texto inicial que corresponde à leitura de um prefácio escrito por Cage e outras três partes que correspondem à leitura por doze intérpretes, em simultâneo, dos vários excertos dos textos de Thoreau.

Cada uma destas três partes faz-se ainda acompanhar por diferentes sons gravados pela compositora Maryanne Amacher: na primeira parte pode ouvir-se o som de vento, na segunda, de chuva e na terceira, uma tempestade. Nesta última parte, as luzes vão progressivamente diminuindo até a plena escuridão do espaço e pode ver-se a projeção de um conjunto de imagens organizado que são vários negativos de desenhos de Thoreau publicados em *Journal* (VALDEIRA, 2020, p. 6).

Cage escolhe deliberadamente trabalhar com essa obra de Thoreau, porém para escolher os trechos que serão incluídos na *Lecture*, ele utiliza uma de suas operações de acaso feitas a partir do método utilizado no livro das mutações Chinês, o *I Ching*. O resultado final é uma colagem de vários pedaços de três obras de Thoreau que não está sujeita a qualquer ordem ou organização específicas.

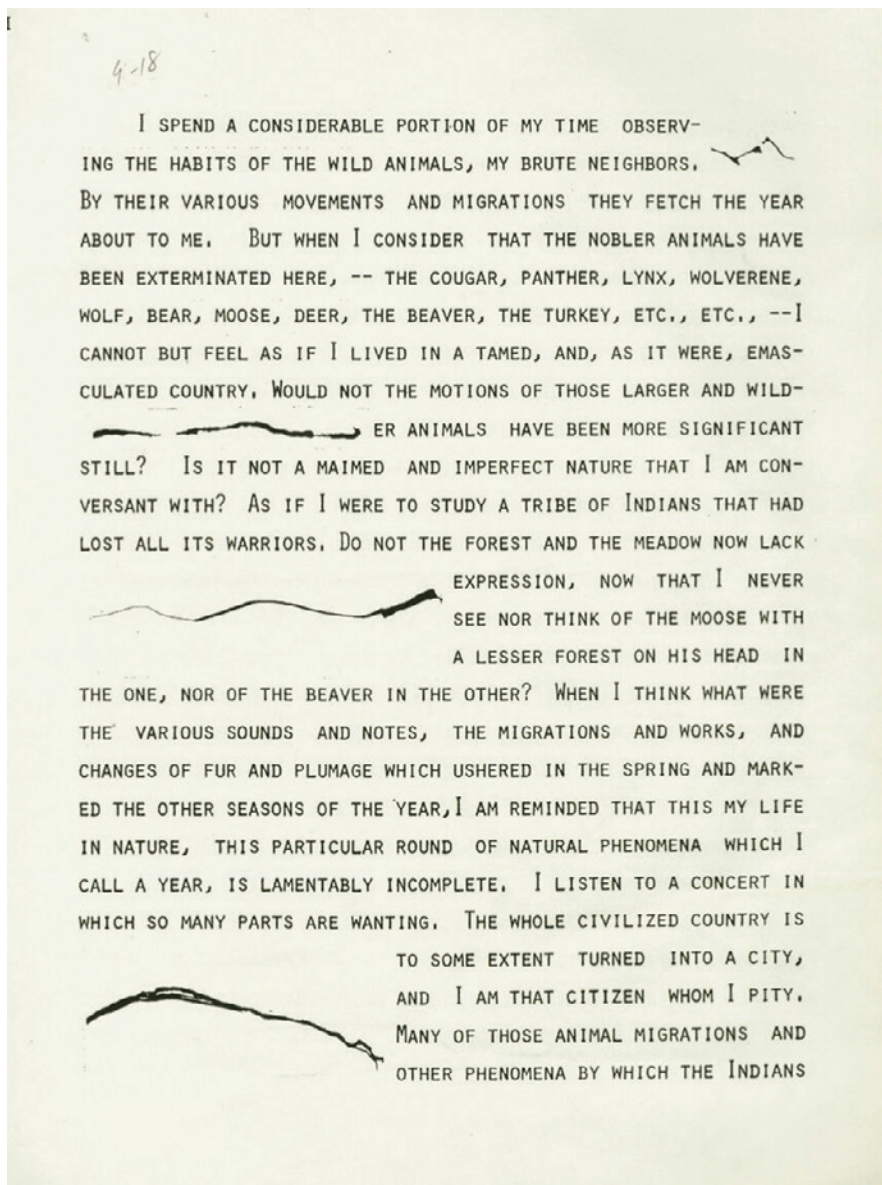
A poética de Cage procura uma experiência não mediada pela razão, que ressalva a importância da experiência empírica para uma compreensão mais alargada do mundo, numa espécie de inocência pré-racional. *Lecture on the Weather* é uma analogia ao modo de operar da natureza, expressa no seu modo de criar como um sistema aberto, dinâmico, imprevisível e indeterminado. Quando escutamos doze discursos em simultâneo em *Lecture on the Weather*, o discurso de cada uma dessas vozes se embaralha no

todo e só conseguimos detectar fragmentos entre outros tantos fragmentos que vão impossibilitando uma linearidade discursiva (VALDEIRA, 2020, p. 8).

O carácter de processo da música de Cage faz parte da passagem em *Mil Platôs* dedicada ao plano de consistência, onde os dois filósofos veem Cage como o músico que afirma um processo contra toda a estrutura e gênese e onde o silêncio como repouso sonoro marcaria o estado absoluto de movimento. (DELEUZE, G.; GUATTARI, 1995) *Lecture on the Weather* é, desde o seu prefácio até à sua forma, uma obra política e uma metáfora epistemológica do mundo, que questiona a nossa relação com a natureza e enquanto membros de uma sociedade, levando-nos a refletir sobre os diferentes problemas que parecem ciclicamente repetir-se ao longo do tempo.³⁸

38 A primeira parte de *Lecture on the Weather* consiste na leitura de um prefácio escrito por John Cage, um texto político como enquadramento de toda obra. Cage explica a razão da escolha dos textos de Thoreau, e conta que antes de se decidir por escolher esses textos tentou encontrar uma Antologia Americana que melhor se adequasse aos seus objetivos. Mas encontrou apenas, em uma biblioteca infantil de Nova Iorque, uma antologia para crianças intitulada *Documents of American History*. Nessa antologia Cage se deparou apenas com textos relacionados com as leis do país, entre eles discursos presidenciais ou vários juízos sobre diversas questões legais. No prefácio Cage sublinha a importância da leitura do texto *Desobediência Civil*, e de sua enorme influência em Gandhi e em Martin Luther King. Na partitura de *Lecture on the Weather*, Cage define que os doze leitores deveriam ser preferencialmente doze cidadãos canadianos expatriados, antes cidadãos americanos, numa clara homenagem a todos os americanos que abdicaram da sua nacionalidade e do seu país para não combaterem na guerra do Vietnam.

Fig. 15. "Lecture on the Weather". 1976, de John Cage.



Stultifera navis

*O acordo de
schengen*

*Yto barrada
- estreito*

STULTIFERA NAVIS

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.³⁹

No espaço fantástico do mar, o “navio é a heterotopia por excelência”. (FOUCAULT, 1967) Contestação de todos os outros espaços, o mar não está no começo. É uma passagem que se abre após outras passagens e travessias – de desertos, planaltos, montanhas, planícies. É passagem anárquica, que escapa aos limites, que apaga todo traço de apropriação, que contesta a arché da ordem, que subverte o *nómos* da terra. (DI CESARE, 2020, p. 212).

Michel Foucault, em sua *História da loucura* (FOUCAULT, 1978), recompõem o caso inquietante do *Narrensciff*, a *stultifera navis*, a nau dos loucos. Uma embarcação onde os loucos, os doentes e

os vagabundos vagavam pelos rios europeus, arrancados da terra e lançados no completo desenraizamento das águas. A Nau foi registrada pela literatura e pela pintura, do poema satírico de Sebastian Brant ao quadro de Hieronymus Bosch.

Barcos sem guia, à mercê das águas, corriam pelos rios, em direção à foz, para avançar pelo mar aberto. Não voltavam. Levavam consigo uma carga de loucos de que as cidades não sabiam como se livrar. A saída da Nave acontecia no fim do Carnaval, na preparação do período de Quaresma, talvez como um rito de purificação. As naus partiam das cidades do Reno, mas também das belgas e até de Veneza. Segundo DI CESARE (2020), no início da modernidade, a *stultifera navis* inaugurou o manicômio.

Foucault (1978) coloca a hipótese de que antes as naus deviam simplesmente conduzir os loucos a uma viagem simbólica em busca da razão perdida. Porém, a preocupação de excluir se sobrepôs àquela de cuidar e assim, recolhidos dos grandes centros de trânsito e de comércio, os loucos eram entregues aos marinheiros, para que os levassem com eles, liberando a cidade de sua presença. Um pequeno detalhe porém, “os loucos não são corridos das cidades de modo sistemático. Por conseguinte, é possível supor que são escorraçados apenas os estrangeiros, aceitando cada cidade tomar conta apenas daqueles que são seus cidadãos”. (FOUCAULT, 1967, p. 10)

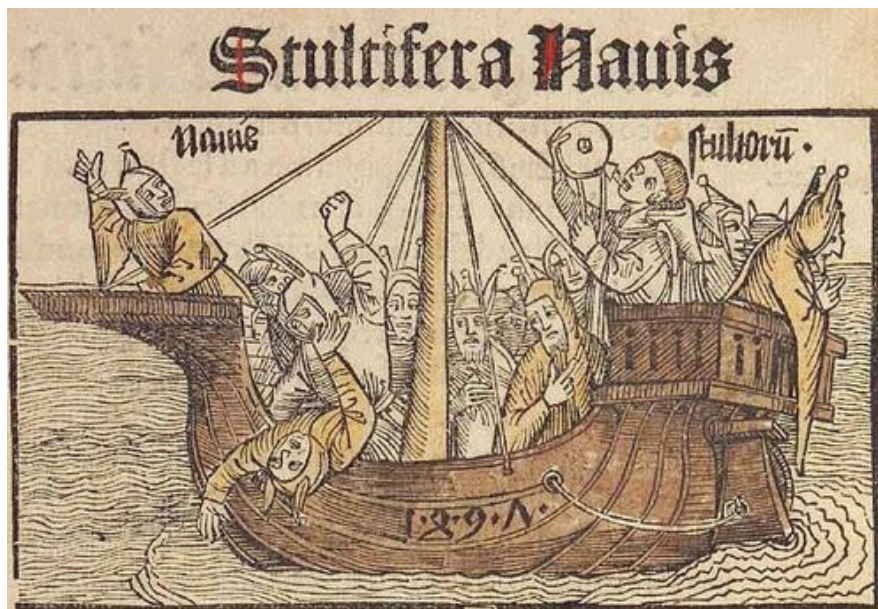


Fig. 16 - Stultifera Navis (A Nave dos Loucos), de Sebastian Brant, 1494

Fig. 17 - Hieronymus Bosch. A Nave dos Loucos.,1490-1500.



A nau dos excluídos: desenraizados e à deriva



Fig. 18 - Bibby Stockholm, Portland, 2023

A Bibby Stockholm é uma embarcação, com 222 quartos, atracada na cidade de Portland ao sul da Inglaterra e que abrigará, em breve, aproximadamente 500 solicitantes de asilo. Esta é mais uma tentativa do Primeiro-Ministro Rishi Sunak, do partido conservador, de cumprir a promessa de impedir a chegada de refugiados à ilha, que agora, após o Brexit, possui grande liberdade para impor políticas migratórias mais agressivas.

A nova Barca inglesa receberá apenas homens, é desconectada da cidade, do ambiente natural, do contato com o exterior. Terá vigilância 24 horas, e horário de saída e entrada, com possibilidade de contato com as cidades próximas em tempo estipulado e tudo deve ser monitorado e controlado. A apresentação do projeto britânico ressalta a quase completa autogestão da balsa,

prometendo à comunidade exterior a mínima necessidade de contato com estes homens. O atendimento médico será feito dentro da própria barca, mais uma vez, garantindo o isolamento.

O ACORDO DE SCHENGEN

Título I: Definições⁴⁰

Está dedicado às definições padronizadas. Para efeitos da presente convenção entende-se por:

Fronteiras internas: as fronteiras comuns terrestres das partes contratantes, bem como os seus aeroportos no que diz respeito aos voos internos e os seus portos marítimos no que diz respeito às ligações regulares de navios que efetuam operações de transbordo, exclusivamente provenientes ou destinados a outros portos nos territórios das partes contratantes, sem escala em portos fora destes territórios;

Fronteiras externas: as fronteiras terrestres e marítimas, bem como os aeroportos e portos marítimos das partes contratantes, desde que não sejam fronteiras internas;

Voo interno: qualquer voo exclusivamente proveniente ou destinado aos territórios das partes contratantes sem aterragem no território de um Estado terceiro;

Estado terceiro: qualquer Estado que não seja parte contratante;

Estrangeiro: qualquer pessoa que não seja nacional dos Estados-membros das Comunidades Europeias;

Estrangeiro indicado para efeitos de não admissão: qualquer estrangeiro indicado para efeitos de não admissão no Sistema de Informação Schengen (SIS) nos termos do disposto no artigo 96.º;

Ponto de passagem fronteiriço: qualquer ponto de passagem autorizado pelas autoridades competentes para a passagem das fronteiras externas;

40 THE SCHENGEN ACQUIS as referred to in Article 1(2) of Council Decision 1999/435/EC of 20 May 1999. Official Journal of the European Communities. <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2000:239:0001:0473:EN:PDF>

Controlo fronteiriço: o controlo nas fronteiras que, independentemente de qualquer outro motivo, se baseia na única intenção de passar a fronteira;

Transportador: qualquer pessoa singular ou colectiva que assegura, a título profissional, o transporte de pessoas por via aérea, marítima ou terrestre;

Título de residência: as autorizações, qualquer que seja a sua natureza, emitidas por uma parte contratante que concedem o direito de residência no seu território. Esta definição não abrange a admissão temporária para efeitos de permanência no território de uma parte contratante, tendo em vista o tratamento de um pedido de asilo ou de um pedido de título de residência.



Fig. 19 – O Estreito de Gibraltar. Fonte: Google maps.

ESTREITO – YTO BARRADA

A espera é uma condição na vida de muitos imigrantes que ficam ao longo de toda a margem africana do Mar Mediterrâneo. São estrangeiros ou nativos de países como Marrocos, Argélia, Tunísia e outros, que olham para Europa idealizando condições melhores de vida e convivem com a possibilidade de um dia migrarem. Atravessar é correr risco de vida. Essas pessoas vivem a situação social e cultural de um lugar de passagem.

A partir de 1991, com a entrada em vigor do Acordo de Schengen⁴¹, as fronteiras abrem-se entre muitos países da Europa, ao mesmo tempo estabelecem-se restrições mais severas aos que estão próximos mas não integram a União Europeia. Assim, a circulação entre marroquinos e europeus passa a ser livre para os europeus, mas controlada para os marroquinos.

Em Tânger, o desejo, a vontade de sair são compartilhados por imigrantes ilegais e todos os jovens da cidade. Esperar, esperar para sair, é uma dimensão urbana em Tânger (BARRADA, 2013, p. 77).

41 O Acordo de Schengen é um tratado internacional que levou à criação do Espaço Schengen na Europa, pelo qual os controlos nas fronteiras internas foram amplamente abolidos e se deslocaram estes controlos para as fronteiras externas (com países terceiros). Foi assinado a 14 de junho de 1985, perto de Schengen, no Luxemburgo, por cinco dos dez Estados-membros da então Comunidade Económica Europeia (CEE). O Acordo de Schengen pressupõe algo mais do que apenas um tratado internacional, porque estabelece novos paradigmas com um conteúdo mais padronizado.



Fig 20 - Yto Barrada - Ceuta Border, Illegally Crossing the Border into the Spanish Enclave of Ceuta. Tanger, 1999.

Ceuta Border, *Illegally Crossing the Border into the Spanish Enclave of Ceuta*, Tangier, 1999 (Figura 20) pertence a uma série de cinquenta fotografias intitulada *A Life Full of Holes: The Strait Project*, tiradas em torno do Estreito de Gibraltar, incluindo a cidade portuária marroquina de Tânger, a última paragem de qualquer migrante norte-africano na tentativa de atravessar a fronteira para Espanha e onde a artista contemporânea franco-marroquina Yto Barrada passou a sua infância.

O interesse de Barrada pelas fronteiras geográficas tem origem na sua história pessoal – nasceu e cresceu na França, filha de pais marroquinos, e estudou em Tânger, Paris e Nova Iorque. É precisamente a dupla cidadania que permite a artista circular livremente entre o Norte da África e a Europa e, paradoxalmente, empreender um projeto que visualiza as formas como as questões da mobilidade e da imobilidade assombram a vida em torno do Estreito de Gibraltar.

Yto Barrada baseia a sua abordagem artística na observação daquilo a que chama “resistência à domesticação do espaço”. *A Life Full of Holes: The Straits of Gibraltar* é a primeira série fotográfica que Yto Barrada realizou entre 1998 e 2004. O título é emprestado do livro de Driss Ben Hamed Charhadi⁴², contador de histórias marroquino transcrito por Paul Bowles⁴³ em 1964, do qual cita uma passagem: “Dizem que é melhor não ter vida do que ter uma vida cheia de buracos”.

Também da série *Life Full of Holes*, *Factory 1* (Figura 21) fotografa o interior de uma fábrica de camarão na Zona de Comércio Livre de Marrocos, criada para incentivar o investimento económico no

42 Driss ben Hamed Charhadi é o pseudónimo de Larbi Layachi, um contador de histórias marroquino, cujas histórias foram traduzidas por Paul Bowles do árabe marroquino para o inglês.

43 Escritor e tradutor americano radicado em Tânger.

país. Usando máscaras cirúrgicas e toucas verdes, os trabalhadores da fábrica descascam camarões enviados da Holanda para o Marrocos. Depois de descascados pelos trabalhadores marroquinos, estes camarões serão enviados de volta para os Países Baixos para consumo. A capacidade das mercadorias circularem na economia global está em forte justaposição com o movimento restrito dos marroquinos que trabalham na chamada zona de comércio livre. (ROGERS, 2023).

A repetição monótona de *Factory I* contrasta com outras fotografias da série de Barrada que falam de desejos individuais animados pela possibilidade de atravessar. Em *Advertisement Light Box* (figura 22) vê-se a silhueta de duas crianças debruçadas sobre um anúncio iluminado do ferry. Com as mãos erguidas, as crianças parecem pedir socorro ao navio, revelando as promessas restritas das palavras “transporte” e “passageiros” abaixo.

Fig. 21 – Yto Barrada, Factory 1, Prawn processing plant in the Free Trade Zone, Tangier, 1998, from *A Life Full of Holes: The Strait Project*.

Fig. 22 – Yto Barrada, Advertisement Lightbox, Ferry Port Transit Area, Tangier.



Barrada partilha uma longa tradição fotográfica de envolvimento do meio com questões de migração. Na viragem do século XX, o reformador social dinamarquês-americano Jacob August Riis mobilizou a fotografia para documentar as condições de vida esqualidas dos imigrantes nos cortiços do Lower East Side de Nova Iorque, acabando por publicar, em 1889, *How the Other Half Lives*, um título que, em muitos aspectos, reverbera com *A Life Full of Holes*. O trabalho de Riis seria importante para fotógrafos do início do século XX, como Arthur Rothstein, Dorothea Lange e Walker Evans, que trabalharam para a Farm Security Administration do governo dos Estados Unidos, documentando a migração interna de famílias de agricultores deslocados durante a Grande Depressão e o Dust Bowl nas Grandes Planícies. À semelhança de Barrada, o trabalho destes fotógrafos situa-se no campo da fotografia documental e da arte. (ROGERS, 2023).



Fig. 23 - Jacob August Riis, “Knee-pants” at forty five cents a dozen — From *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, Charles Scribner’s Sons: New York, 1890 (The Museum of the City of New York).

QUEM ME ENCONTRAR PARADO ME EMPURRE PARA O MEIO

Em agosto de 2018, fui selecionada para participar de uma residência artística⁴⁴ em Manaus, Amazonas. Foram dez dias de imersão com dezessete artistas de diversas nacionalidades na Floresta Amazônica. *Não olhei o mapa antes de sair de casa* foi o título do projeto que enviei para a residência. A proposta: não ter uma ideia prévia. Acolher, sem expectativa, o que se apresentasse. Chegar à forma, não começar por ela. Um gesto de fé, talvez. Confiar no mistério, confiar que o trabalho emergisse como consequência dessa abertura. E, talvez, além de fé, um ato de coragem.

O primeiro incidente acontece antes mesmo da partida para Manaus. Uma imagem, enviada por minha irmã (figura 24), encontrada no acervo de livros raros da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), se ofereceu como um dado valioso na pesquisa por vir. A imagem era uma fotografia em preto e branco, feita em 1915, de um pequeno barco esculpido em madeira. A legenda sob a foto informa que o barco “navegou do Amazonas ao Ceará com ofertas para São Francisco”. Ao pesquisar sobre a informação contida na legenda compreendi que se tratava de um ex-voto⁴⁵. Segundo Gustavo Barroso, eram dezenas de barcos desse tipo que chegavam anualmente a Canindé, no Ceará, no início do século XX. Ali chegando eram levados para a Casa dos Milagres e hoje

44 Residência LABVERDE organizada por Lilian Fraiji.

45 O ex-voto é uma prática recorrente junto às populações católicas do nordeste brasileiro. Um presente (na forma de uma escultura) é oferecido pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa, como um testemunho público de gratidão.

se encontram expostos no Museu de São Francisco, mantido pela paróquia. A partir daí se revelam histórias desconhecidas por mim até então e, acredito, pela maioria dos brasileiros:

Quem me encontrar parado me empurre para o meio”, era a frase que, comumente, se via escrita em uns barquinhos de madeira que os cearenses, exilados na Amazônia e que para lá migraram durante os ciclos da borracha, lançavam ao rio com o intuito de pagar as promessas feitas, nos momentos de desespero, a São Francisco de Canindé. Como não dispunha m de outro meio de comunicação com sua terra natal, eles construíam uns barquinhos de 50 a 80 centímetros de comprimento, colocavam neles uma carta de agradecimento endereçada à São Francisco, velas para serem acesas no altar e dinheiro para as missas e os lançavam às águas do rio amazonense onde estavam vivendo. Os canoeiros ou pescadores que achavam os barquinhos encalhados nas vegetações das margens, tangia-os correnteza abaixo. Assim, eles navegavam pelo igarapé, passavam ao afluente, seguiam pelo Amazonas e eram lançados ao mar, levados pelas correntes marítimas, ou por alguma embarcação e as correntes oceânicas se encarregavam de levá-los às praias de Tutoia ou Camocim no Nordeste. Depois saíam de mão em mão, carregados por jangadeiros, comboieiros, motoristas de caminhão, até chegarem a Canindé (BARROSO, 1962).

Fig. 24- Print de tela Whatsapp. Agosto 2018.



Ao chegar em Manaus, eu já trazia na bagagem a história do barco que encontrou minha irmã no Ceará. Começo, portanto, essa reflexão, a partir deste chamado inesperado. Um vestígio de um acontecimento do passado que emerge em um momento propício para seu retorno ao presente. Esse dado conduzirá, mais a frente, a um fio de acontecimentos relativos à minha família materna e à extração da borracha na Amazônia. No entanto, quando ele emerge, não há ainda nenhuma implicação consciente de minha parte nesta cadeia de acontecimentos.

Recorro, de início, a Walter Benjamin, na esteira de Marcel Proust, para pensar o modo como esses dados afluem à memória assim como sua implicação na experiência do sujeito moderno, portanto, na minha experiência. Para Proust, nos lembra Benjamin (1989, p. 106), os esforços para evocar o passado através do intelecto seriam inúteis. Daí sua noção de *mémoire involontaire*, ou seja, o passado encontrar-se-ia em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos, continua Benjamin citando Proust, e é questão de sorte, nos depararmos com ele em vida ou jamais o encontrarmos. Ficaria, portanto, “por conta do acaso” o indivíduo realizar encontros dessa natureza.

É possível, no entanto, afirma Benjamin, haver por parte do sujeito uma espécie de “disponibilidade” para esses encontros. Como fazia o poeta Baudelaire, inserindo “a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (1989, p.111). Esses encontros involuntários com a imagem, de acordo com Benjamin, trariam de volta a presença do infinito ao psiquismo do sujeito contemporâneo, incapaz de, diante das demandas de velocidade da vida civilizada, sedimentar uma experiência no tempo. “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (1989, p. 36).

A “lembrança” involuntária, apesar de ser uma imagem, não é, no entanto, da ordem do visual. Ela é captada pelo corpo através de sensações táteis:

Ainda que sejam imagens, isto é, visões, que emergem da memória, seu caráter involuntário, talvez inconsciente, aquilo que lhes dá sua intensidade arrebatadora, só pode provir de uma sensação primeira ou primitiva, uma sensação de antes da construção do visível (que, como se sabe, é tardia na criança): o tato, o gosto ou o olfato. Essa “memória do corpo” oposta [...] à do espírito, é, sim, primeira, mas por isso, mais fugaz, porque escapa à consciência, à inteligência que não consegue reproduzi-la “à vontade”, por ser essa memória involuntária justamente. Ela é então, a única memória verdadeira e, simultaneamente, a mais frágil, ela “passa como um relâmpago” (GAGNEBIN, 2014, p. 120).

Frágil e preciosa, porque ameaçada de desaparecimento, irrestituível se não for “pega em seu voo”, essa imagem que emerge por vontade própria “diz respeito não apenas a um passado individual e singular, mas também ao passado histórico de um povo ou de uma nação, e até da própria humanidade” (GAGNEBIN, 2014, p. 238). No caso do barquinho, a imagem articula uma série de eventos que vão desde a migração de meu bisavô materno à Amazônia no final do século XIX para trabalhar como seringueiro, à cadeia de exploração humana da *Hevea brasiliensis*.

Esse deslocamento da vontade, que não é mais do sujeito, mas da própria imagem que o “assalta”, revela uma transformação da própria concepção de sujeito, importante para esse trabalho. É justamente a autonomia desse sujeito que nossa atualidade coloca

à prova nesse momento tão discutido do Antropoceno⁴⁶. Ao debruçarmo-nos sobre a memória involuntária, temos a impressão de que há uma agência das coisas na intenção de uma chamada de atenção para as urgências contemporâneas. Essa agência das coisas, a despeito das vontades humanas, pode provocar, no âmbito da historiografia, uma interrupção do fluxo narrativo dominante. Mas isso, de acordo com Benjamin, depende de uma disponibilidade e uma presença de espírito por parte do sujeito histórico. Também de uma tomada de consciência do “momento de perigo” e da necessidade de intervenção.

46 O conceito “antropoceno” — do grego *anthropos*, que significa humano, e *kainos*, que significa novo — foi popularizado em 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de química em 1995, para designar uma nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra.

UM GESTO



Fig. 25 - Registro da performance. Fotografia Bruno Zanardo. Agosto 2018.
<https://vimeo.com/manage/videos/396348047>

Ao chegar em Manaus, o que fiz no meu único dia em terra firme foi ir ao Mercado e procurar por pequenos barcos. Intuí que eles estariam ali e estavam, os barquinhos esculpidos em madeira

balsa. Comprei alguns e embarquei para uma viagem rio adentro. Já entre as águas do rio Amazonas, observo o que tenho em mãos: a imagem enviada por minha irmã, o relato de Gustavo Barroso, os

pequenos barcos de madeira que comprei no mercado e as águas de um grande rio.

Empurrar, lançar, precipitar. Refaço o gesto dos cearenses, talvez o modo mais simples de rememoração a meu alcance no momento. Nos barquinhos (re) escrevo a frase: *Quem me encontrar parado me empurre para o meio* e lanço-os nas águas do rio Amazonas. Registrei a ação em fotografias e vídeos e voltei para casa com as imagens (Figura 25).

Chegando ao Ceará fui a Canindé a procura dos barcos descritos por Gustavo Barroso. Eles estavam lá, na Sala dos Milagres da Igreja matriz de São Francisco. Esses barcos são ex-votos. Uma oferenda em agradecimento ao santo depois de conseguir vencer as dificuldades nos momentos de desespero e inoperância das soluções humanas. Uma prática que até hoje é seguida pelos devotos de São Francisco de Canindé no norte e nordeste do Brasil. Além dos barcos (figura 26), encontrei vários registros de cartas para São Francisco que foram encontradas em garrafas e barquinhos que fizeram a travessia do rio ao mar. Essas cartas foram publicadas no Jornal “O Santuário de São Francisco” – Órgão Oficial da Basílica de Canindé⁴⁷. Tendo em mãos as imagens da performance realizada nas águas do Rio Amazonas

e uma das cartas encontradas no arquivo do jornal, editei o vídeo “*Quem me encontrar parado me empurre para o meio*”,

47 Encontrei algumas das cartas transcritas na tese de doutorado de Lucília Maria Oliveira Silva: PEDIR, PROMETER E PAGAR: escritos, imagens e objetos dos romeiros de Canindé. UFC – Fortaleza. 2007

com a leitura da carta de Judite Sombra de Melo escrita em 1953, endereçada diretamente à São Francisco de Canindé.

Meu Meu protetor São Francisco. Aqui, dessa longínqua região amazônica, agradeço-vos esse grande milagre, de que peço publicação na folha aí editada do vosso santuário. Escrevo-lhe essa carta relatando a seguinte graça: Sou uma cearense que mora aqui, nos Igarapés do Curuzú, Amazônas, onde se distancia muito do nosso querido estado. Estou passando bem de saúde ao lado do meu esposo e sete filhos. Somente uma coisa agora veio abalar-me, quando vi um dos meus filhos menores sendo tragado pelas águas do grande rio. Nesse cruciante momento gritei “Valei-me meu São Francisco” e o garoto que pedia socorro, distante já uns trinta metros da margem, embarçou-se num ciposal e pôde ser salvo, graças à vossa proteção. São Francisco de Canindé me abençoe e cubra de felicidades minha família. Respeitosamente, Judite Sombra de Melo. Dezembro de 1953. protetor São Francisco. Aqui, dessa longínqua região amazônica, agradeço-vos esse grande milagre, de que peço publicação na folha aí editada do vosso santuário. Escrevo-lhe essa carta relatando a seguinte graça: Sou uma cearense que mora aqui, nos Igarapés do Curuzú, Amazônas, onde se distancia muito do nosso querido estado. Estou passando bem de saúde ao lado do meu esposo e sete filhos. Somente uma coisa agora veio abalar-me, quando vi um dos meus filhos menores sendo tragado pelas águas do grande rio. Nesse cruciante momento gritei “Valei-me meu São Francisco” e o garoto que pedia socorro, distante já uns trinta metros da margem, embarçou-se num ciposal e pôde ser salvo, graças à vossa proteção. São Francisco de Canindé me abençoe e cubra de felicidades minha família. Respeitosamente, Judite Sombra de Melo. Dezembro de 1953⁴⁸

48 Carta de Judith Sombra de Melo, encontrada na tese de doutorado de Lucília Maria Oliveira Silva: PEDIR, PROMETER E PAGAR: escritos, imagens e objetos dos romeiros de Canindé. UFC – Fortaleza. 2007

“O historiador Carlo Ginzburg”, nos conta Jeanne Marie Gagnebin (2014), “traça um paralelo entre as figuras do detetive, do historiador e do psicanalista. Estes teriam como hábito coletar elementos desdenhados ou não levados em consideração”. Esses restos, continua Gagnebin, assinalam “aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e interrogação (GAGNEBIN, 2014, p. 246). A carta de Judite, deixa escapar o que a versão dominante da história do Brasil negligenciou ou fez questão de esquecer ou enterrar. O pequeno barco amazônico, escapa do esquecimento e vem trazer à tona um passado responsável por sofrimentos ainda presentes. Imagem involuntária, “verdadeira e frágil”, capaz de causar uma interrupção do fluxo vigente da narrativa e a construção de outra história.

Conduzir esse barco em seu percurso à superfície é uma tarefa de lembrar. A rememoração como forma de sepultamento. Escavar para trazer à tona, mas também para enterrar. Possibilitando o luto e a continuação da vida. O barquinho de São Francisco de Canindé, puxa o fio de uma grande rede de acontecimentos. Essa rede arrasta ossos, memórias, dores, crenças e histórias esquecidas sob camadas de tempo. Foi a partir desse pequeno objeto que pude ter acesso às histórias de cearenses que migraram para a Amazônia durante os dois ciclos da borracha (1879-1912 e 1942-1945)⁴⁹. Um episódio, entre muitos, de domínio e expropriação de terras nativas e corpos escravizados. Expropriação justificada pela necessidade de assegurar o trajeto infinito da modernidade na direção do progresso.

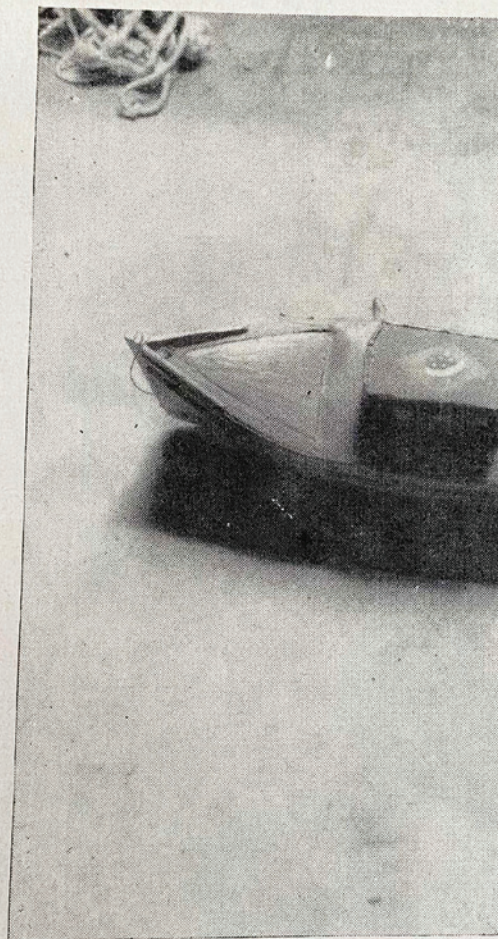
O que mais me comove na carta de Judite é perceber a linha invisível que permeia o acontecimento. Uma mediação relacional e afetiva com o mundo. Uma história polifônica, de seres humanos e não humanos. Contada por uma mulher-mãe-seringueira na Amazônia, por um rio, por um barco, pelo mar, por um pescador



Fig. 26 - Sala dos ex-votos da Matriz de São Francisco de Canindé, Canindé-CE.
Dezembro 2018.

que encontrou o barco e o entregou a um caminhoneiro, que, por fim, o entregou ao padre da igreja matriz de Canindé. “A fé do devoto o encorajando a enviar a oferenda e a acreditar que de alguma forma o barco chegaria ao santuário; que o santo, assistindo e aceitando o ato, guiaria os bilhetes. O barco foi encontrado por alguém que se comoveu e solidarizou-se com o ato de devoção, querendo inclusive fazer parte do elo sagrado, viabilizando a difícil travessia para a realização da promessa do outro” (SILVA, 2007, p.53). Um elo de resistência à lógica perversa do Capital que instaura as migrações e as distâncias.

49 O auge do primeiro ciclo da borracha foi entre 1879 e 1912. O desenvolvimento tecnológico e a Revolução Industrial na Europa foram o estopim que fizeram da borracha natural, até então um produto exclusivo da Amazônia, um produto muito procurado e valorizado, gerando lucros e dividendos a quem quer que se aventurasse neste comércio. A força de trabalho para essa empreitada foi formada, majoritariamente, por indígenas e retirantes nordestinos, estes últimos eram impossibilitados de voltar à sua terra natal pelas relações coercitivas de sujeição ao dono do seringal. O Segundo Ciclo da Borracha, ou o período da Batalha da Borracha, deu-se de 1942 a 1945 no contexto da Segunda Guerra Mundial. Para suprir a borracha necessária para o material bélico das Forças Aliadas, em maio de 1941 o governo brasileiro fez acordos com o governo dos Estados Unidos, chamados de Acordos de Washington, que desencadeou uma operação em larga escala de extração de látex na Amazônia. Como os seringais estavam abandonados, o grande desafio de Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, era aumentar a produção anual de látex de 18 mil para 45 mil toneladas, como previa o acordo. Para isso seria necessária a força braçal de 100 mil homens. O governo dos Estados Unidos pagou ao governo brasileiro cem dólares por cada trabalhador entregue na Amazônia. Mais uma vez milhares de trabalhadores de várias regiões do Brasil foram compulsoriamente levados a escravidão por dívida e à morte por doenças. Só do Nordeste foram para a Amazônia 54 mil trabalhadores, sendo 30 mil deles apenas do Ceará. Para muitos trabalhadores, este foi um caminho sem volta. Cerca de 30 mil seringueiros morreram abandonados na Amazônia. O governo brasileiro também não cumpriu a promessa de reconduzir os Soldados da Borracha de volta à sua terra no final da guerra (Cf. Joe Jackson. O Ladrão do Fim do Mundo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011).



**Pequeno barco que navega
com ofertas para São**



ou do Amazonas ao Ceará
Francisco de Canindé.

Fig. 27 – Barquinho de São Francisco de Canindé. Em “Às margens da história do Ceará”, de Gustavo Barroso. 1962.

Fig. 20 - Fotografia de Bruno Zanardo. Manaus, 2019.







Fig. 29 – Mapa Rabat-Salé. Fonte: <https://journals.openedition.org>



Fig. 30 – Alina d’Alva Duchrow. Registro da ação Hífen. Rabat-Salé Marrocos. 2021

A viagem é um movimento do/no mundo: um movimento em direção à concretude do mundo (a sua materialidade) e a uma topologia mental, uma finisterra do espírito como afirma Kenneth White. A viagem aqui é a prática-de-um-pensamento e um pensamento-em-prática. Em tempos de pandemia, nossa casa se transformou em um farol de onde olhamos o mundo, como então reencontrar o seu movimento? Nessa dinâmica toda imagem fabrica distâncias, cria tempos distintos, é ponto de vista e ponto de contato, detalhe e panorama... Nesse desejo de espaço, espaçamo-nos... somos um corpo movendo-se no espaço, criamos paisagem, inventamos lugares, deambulamos, talvez, em busca de um alhures possível... lá onde estivermos.⁵⁰

Quero contar uma história sobre uma viagem que estou empreendendo, uma viagem que vai além de todas as fronteiras conhecidas, e que discorre sobre possibilidades, em vez de abordar as coisas prosaicas que já conhecemos...⁵¹

O que é um estrangeiro? “Pergunta para a qual permanecer pergunta não é natural e, no entanto, irremediavelmente destinada a permanecer pergunta. Cifra de um incomensurável não-pertencer, de um impossível sentir-se em casa, de um incorrigível estar em um outro lugar” (MALDONADO, 2014, p.14).

Os muros que cercam minha casa delimitam meu país. Meu país é minha língua. Vivo entre línguas. A língua é o solo do meu deslocamento. “A língua é sempre uma voz estrangeira?” (DERRIDA, 2003, p.27). Do lado de fora desse muro eu reconheço árvores, casas, pessoas, céu, mar, vento, mas a língua, a palavra, eu não reconheço e é esse o meu abismo. Sou um corpo estranho em

50 Karina Dias. Ementa da disciplina Métodos de deriva e outros deslocamentos. PP-GAU-UNB

51 COWAN, James. O Sonho do Cartógrafo - Meditações de Fra Mauro na corte de Veneza no século XVI. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

um lugar que é estranho a mim. Essa estranheza faz meu corpo vibrar em uma outra potência. Colocar esse corpo no mundo é minha Aventura.

Coordenadas Confinadas foi uma ação coletiva desenvolvida por 23 artistas pesquisadores (mestrandos e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília que cursaram a disciplina Métodos de deriva e outros deslocamentos da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades, ministrada pela Profa. Dra. Karina Dias no primeiro semestre de 2021. A ação, ocorrida em plena pandemia, teve duração de três dias, de 14 a 16 de maio.

Durante esse período eu me encontrava já exilada do Brasil, no Marrocos, enquanto todos os meus colegas da pós-graduação estavam no Brasil. Nesse tempo as nossas casas “se transformaram no farol de onde olhamos o mundo”. A pergunta era como reencontrar o movimento nesse confinamento.

O processo para pensar a ação *Hífen e Pangeia*, realizada em maio de 2021, começa no meu próprio corpo. Não é um corpo qualquer o que se lança em uma aventura no “aberto” do mundo. Há uma performance do corpo, que pode ser exercitada e desenvolvida, um “tônus atencional” que deve evitar tanto “o relaxamento passivo” quanto a “rigidez controlada”. (KASTRUP, 2015, p. 49). Pego um táxi azul. Percorro a cidade de Rabat em direção ao mar azul. Vejo do alto um rio. Rio Bourgreg. Avisto sua margem do outro lado e a outra cidade que se eleva: Salé. Desde que cheguei aqui desejo chegar ao outro lado. Ímpeto de viajante: Atravessar as margens.

O lugar que ocupo não me basta. Eu me dirijo ao mundo. Procuo um horizonte. Pulsão nômade. Sede do infinito. O vento me atravessa. Eu sou atravessado por todos os pontos de vista. O mundo é um campo ilimitado de forças em movimento. Essas forças me encontram, me arrebatam. Quando me disponho a

investigar determinado território, inevitavelmente entro em relação. Acontece aí uma mistura de corpos: atravesso o território à medida que ele me atravessa. Da minha parte, o que posso fazer é traduzir isso que me atravessa. Usar meu corpo como instrumento sensível de captação e meu pensamento como instrumento de tradução.

Hífen

*estar à deriva no intervalo de uma travessia
 o desejo de atravessar me põe em movimento
 ir e vir
 conectar margens
 corpo-hífen
 o rio – linha - passagem - fluxo – fronteira – fissura – meio
 as cidades-irmãs: Rabat e Salé
 irmãs
 rivais, cúmplices, corsárias
 o rio Bouregreg
 cordão umbilical
 teriam existido pontes
 destruídas pelas ondas
 pelas guerras
 Pelo maremoto.*

A viagem começa em uma imagem: A que me coloca em movimento.
 Guardo essa imagem – afeto – possível gesto: atravessar as margens.

Escrevo no caderno:

*Duas margens.
 Um rio.
 Duas cidades
 Uma travessia.
 Uma re-ligação pelo meu corpo-hífen.*



Fig. 31, 32 – Alina d'Alva Duchrow. Vista de Rabat sobre o Rio Bouregreg. Rabat – Marrocos. Maio 2021. Fotografia da artista.



Fig. 33, 34 – Alina Duchrow. Vista de Rabat sobre o Rio Bouregreg. Rabat – Marrocos. Maio 2021. Fotografia da artista.

Continuo minha deriva. Atravesso a rua e estou no bairro adensado da Medina de Rabat. Casas, armazéns, ruas estreitas, pessoas, vozes, cheiros. Caminho sem rumo, ébria, sem bússola. Atenta ao que capta os meus sentidos. Penso em movimento.

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia, instaura uma caminhada e passa através. “O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é topológico, relativo às deformações de figuras, e não tópico, definidor de lugares”. (DE CERTEAU, 2004, p.179).

Caminho por uma rua antiquário. Uma multiplicidade de objetos expostos no chão. Paro. Reparo. Folheio livros antigos :

*Voilà Pourquoi. L'encyclopédie qui répond à toutes vos questions.
Pourquoi la Tour de Pise penche-t-elle sans cependant tomber?
Pourquoi part-on en vacances?
Pourquoi les jumeaux?*

Uma imagem de gêmeos univitelinos aparece. Dois corpos reunidos. A cor azul do fundo me lembrou o mar. Um oceano. Minha irmã gêmea. Do outro lado dessa margem. Em Fortaleza, no Ceará, no Brasil.

Aqui acontece o parêntese. Aqui a fissura na varredura homogênea do espaço. Se nada fizesse presença esse espaço se manteria em sua distância, porém, quando eu encontro o fenômeno, nesse espaço vazio a coisa se dá. Deixo para trás aquilo que sei do mundo. Deixo o mundo vir.

Recordo do que escrevi há algumas horas no meu percurso. O campo é gêmeo. Me traz um eco. Duplica a informação. Me traz a diferença:

Duas margens.

Um oceano.

Duas irmãs.

Reunião dos nossos horizontes.

A partir do relato das questões que me aparecem, traço o mapa da situação. O conjunto de forças que me afeta neste momento específico. Me resta transformar as questões em possíveis ações. Inflexão das linhas de força que me atravessam, fuga das tendências dominantes, invenção de novos mundos e atitudes dentro do atual possível.



Foram realizadas durante o evento *Coordenadas Confinadas* duas ações: *Hífen* e *Pangeia*. Nas duas ações, a operação consistiu em ligar margens.

A proposta para a ação *Hífen* (figura 40) foi uma travessia coletiva realizada em um pequeno barco à remo de uma margem à outra do rio Bouregreg, que separa as cidades de Rabat e Salé, no Marrocos. Nesta travessia, o meu corpo é o único presente em materialidade e torna possível, a partir de uma plataforma digital, também o embarque de dezenas de outras pessoas, a sua maioria residentes no Brasil. Aqui meu pequeno barco, mais uma vez, cresce em tamanho.

Criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns. A junção e a disjunção são aí indissociáveis. Neste caso quem é a fronteira? O rio? O barco que atravessa? Meu corpo? “Dos corpos em contato, qual deles possui a fronteira que os distingue? Nem um nem outro. Então, ninguém? Problema teórico e prático da fronteira: a quem pertence à fronteira? O rio, a parede ou a árvore faz fronteira?” (DE CERTEAU, 2004, p.179).

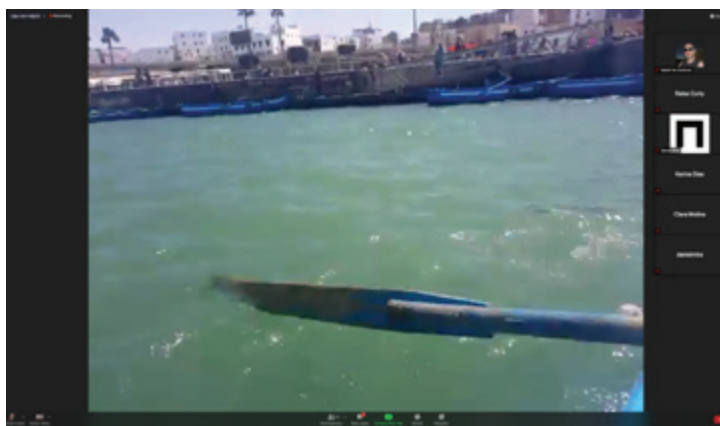


Fig. 39 –Video da Ação Hífen. Junho 2021. Rabat – Marrocos
<https://www.youtube.com/watch?v=4S3ebWj-JIY>

Pangeia foi uma ação performática realizada na cidade de Rabat, no Marrocos e, simultaneamente, em Fortaleza, no Brasil. Duas cidades litorâneas banhadas pelo mesmo oceano, o Atlântico. A ação consistiu na filmagem (e apresentação simultânea pelo youtube) do horizonte marítimo de uma praia em Rabat e de uma praia em Fortaleza.

Na captação das imagens eu, em Rabat e minha irmã gêmea, em Fortaleza, buscamos alinhar as linhas do horizonte. Nessa tentativa, na maior parte do tempo fracassada, uma imagem se desdobra, se duplica e faz uma composição impossível. Um inesperado encontro. Subverte-se o tempo e o espaço. Estamos lá e cá a um só tempo.

Durante alguns minutos o espectador assiste a uma junção de mundos longínquos, reunidos agora em um único ponto de vista, um único horizonte. Acima o céu, abaixo o mar, o mesmo oceano. Duas paisagens singulares. Duas posições díspares. A paisagem visível e a paisagem imaginada se juntam.

Pensar poeticamente o horizonte é constatar que somos seres situados, (des)enraizados, prontos a espreitar para além do que podemos ver. O horizonte atesta que a partir dele, (des)conhecemos o mundo. Horizonte que nos acompanha como uma sombra, que sinaliza que não conseguimos mapear todos os objetos do mundo, apenas a face iluminada pelo nosso olhar. (DIAS, 2013)

O Horizonte é um chamado. Ele contém uma fábula. Um mistério. Para além desse limite, dessa borda, o mundo continua? E se não houvesse a distância? E se o longínquo estivesse aqui? “O horizonte convoca ao desenraizamento” (MALDONADO, 2014).





Fig. 40 –Montagem realizada pela artista para pensar a proposta da performance.



Fig. 41 e 42 – Captura de tela. Ação “Pangeia”. Coordenadas Confinadas. Rabat/Brasília. Junho 2021.



UM

UM nasce de um encontro poético de afetos e extravios de origem: Alina Duchrow, artista brasileira residente no Marrocos desde 2020, e Ziad Naitaddi, artista marroquino, realizam juntos uma instalação multimídia através da qual se conectam memórias de inícios e deslocamentos que alteraram territórios, vidas, nomes e sentidos no tempo. A pesquisa de Duchrow encontra um ponto de contato com o trabalho de Naitaddi ao tocar a questão da migração e suas ressonâncias. O projeto surge da sobreposição de duas histórias, dois mapas a partir de um nome: Salé. O número “um” contém a totalidade e também uma origem. O som “um” em árabe é o mesmo da palavra “mãe”. A partir de uma carta se desvela para os artistas a história de judeus marroquinos que migraram para a Amazônia em busca dos seringais.

O trabalho conta com um conjunto de cinco imagens e uma videoinstalação realizadas pelos dois artistas em que a contribuição de cada um se materializa pela presença de suas imagens de memória e pelo processo dialógico estabelecido para a construção de novas imagens. Através da transferência de mídias – da fotografia para o desenho e do desenho para a fotografia – a Medina de Salé e a vida na floresta amazônica foram sobrepostas criando realidades híbridas. Tal ação produziu uma espécie de embaralhamento das fronteiras de territórios simbólicos e geográficos, inimagináveis antes do ciclo de extração da borracha. Como consequência, as novas imagens parecem sugerir uma existência

fantasmagórica presente no documento histórico ao ser confrontado com as reminiscências das memórias de imigrantes e da paisagem tropical deslocada de seu contexto.

Num exercício poético de memória e fabulação, os artistas refundam uma cartografia na qual distintos mundos e memórias possam coexistir e comunicar-se, apoiados sobre um novo léxico⁵², um novo abrigo numa mesma Terra.

Yana Tamayo⁵³

52 Aqui, lembramos o artista indígena macuxi Jaider Esbell, falecido em 02/11/2021, em um texto intitulado “Léxico para permundos – Como a entidade artista indígena pode “pescar” em duas águas e servir a duplas comunidades?”. Neste texto, o artista fala da complexidade da prática artística como indígena no século XXI e reivindica a possibilidade de um trânsito entre mundos numa recusa da destruição de qualquer existência e modo de vida. Assim, invoca a criação de um vocabulário próprio para a coexistência entre mundos sem hierarquias, com respeito à toda vida e às opacidades inerentes a cultura de cada povo. Texto publicado em 16/07/2020. Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/16/lexico-para-permundos-como-a-entidade-artista-indigena-pode-pescar-em-duas-aguas-e-servir-a-duplas-comunidades/>

53 Texto curatorial escrito para a exposição UM no Le Cube Art Room. Rabat, Marrocos. Setembro 2022.

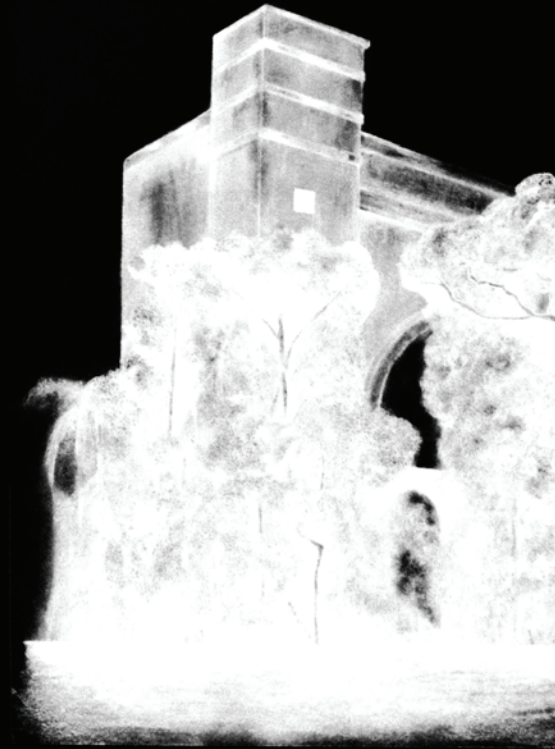


Fig. 43 – Alina Duchrow, Ziad Naitaddi. Salé - Salé. UM. Desenho e impressão
fotográfica sobre papel. Rabat, 2021

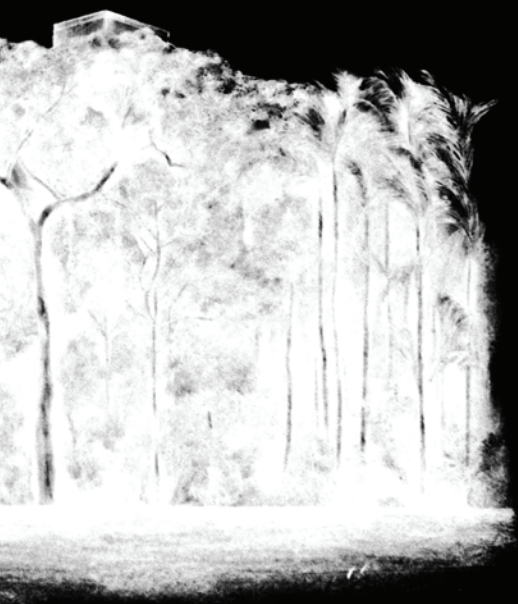




Fig. 44. Alina Duchrow, Ziad Naitaddi.. UM. Vista da exposição no Centro LE Cube.
Rabat, 2021





Fig. 45. Alina Duchrow, Ziad Naitaddi.. UM. Vista da exposição no Centro LE Cube. Rabat, 2021



Alguns meses depois da minha chegada ao Marrocos, no início de 2021 e ainda pisando em terras não muito firmes, conheci o artista Ziad Naitaddi. Um jovem fotógrafo que vive em Salé⁵⁴, cidade vizinha de Rabat, a capital do reino Marroquino, onde vivo atualmente.

Antes, porém, de encontrar Ziad, me deparei, navegando pela internet, com um mapa. Um mapa de um pequeno trecho da bacia Amazônica com a marcação de um lago denominado Salé. Encontrei-o no blog do antropólogo Renato Athias (2017), um brasileiro amazonense e descendente de judeus marroquinos. Na postagem intitulada, “Salé, um Lago no Baixo Amazonas”, Athias cita o Mapa de Paul Le Cointe, um engenheiro, naturalista e cartógrafo nascido em Tournon, na França, elaborado nos anos de 1900:

54 Salé e Rabat são separadas pelo famoso rio Buregregue. Salé foi fundada no século IX a.C. pelos Fenícios que a denominaram de “Salla”. Conheceu um período de desenvolvimento significativo no tempo das dinastias dos Ifrenidas, dos Almóadas, e dos Merenidas, nos séculos XI a XIV d.C, devido à sua posição estratégica comercial e pelo seu importante porto na costa Atlântica. Com a chegada de refugiados judeus da Península Ibérica durante o século XVI, imbuídos de um grande espírito mercantilista, estrutura-se uma nova administração política que ficou conhecida posteriormente como a “República de Salé” (ou República de Buregregue) criando-se uma rivalidade, em torno do comércio com a cidade vizinha de Rabat. Os corsários de Salé, ficaram reconhecidos pela sua audácia e astúcia e até o século XVIII, as atividades de pirataria permitiram uma expansão e sua influência na região. Tem-se notícias que esses chegaram até em regiões muito distantes como a Islândia e Novo Mundo. (ATHIAS. 2017) Salé, un lac dans le Bas Amazone, Brésil. <https://medium.com/@renatoathias/salé-un-lac-dans-le-bas-amazone-bésil-f250946c8012>).

Esse é um mapa diferente, porque ele coloca os nomes dos proprietários de fazendas impressos no próprio mapa. Ele deve ter entrevistado muita gente para poder fazer essa detalhada cartografia. Analisando esse mapa, bem perto do Lago Grande na região de Óbidos e Oriximiná, pode-se ver o lugar de nascimento, infância e adolescência de meu pai, Salomão e de meu tio Jônathas. É a Região onde meu avô Jacob e seus conterrâneos David Azulay, Fortunato Chocron, Moisés Benguigui e muito outros judeus trabalharam por muitos anos como extrativistas e comerciantes de rios (conhecidos na região como regatões). E, pasmem-se todos! O nome desse lago no mapa do Paul Le Cointe é chamado de “Salé”.

O nome de um lugar é um testemunho histórico. Um instrumento de projeção temporal. A história de um povo que registra o presente para conhecimento futuro. Sem a presença dinâmica deste nome, o passado poderia ter sido esquecido. Renato Athias revela o seu pasmo ao perceber a concentração de judeus marroquinos originalmente de Salé que se estabeleceram perto dessa região e a relação deles com os seus lugares de chegada na Amazônia.

Se esse mapa tivesse me aparecido alguns meses antes da minha vinda ao Marrocos ele não teria para mim nenhuma significação, mas as coincidências, àquele momento, me traziam uma nova informação. Tenho à minha frente dois mapas, dois Lugares, dois Continentes e um só nome: Salé. O que liga topônimos em países tão distantes no mapa é uma história pouco conhecida.

Nas profundezas da floresta tropical amazônica, há famílias com nomes, rituais e tradições judaicas marroquinas que deixaram o Marrocos na segunda metade do século XIX. A partir de 1855, a procura do látex extraído na Amazônia aumentou exponencialmente, levando a um grande fluxo migratório dentro do próprio território brasileiro, cuja fama se estendeu ao Marrocos. A existência de uma linha de navegação regular entre Tânger e Belém do Pará no Brasil, facilitou o trânsito da população

Quando compartilhei essa informação com Ziad ele propôs que realizássemos juntos esse projeto: o de contar uma história marroquino-brasileira. A noção do encontro e fusão entre dois mundos tão distantes e culturalmente tão díspares, está na base do meu projeto com Ziad.

Trabalhamos com imagens de Salé e da Amazônia, imagens que partem de um imaginário comum e coletivo. Dois mapas, a mata, a Medina de Salé, um pajé da Amazônia, um rabino, um cocar, uma quipá. Signos e significantes de culturas específicas. Essas imagens foram a base para desenhos, que depois foram a base

para fotografias que foram sobrepostas em uma única imagem. A obra situa-se entre a imaginação e a memória, sem a intenção de formular hipóteses sobre a história, mas sublinhar o encontro destes dois mundos que se tornaram um novo mundo.

O nome do projeto nasceu de um som com grafias diferentes e com significados que se abraçam. O som da palavra um em português que em árabe é o mesmo som da palavra mãe, ou origem, natal. O número um, que contém a totalidade, uma pluralidade unificada e que é também o ponto de origem de um universo emergente.



Pimentel

Sidi Ben Achir

ISO

Cimetière
Musulman

Grande Mosquée

Medersa

S. Fernando

Bab
Malka

Ens. Grande

Macacão

Lago
de
Salé

Bab Jedid

Lda Prainha

Gr. do Cas. Tanha

S. Gabriel



I. do Calcão

Ens. dos Bolos

Bab Sebta

Ens. de S. Simão

R. de S. Bento

da Porta

Souk

S. João

Mosquee

Bab Fes

Ancien

Mellah

Retiro

Rabat

Ecoles Israelites

Marabout

Mellah

Bab Er-Rih

R. de la Amazonas



Fig. 48. Imagens processuais de "Imagine Leopoldine"



IMAGINE LEOPOLDINE

*A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente humana e física, mas mental, como a paisagem. Ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irreduzibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um 'meio'. Ela a arranca das estruturas, para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego, através do Mediterrâneo. Enfim, ela arranca a história de si mesma para descobrir os devires, que não são a história mesmo quando nela recaem (...)*⁵⁵

Em Novembro de 2022 recebi o convite da *Philomena-plus*, uma plataforma de arte e arquitetura em Viena, na Áustria, para participar de uma residência artística que culminaria com uma exposição, em fevereiro de 2023, envolvendo outras duas artistas brasileiras estabelecidas em Viena, Georgia Creimer e Vitória Monteiro. O tema da exposição era a relação existente entre o Brasil e a Áustria através da imperatriz brasileira Maria Leopoldina.

O convite para a residência era esse: “Imagine Leopoldine”.

Tive algumas semanas pra preparar o trabalho. Foi um desses trabalhos-relâmpagos que nos tomam com uma intensidade que vai além do compreensível e que trás a impressão de que muitas “forças” visíveis e invisíveis colaboram.



Fig. 49 – Convite para a exposição Imagine Leopoldine, Alina d'Alva Duchrow e Geórgia Creimer. Viena, Áustria. Fev. 2023.

ATLÂNTICO

Em Janeiro de 2023, entrei no olho do furacão de Oyá⁵⁶ e me desloquei entre o Marrocos, país onde vivo, o Brasil e a Áustria, onde tive que desaguar essa história. E o trabalho foi tomando forma nesses trânsitos. Tecidos do Marrocos, lantejoulas, pedrarias e plumas do Brasil e mãos brasileiras e austríacas e mesmo palestinas me ajudaram a tecer essa história. Trabalhei com uma técnica nova que nunca havia utilizado: Tecidos, pedrarias, bordados. O trabalho exigiu isso. Estandartes.

A ideia do trabalho, o ponto de partida, antes de começar por uma busca histórica, começou pela geografia e por aquilo que sobrevive hoje da imagem da Imperatriz Leopoldina no território do Brasil. Foi essa minha pergunta inicial: Onde está Leopoldina hoje? E, com ajuda das ferramentas de busca na internet, inicio essa cartografia.

56 Oiá (em ioruba: Oyá), também chamado Iansã. É uma divindade do fogo, como Xangô, mas também é relacionada ao elemento ar, regendo os raios. É uma das divindades que, ao lado de Airá e Afefê Icu, (o vento da morte), domina os ventos.

E. F. LEOPOLDINA

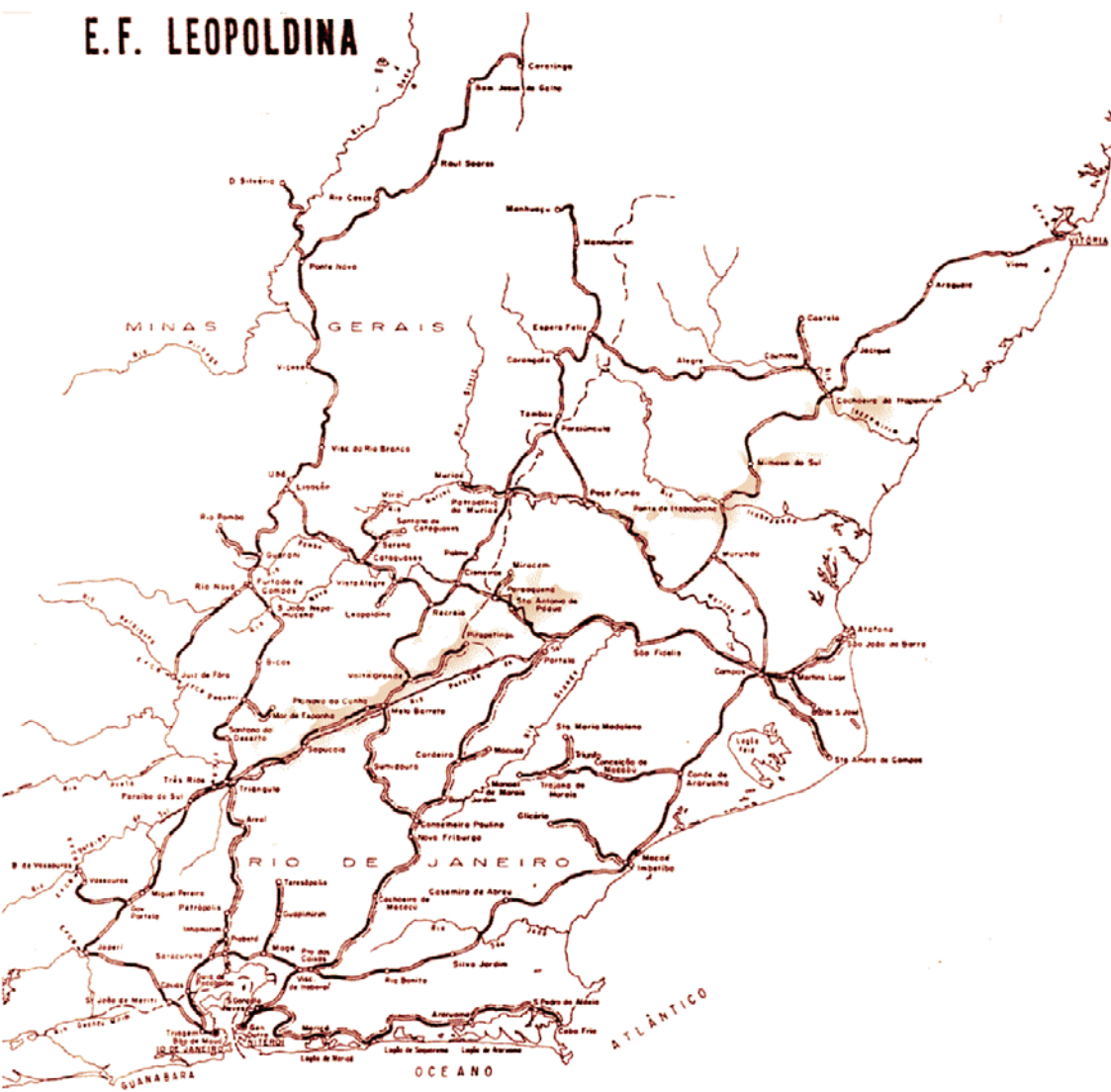


Fig. 50 - Mapa da Estrada de Ferro Leopoldina. Fonte: pt.wikipedia.org

Chego, então, ao território e ao mapa do estado do Rio de Janeiro onde viveu Leopoldina no século XIX. Me deparo com os resquícios da estação de ferro “Imperatriz Leopoldina” fundada em 1854 e que cruzava o estado do Rio de Janeiro, funcionando como uma espinha dorsal que cortava o estado do Rio e conectava-o a Minas Gerais. A ferrovia deu nome a parte da Zona Norte carioca

pela qual transpassava, a Zona Leopoldina. Entre os bairros da Zona da Leopoldina estão Bonsucesso, Ramos, Olaria e Penha, Manguinhos, Complexo da Maré, Complexo do Alemão, Vila Losmos, Parada de Lucas, Vigário Geral e Jardim América⁵⁷. Ali se encontra, no bairro de Ramos, a conhecida e premiada escola de samba “Imperatriz Leopoldinense” que recebeu esse nome em homenagem à Estrada de Ferro Imperatriz Leopoldina.

Me detenho aí. Nessa informação. A escola de samba, o Carnaval. Mais especificamente no Estandarte das escolas de samba, o elemento sagrado da procissão. É esse objeto, com forte sabor simbólico, que utilizo como meio para contar a história da imperatriz.

Durante o processo são confeccionados três estandartes, cada estandarte trata de um aspecto da história e é também uma interpretação bem particular do que li e captei da vida dessa mulher, Imperatriz. Nos estandartes utilizei algumas imagens encontradas nos arquivos da expedição austríaca. Também utilizei algumas frases de Leopoldina encontradas em suas cartas. Frases que contam do exílio, da extrema saudade e dor da separação do seu país natal e de sua família.

O estandarte da SAUDADE foi tomando forma aos poucos. Nas leituras das cartas de Leopoldina à sua irmã escuta-se um lamento constante: “Sei o que é separação, sinto-a profundamente. Pátria, continente, toda minha família, deixei tudo”. Mas foi depois da leitura do livro “O som do rugido da onça” de Micheline Verunsch⁵⁸ que entendi que a Saudade cantada nessa bandeira era de muitos, não só da princesa extraditada para longe da sua pátria, utilizada como moeda de troca em um projeto de poder entre nações europeias. Era também a saudade sentida pelas duas crianças indígenas raptadas no Brasil do século XIX e levadas para

57 Na Zona Leopoldina encontram-se as Favelas mais violentas do Rio de Janeiro: O Complexo do Alemão, O Complexo da Maré e Manguinhos, dominadas pela maior facção criminosa do Estado, o Comando Vermelho, que comanda a indústria internacional do Narcotráfico.

Munique por cientistas integrantes da expedição austríaca, era também a saudades dos animais, plantas e minerais levados para o outro continente e era a minha própria saudade.

“No dia em que Inê deixou a vida que conhecia para trás, ela ouviu a voz do rio. Pode sentir sua teimosia e agastamento, e perceber as tentativas de impedir sua partida...”⁵⁹. No dia em que Leopoldina partiu de Lisboa para o Brasil, a âncora do navio D. João VI não saía do fundo do mar. Os marinheiros disseram que era mal agouro... Quando foi levada ao porto entendeu que nunca mais regressaria...

58 Em seu quinto romance, Micheliney Verunschck constrói uma poderosa narrativa que deixa de lado a historiografia hegemônica para dar protagonismo às crianças – batizadas no livro de Inê e Juri – arrancadas de sua terra natal. A autora concebeu nomes para essas crianças que tiveram suas identidades destituídas sob as denominações de Johann e Isabella.

59 VERUNSCK, Micheliney. “O som do rugido da Onça”. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.



Fig. 51– Alina d'Alva Duchrow. Detalhe estandarte “Maria do Brasil”.
Ich werde stets von herzen brasilianerin sein..(frase de Maria Leopoldina.
Tradução: Eu serei para sempre brasileira de coração) Viena 2023.



Fig. 52 – Alina d'Alva Duchrow. Processo de produção dos estandartes.
Estudio Philomena. Viena 2023.

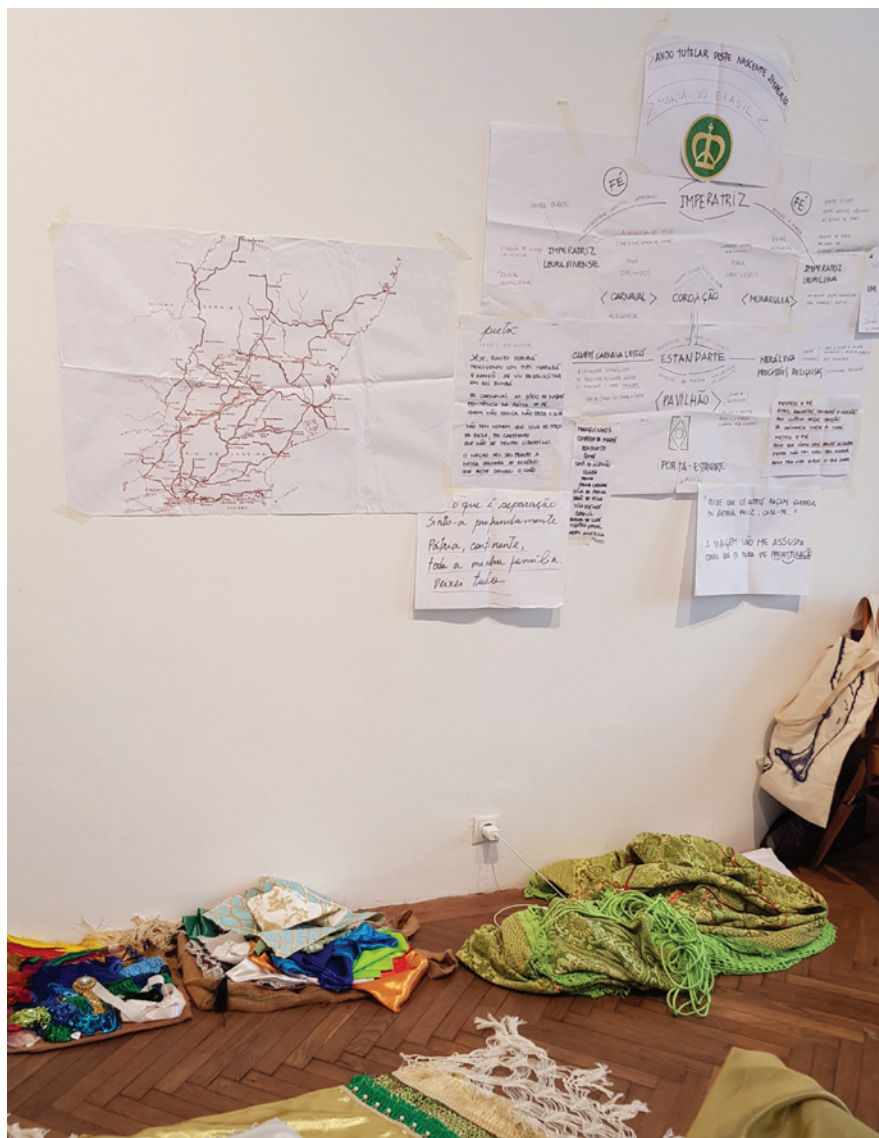


Fig. 53 – Alina Duchrow. Processo de produção dos estandartes. Estúdio Philomena. Viena, 2023.

Fig. 54– Alina Duchrow e Sherin Idais. Processo de produção dos estandartes. Philomena. Viena, 2023

Fig. 55– Alina Duchrow. Detalhe Estandarte “Saudade”. Viena 2023.





Fig. 56 – Alina Duchrow. Estandarte da Saudade. Cetim, bordados e pedrarias. Dimensões: 90cm x 120cm. Viena-Austria. Fevereiro 2023.



Fig. 57 – Alina Duchrow. Estandartes Maria do Brasil e Um Pacto Muito Vantajoso. Cetim, bordados, plumas e pedrarias. Dimensões: 90cm x 120cm. Viena-Áustria. Fevereiro 2023.

Fig. 58 - Alina Duchrow. Estandarte-rede. Rede e lantejoulas.
Dimensões: 100cm x 200cm, Viena-Austria. Fevereiro 2023.





Fig. 59 – Jean/Batiste Debret. Aquarela. “Passeio de rede”. 1835.

SEGUNDA

O nomadismo da Voz

MARGEM

*A gárgula foi
som antes de
ser imagem*

A GÁRGULA FOI SOM ANTES DE SER IMAGEM⁶⁰

No último capítulo do livro *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*, Bachelard trata dos “mistérios escondidos em toda palavra humana” (BACHELARD, 2002: p.194), da relação direta que uma expressão poética tem com as fontes elementares da língua. A imaginação pela palavra, a imaginação pelo *falar*, a imaginação que desfruta muscularmente do falar, que fala com volubilidade e que aumenta o volume psíquico do ser. Essa imaginação sabe bem que o rio é uma palavra sem pontuação (...) (Ibidem, p.195).

O sopro da voz é criador. Seu nome é espírito: o hebraico *rouah*; o grego *pneuma*, mas também *psyché*; do latim *animus*. Na Bíblia, o sopro de Javé cria o universo como engendra Cristo. “Identifique-se com a fumaça do sacrifício”. Porém, além dessas analogias existentes na imagística esotérica da Idade Média, existiria, na história individual, um estado erógeno respiratório (independente do estágio oral da psicanálise clássica), sobre o qual articula-se, num segundo momento, a erogeneidade oral fônica da palavra (ZUMTHOR, 1997, p.12).

O correr da voz se identifica com o da água, do sangue, do esperma. Não importa tanto a significação das palavras; só a voz

60 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

pelo domínio de si mesma basta para seduzir. Como a de Circe “que Homero gaba o tom e o calor”, como o canto das sereias.

A voz projeta visões. Lábios e dentes produzem então espetáculos diferentes. Há paisagens que são criadas com os punhos e os maxilares. Há paisagens labiadas, tão suaves, tão boas, tão fáceis de pronunciar... Em especial, se pudéssemos agrupar todas as palavras com fonemas líquidos, obteríamos naturalmente uma paisagem aquática. Reciprocamente, uma paisagem poética expressa por um psiquismo hidrante, pelo verbo das águas, encontra naturalmente as consoantes líquidas. O som, o som nativo, o som natural — isto é, a voz —, põe as coisas no seu lugar. A vocalização comanda a pintura dos verdadeiros poetas. (BACHELARD, 2002, p.196)

Paul Zumthor em seu livro *Introdução à poesia oral* (1997) se dedica a uma profunda pesquisa sobre a transmissão da poesia pela voz e pela memória. Um estudo de um pesquisador inconformado que em nossas sociedades a paixão pela palavra viva tenha se extinguido, em razão de uma progressiva identificação dos produtos das artes da linguagem com a escrita. Para o autor, o som-elemento constituiu e constitui o lugar do encontro inicial entre o universo e o inteligível. “A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria...” (ZUMTHOR, 1997, p.11). A voz ultrapassa a palavra. Ela não traz a linguagem, é a linguagem que nela transita sem deixar traço.

A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e se conserva; a outra se expande e destrói. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra. No seu espaço fechado, ela comprime o tempo, lamina-o, força-o a se estender em direção ao passado e ao futuro: do paraíso perdido e da utopia. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura. Pela voz, permanecemos da raça antiga e poderosa dos Nômades. (ZUMTHOR, 1997, p.297)

A HISTÓRIA QUE É CONTADA É QUE FAZ A DIFERENÇA

Em seu livro *A Ficção como cesta: Uma teoria e outros textos*, Ursula Le Guin nos fala da dificuldade de competir com a história dos heróis. Os heróis são poderosos e a história deles emocionante. História de conquistas, lanças e espadas, coisas longas e rígidas. A cultura sempre nos foi explicada pelos teóricos da civilização como tendo sido originada e elaborada a partir de artefatos feitos para apunhalar, atacar e matar. Ursula Le Guin chama essa história de a “História do Assassino”. Existe, porém, uma outra história que é raramente contada. “Ela não nos é familiar, não nos chega sem esforço ou irrefletidamente aos lábios como a história do assassino” (LE GUIN, 2022, p.19).

Essa “outra” história é uma história muito antiga, é a história do recipiente, da coisa feita para colocar coisas dentro. A ferramenta que a humanidade criou para trazer a energia para casa e que existe muito antes da utilidade da faca e do machado. Essa é a teoria que Ursula Legin, citando Elizabeth Fiser em seu livro “women’s creation”⁶¹, chama de ‘Teoria da Cesta da evolução humana’ (Carrier Bag Theory). Segundo essa teoria, o primeiro dispositivo cultural foi provavelmente um recipiente para guardar produtos coletados.

Le Guin se apropria dessa teoria para falar da Narrativa como um recipiente em oposição à narrativa do herói, que é a narrativa como

61 Elizabeth Fisher em “Women’s Creation” (McGraw-Hill, 1975) citado em Ursula K. Le Guin’s “The Carrier Bag Theory of Fiction”.

flecha, ou lança, que começa aqui e vai direto para lá, acertando seu alvo. O propósito da narrativa recipiente não seria a resolução de um conflito ou o êxtase, mas a de ser um “processo contínuo, uma rede intrinsecamente tecida, cheia de começos sem fim, de iniciações, de perdas, de transformações” (LE GUIN, 2022, p.23). Recomeçar a contar essa outra história traz a possibilidade de redefinirmos a tecnologia e a ciência como um contentor cultural em vez de uma arma de dominação.

Em *Passagem-Werk* Benjamin coloca em um tom político: a história habitual é, de fato, a “comemoração” das façanhas dos vencedores, ela é a apologia que tende a “recobrir” os momentos revolucionários do curso da história. A essa narrativa cumulativa e complacente ele opõe a necessidade de ater-se a tudo o que poderia interromper essa aparente coerência, ou seja, aos lugares nos quais a transmissão pode ser interrompida, às asperezas e arestas que oferecem uma escora a quem quer ir além dessa tradição de vencedores (BENJAMIN, 2006).

Nas teses “Sobre o Conceito da História”, a tarefa do historiador “materialista” é definida, essencialmente, pela produção dessas rupturas eficazes. Longe de apresentar de início um outro sistema explicativo ou uma “contra-história” plena e valente, oposta e simétrica à história oficial, a reflexão do historiador deve provocar um abalo, um choque que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa (GAGNEBIN, 2013, p.104). Fomos perdendo a capacidade de compartilhar nossas narrativas como quem perde a habilidade motora para usar uma ferramenta muito antiga (ou, quase, como quem não se sente autorizado a usá-la). A pergunta é: quem nos desautorizou a falar e inventar, e com que espécie de dispositivos? (Ibidem, p.59).

A RUPTURA, A QUEDA O SALTO

O que é contar uma história? O que é contar a história? O que isso significa? Serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para quê? Por que essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava como perigo, de escutar histórias, uma história, a história? (GAGNEBIN, 2013, p.2)

Em seu livro *História e Narração em Walter Benjamin*, Marie Jeanne Gagnebin (2013) define como a questão central que ocupa a sua investigação da obra de Walter Benjamin a da importância da narração para a constituição do sujeito. Importância reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento. Esse trabalho da rememoração, segundo a autora, já definia, no princípio do pensamento grego, a tarefa do poeta e, mais tarde, a do historiador.

“Aquiles prefere a morte gloriosa, aquela que as gerações futuras recordarão, à vida sem brilho, sinônimo de morte pois ninguém lembrar-se-á dela”. O primeiro “historiador”, Heródoto, também define sua tarefa como “uma luta contra o esquecimento “para que o tempo não venha abolir os trabalhos dos homens e que as grandes façanhas realizadas, seja pelos gregos seja pelos bárbaros, não caiam em esquecimento” (GAGNEBIN, J. 2013, p.3).

O movimento da narração, além de fluxo constitutivo da memória de sua identidade, é, porém, atravessada pelo refluxo do esquecimento. A viagem de retorno de Ulisses, só se torna uma “odisseia” graças aos obstáculos que impedem esse retorno e que

provém, não simplesmente das tramas dos deuses, mas também da própria negligência e esquecimentos de Ulisses que ocasionam diversos desvios na sua trajetória. Ulisses quer, com certeza, voltar para casa, mas também sabe que deve adiar seu retorno para poder viver a Odisseia e dela fazer o relato.

A confrontação de Benjamin com o historicismo e com a historiografia iluminista e a ideia de progresso forma o pano de fundo, teórico e político, da redação das famosas teses “sobre o conceito da história” (LÖWY, 2005). Nessa obra Benjamin faz a crítica do discurso histórico tradicional, fundamentado não apenas num princípio trivial de causalidade, mas também na ideia de continuidade temporal infinita e regular, que acarreta em uma narrativa falsamente “épica” que pretende traduzir na sucessão das palavras e das frases o encadeamento do real. De maneira ousada, Benjamin tenta pensar uma “tradição” dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, o surgimento (*Ursprung*), a interrupção e o descontínuo. “Enquanto a representação do *continuum* igualaria tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição” (GAGNEBIN, 2013, p.99).

Como então escrever uma história descontínua, como contar uma tradição esburacada, dizer a ruptura, a queda, o salto? Acolher o descontínuo da história, interromper esse tempo cronológico sem asperezas é, também, renunciar à representação de uma sintaxe lisa e sem fraturas.

DO OUVIDO PARA O OLHO

Ele escreveu-me que o segredo japonês, aquela pungência das coisas, como denominou Lévi-Strauss, pressupunha a capacidade de comungar com as coisas, de entrar nelas, de ser elas por um momento. Era normal que, por sua vez, elas fossem como nós mesmos –perceíveis e imortais. Ele escreveu-me: “O animismo é uma noção familiar na África, mas no Japão nós a utilizamos raramente. Como devemos então chamar a esta crença generalizada de que qualquer fragmento de criação tem o seu patrono invisível? Quando uma fábrica ou um arranha-céus é construído, o deus dono do terreno é apaziguado pela primeira vez com uma cerimónia. Há uma cerimónia para pincéis, para abacaxis, e mesmo para pinos enferrujados⁶².

Chris Marker – Sans Soleil

As imagens percorrem oceanos e continentes: Tóquio, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Francisco, Islândia. Uma sucessão de instantâneos fotográficos, partículas de tempo e lugares. Uma voz feminina lê e comenta cartas de Sandor Krasna, um cinegrafista fictício, dirigidas a Chris Marker, autor do filme “Sans Soleil”. Krasna vagueia por uma diversidade de países e acontecimentos

62 “Il m’écrivait que le secret japonais, cette poignance des choses qu’avait nommée Lévi-Strauss, supposait la faculté de communier avec les choses, d’entrer en elles, d’être elles par instant. Il était normal qu’à leur tour elles fussent comme nous – périssables et immortelles. Il m’écrivait: “L’animisme est une notion familière en Afrique, on l’applique plus rarement au Japon. Comment appeler alors cette croyance diffuse selon laquelle n’importe quel fragment de la création a son répondant invisible? Quand on construit une usine ou un gratte-ciel on commence par apaiser le dieu propriétaire du terrain avec une cérémonie. Il y a une cérémonie pour les pinces, pour les bouliers, et même pour les épingles rouillées.”

históricos. Suas escolhas não se fazem por hierarquia, mas por afetos, divagações, intensidades, desvios. Ele escreve: “Depois de algumas viagens ao redor do mundo, apenas a banalidade ainda me interessa. Eu a persegui nesta viagem com a implacabilidade de um caçador de recompensas”⁶³.

Ficção é também uma forma de vislumbrar e documentar a realidade, hibridizando sons e imagens até desestabilizar nossa compreensão. Sandor, o alter ego de Marker, demarca temporalmente a ficção documental do filme. Seria a ficção científica um prolongamento do lado documental ou vice-versa? (LANARI BO, 2021).

“Sans Soleil” fala de festas populares e passageiros de trem: mostra animais, mas também luta política; viagens no espaço-tempo, Hitchcock, pobreza, luta de guerrilha, sonhos. A tela, o nosso presente, é um receptáculo de memórias. A ficção de Marker é política – a linguagem é fragmentada, palavras e imagens se atravessam num fluxo frenético, colam e descolam. Esses deslocamentos não são feitos apenas pelos desvios e repetições da montagem, mas também pela menção e citações de diversos autores que são incorporados à narrativa – T. S. Eliot, Tarkovsky, Sei Shonagon, Bashô, Racine, Lévi-Strauss, entre outros.

No filme-ensaio de Chris Marker, lembrar do passado não é uma simples “enumeração oca”, mas a tentativa, sempre recomeçada, de ser sensível àquilo que pede um outro devir, então “a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente. À intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação” (GAGNEBIN, J. 2013, p.53).

Somos seres de narrativa, tanto quanto de linguagem. À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha

63 Chris Marker. Les lettres de Sandor Krasna. Sans Soleil. Trafic 6, printemps 93, POL, pp. 79-97.

tentativa é, em si mesma, ficção. Se formo um discurso ficcional, para comunicar o resultado, ele será necessariamente narração, quaisquer que sejam talvez minhas precauções estilísticas visando à nudez do relato (ZUMTHOR, 1997, p. 48).

Todos os filmes de Marker são realizados utilizando-se o recurso do comentário, seja ele oral ou escrito. A voz presente nas imagens de seus filmes será quase sempre a de outras pessoas envolvidas no projeto do documentário. A inteligência expressa no comentário era a matéria-prima do trabalho do cineasta, além da estrutura inovadora da montagem 'horizontal', na qual significados e associações desenvolvem-se menos no plano a plano do que através de um revezamento lateral do comentário às imagens: "do ouvido para o olho". (LUPTON, 2005, p. 5).

Marker foi um dos pioneiros do *filme-ensaio*. A liberdade do ensaio está na abertura ao imprevisível, no entrelaçamento de achados e empréstimos, nas adições que fluem e enriquecem, na desarticulação, na despreocupação controlada das divagações, que formam e multiplicam alianças (LUPTON, 2005, p.9). A incerteza é bem-vinda nesse caminhar vagabundo.



Fig. 60 e 61 – Captura de tela. Filme San Soleil. Chris Marker.
 Fig. 62 – Isidoro Varcárcel Medina. Homem-anúncio.
 Madrid, 1976.

PÉ-DE-MOLEQUE, MACUNAÍMA E BUNDA



Isidoro Valcárcel Medina é um pioneiro da arte conceitual na Espanha, com uma ampla produção caracterizada por romper com os esquemas mais convencionais da arte. Medina centra-se na criação de situações, intervenções, ações ou projetos, para além do objeto artístico. Enuncia uma forma de “arte pedagógica” em situações sarcasticamente irônicas que interrogam o lugar do saber e os espaços de sua enunciação.

Valcárcel Medina recusa-se a usar a fotografia como arquivo de memória, privilegiando outros métodos de registro. Suas ações foram raramente fotografadas ou filmadas. Ele faz projetos, planeja situações, desenha mapas, caminha pela cidade, entrevista pessoas, anota, conversa, para, por fim, poder contar histórias. O importante para o artista é o potencial latente em cada história e a possibilidade de narrá-las:

A nossa memória é a melhor fonte de documentação. Entre outras coisas pela economia, facilidade, comodidade e proximidade. Se falta é porque não era necessário conservá-la. Com a memória não existem coisas como o empréstimo ou a perda. Temos ou não temos algo nesse arquivo se é útil e necessário, ou não temos e pronto (VALCÁRCCEL MEDINA, 1994).

No ano de 1976 o artista realizou uma viagem ao Brasil, convidado a desenvolver seu trabalho no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC – USP). A exposição *A cidade e O estrangeiro*, organizada no MAC-USP (1976), indicava no subtítulo: Três exercícios de aproximação onde propõe três projetos pautados na exploração da língua, falada e escrita, por meio da relação com visitantes no Museu ou passantes na cidade: A entrevista, O dicionário da gente e a Visita turística. Sendo a língua o lugar explícito que marca a identidade do estrangeiro, Medina tira partido da proximidade entre as palavras em língua portuguesa e castelhana como recurso para investigar as várias nuances desse território limítrofe.

Na ação *O dicionário da gente*, realizado no Museu, Valcárcel Medina oferecia um cartão às pessoas, onde se lia: “Sou um artista estrangeiro em visita ao Brasil. Nada sei de português e ficar-lheia muito grato se me escrevesse nesse cartão uma palavra qualquer de seu idioma.” Esta ação, qualificada por Medina como arte de participação não-impositiva (MEDINA, 2002), tinha como um de seus objetivos a elaboração de um catálogo de palavras usadas no dia a dia, emitidas pelos cidadãos de São Paulo, que seria, posteriormente, traduzido ao idioma castelhano. O resultante desse projeto foi a edição de um dicionário que apresenta numa coluna as palavras recolhidas datilografadas e em outra, sua tradução, também datilografadas, sem nenhum tipo de edição (FREIRE, 2013).

Percebe-se na lista criada no dicionário de Medina (figura 54), a intraduzibilidade de alguns termos. Em algumas palavras coletadas durante a ação, existem, no lugar da tradução, pontos de interrogação (?) como, por exemplo, em pé-de-moleque, Macunaíma e bunda. O artista reconhece que a tradução, posteriormente realizada, não é apenas uma questão linguística, mas especialmente semântica das palavras no contexto que as criou. Assume aqui sua identidade estrangeira, acolhendo os limites que os significados das palavras

de outro contexto lhe impõem (FREIRE, 2013).

Nas Entrevistas, realizadas nas ruas da capital, gravou e transcreveu seus diálogos com os transeuntes. Esta gravação reproduz diálogos como o que segue:

- Por favor, ¿Ud. cree que es posible entenderse en idiomas diferentes? – Não, não entendo; eu não sei idiomas. Que idioma?
- Hablo español. ¿Ud. cree...
- Sabe porque ¿? eu não se comunico a nada; só entendo português.
- ¿No entiende Ud. nada, nada?
- Nada.
- ¿Ud. cree que es lógico que haya idiomas diferentes?
- Se entendo algum idioma diferente? Só português. Espanhol, não falo espanhol.
- ¿Ud. cree que todas las personas deberían hablar el mismo idioma?
- Penso que sim; as pessoas deveriam aprender falar todos idiomas. Mas não pode falar principalmente eu que só falo português.
- Obrigado.

Em 136 *Manzanas de Asunción* (figura 56), realizada no Paraguai, em 1976, o artista percorreu o centro da capital Assunção onde, a cada quadra, ele convidava um passante a acompanhá-lo, incitando-o a contar-lhe algo sobre aquele local onde estavam, ou sobre a cidade e o país. Medina marcava em um mapa as quadras em que teve companhia e as que não teve. Relatava também nesse documento final do trabalho como era o aspecto físico dos indivíduos que o acompanharam, quantos anos tinham e algumas das conversas realizadas.

O GRÃO DA VOZ

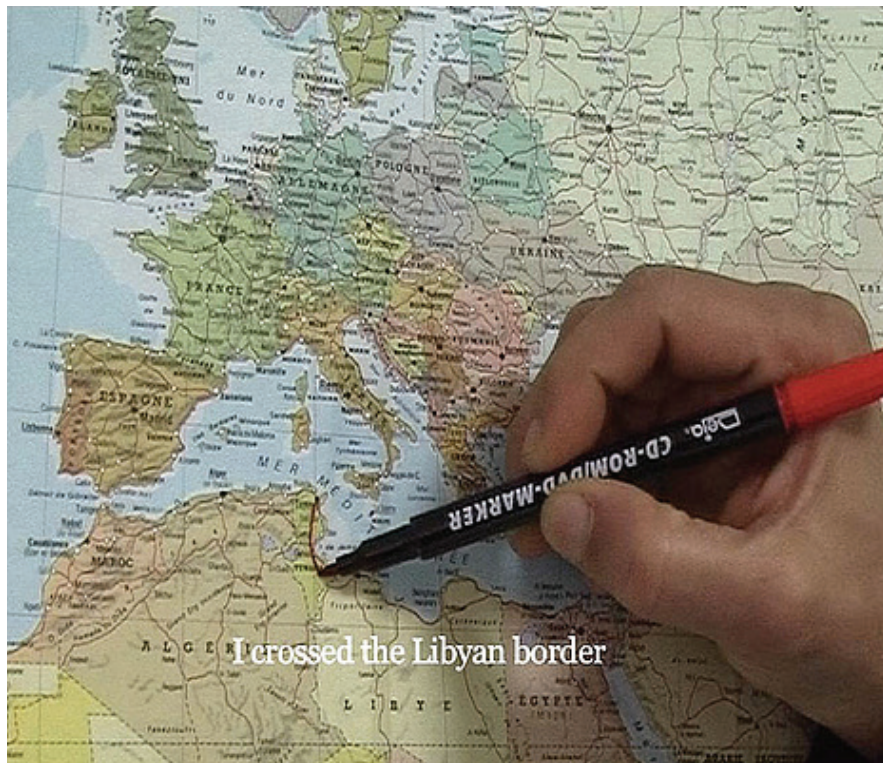


Fig. 64 – Bouchra Khalili. Mapping Journey #2, 2008, DVD still.

*He told me I had to go first from Dhaka to Russia
No, that's wrong
I went first from Dhaka to New Delhi
Where I spent two days
Then, I left from Moscow
Which is here
I arrived in Moscow
After a week in Moscow
The man told me we had to leave for Skopje
In a country called Macedonia.
When I arrived in Skopje
They told me that my papers looked a little fake
They told me "You cannot enter the country."
And they called the police
And I was jailed for 8 months and 20 days, something like that
Afterwards they sent me to Bangladesh . . .
The man I paid to go to Italy said "Wait a few months, we'll find another
road."*

from Mapping Journey #5, 2010.

Narrar os espaços conquistados, como forma de participar de sua história, é a ferramenta que a humanidade sempre teve a mão para pensar e mapear o mundo. Para Michel de Certeau, (2004) as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais e todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço. O relato não se cansa de pôr fronteiras nas relações entre pessoas, coisas, animais e seres humanos, ele as multiplica.

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias, não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam (DE CERTEAU, 2004, p.138).

A opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando, falando, é que organiza indefinidamente um aqui em relação a um *alhores*, uma *familiaridade* em confronto com uma estranheza. Pode a cartografia gerar uma narrativa? Pode o mapa ser também, literalmente, o mapa no qual – ou a partir do qual – se escreve uma narrativa? E pode esta narrativa ser decifrada como um território? São essas questões que a artista franco-marroquina Bouchra Khalil formula na origem do seu trabalho. (BERRADA, 2010)

Em ‘The Mapping Journey Project’, Khalil, apresenta narrativas visuais de migrantes que contam suas histórias de viagens clandestinas. Seu trabalho é moldado por realidades sociais, políticas, geopolíticas e geoestratégicas. A artista explora as dimensões mentais e imaginárias dos territórios, utilizando o Mediterrâneo como um lugar dedicado ao nomadismo e à

deambulação. Os sujeitos de Khalili são fantasmagóricos, eles nunca aparecem explicitamente na tela. Vemos apenas suas mãos circulando sobre os mapas, mas eles existem principalmente na narração por voz. Não há paisagens, linhas de horizonte ou marcos arquitetônicos para ancorar as obras no local. Tudo deve ser imaginado a partir do que a artista, citando Roland Barthes, chama de “o grão da voz” com o qual seus personagens falam.

Para criar o ‘The Mapping Journey Project’, Khalil viajou para Marselha, Ramallah, Bari, Roma, Barcelona e Istambul – as artérias do tráfico e do comércio. Ela percorreu cada cidade com mapas e marcadores permanentes em sua mala. Khalili não saía à procura dos participantes, mas esperava por uma ocasião para conhecê-los. “Às vezes eles me encontram, e não eu a eles”, diz ela. “O encontro ocorre a partir do momento em que aceito me perder em uma cidade. E a partir desse momento, há muitas conversas.”⁶⁴

O título “Story Mapping”, refere-se a um método anglo-saxônico de análise textual que envolve literalmente o “mapeamento” de textos para revelar a sua estrutura subterrânea e as suas melhores articulações. A artista diz trabalhar não com testemunhos, mas com relatos, e faz uma distinção entre estes dois termos. O trabalho com testemunho é um primeiro passo, que depois requer todo um processo de articulação com elementos que contribuem para a passagem para a narrativa. O que interessa é como dar conta de uma experiência, num movimento que inclui tanto a rememoração como o presente da oralidade. O som não serve para explicar a imagem, mas para fazer uma imagem. A imagem de um lado, o som do outro, e nessa junção uma terceira imagem que desenha uma topografia imaginária e documentada de espaços fronteiriços e urbanos.

64 Le contraire de la voix-off. Conversation entre Bouchra Khalili et Omar Berrada. In Story Mapping. ed. BCD, Mareille, 2010.

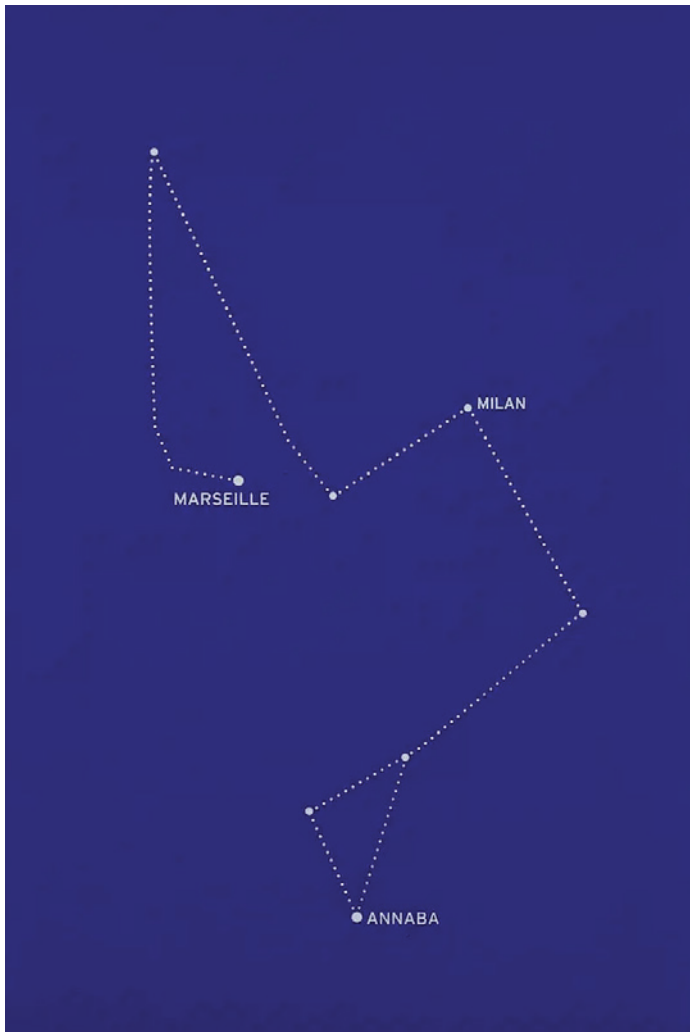


Fig. 65 - Bouchra Khalili . "The Constellations, fig.3" 2011.Silkscreen prints on paper.

A Série *Constelações* forma o capítulo final do Projeto *The Mapping Journey*. Composto de oito serigrafias, cada uma das *Constelações* reproduz cada um dos desenhos produzidos pelos participantes no *The Mapping Journey Project*, literalmente traduzindo as viagens narradas nos vídeos sob a forma de constelações de estrelas como têm sido utilizadas em astronomia há séculos.

*Comecei fazendo a mim mesmo uma simples pergunta: Como traduzir um elemento geográfico desafiando fronteiras e concepções restritivas do Estado-nação? As constelações são, por essência, pontos de referência em espaços onde os pontos de referência não existem. Como durante séculos, os marinheiros costumavam olhar para o céu para se localizarem no mar. Mas as constelações também são traduções visuais de narrativas, eventualmente formando uma 'heterotopia por excelência' como definida por Michel Foucault: um movimento nômade, conectando o interior e o intermediário de diferentes locais, contestando as normas da geografia. Seguir vidas singulares emerge como uma forma alternativa de orientação, eventualmente sugerindo: "A map of the world that does not include Utopia is not Worth even glancing at". (Oscar Wilde, *A Alma do Homem sob o Socialismo*, 1891).⁶⁵*

65 Trecho de uma contribuição de Bouchra Khalili para a edição de verão de 2017 da Artforum.



Fig. 66 – Alina Duchrow. “Paredes sussurrantes” SidBou Said – Tunis. 2013.

PAREDES SUSSURANTES

Em 2013, residindo na cidade de Túnis, na Tunísia, fui convidada para participar de um projeto de arte pública chamado “De colline en colline”. Foram convidados para esse projeto⁶⁶ vinte artistas locais e internacionais, que deveriam propor intervenções artísticas no espaço público de três colinas do país: Sidi Bou Saïd, Takrouna e Chénini. Cada artista deveria escolher duas colinas para intervir. Os artistas tiveram dois meses para conhecer as colinas e decidir onde atuar. Para tanto foram feitas viagens coletivas de campo. Eu escolhi atuar nas vilas de Sid Bou Said e Takrouna.

Sidi Bou Said é uma cidade ao norte da Tunísia, situada a cerca de 20 km da capital, Tunis. Toda a cidade está localizada no topo de um penhasco íngreme, com vista para o Mar Mediterrâneo. A cidade recebeu o seu nome de um sufi que viveu ali no século XII e estabeleceu um santuário. O que mais me afetou em Sid Bou Said foi a tensão existente entre o que está exposto e o que não é visto. Entre o que a cidade mostra nas suas ruas, apinhadas por comerciantes desejosos de vender seus produtos aos turistas, e o que as suas ruelas e muros escondem.

Passei vários dias indo à Sid Bou Said, caminhando pelas suas ruelas de casas brancas e portas azuis. Uma vila cartão postal que me causava certa náusea pelo excesso de turismo de consumo. Todos os dias centenas de turistas descem dos seus cruzeiros e vão à essa vila à procura dos tapetes, especiarias e as cerâmicas deslumbrantes da Tunísia.

66 O projeto “De Coline em Coline” foi um projeto de arte pública idealizado pela l’Association “24h pour l’Art Contemporain” dirigida pela artista tunisiana Faten Roussi e pelo Goethe-Institut da Tunísia.

Nada fisgava meu afeto nesse lugar, nada fazia meu corpo vibrar. Até que um dia, em uma das minhas visitas, encontrei Sid Bou Said em estado de choque. Pessoas correndo nas ruas e chorando. Pergunto a um comerciante local o que aconteceu e ele me fala que o mausoléu do santo patrono do lugar (e que dá o nome ao vilarejo) havia sido incendiado naquela manhã, provavelmente por um grupo islâmico radical, os Salafistas, que não toleram o culto aos santos. Esse acidente e a reação da população ao acontecido foi me levando, inevitavelmente, a muitas descobertas.

Deleuze diz do ato de pensar que ele é gerado, provocado no pensamento quando este é violentado por alguma coisa. Esta coisa é o que o filósofo denominará de signo. Para conseguir alcançar outro modo de funcionamento, que não seja decorrente de um exercício calcado na reconhecimento, o sujeito pensante deve ser alvo de uma verdadeira coerção provocada por um encontro involuntário com algo que o violenta, que o tire “de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas” (DELEUZE, 2006, p. 91).

O corpo como “instância de recepção” não apreende o mundo apenas como uma representação mental. As relações que compõem um indivíduo, modificando-o, correspondem às intensidades que o afetam. Estas intensidades são forças que podem vir de partes exteriores ou de suas próprias partes, já que cada indivíduo é uma “multiplicidade infinita” (DELEUZE, 1997: p.41). Uma relação que pode colocar em jogotermos inteiramente heterogêneos como homens, coisas e acontecimentos.

Durante o período de um mês retornei quase diariamente à Sid Bou Said para conversar com os moradores sobre os santos que lá viveram. Descobri que o sufi Sid Bou Said não era o único santo que tinha um mausoléu na pequena Vila. Existiam vários outros, alguns com seu mausoléu e outros enterrados nas próprias casas dos moradores. E eram muitos. As pessoas me falavam de cem santos, ou de duzentos, chegaram a me contar que existiam mais de 300 santos, ou Marabouts, enterrados no vilarejo.

Passei muitas horas no terraço do Café de Nattes, tomando um *thé a la mente* e entrevistando as pessoas que se dispunham a falar. Depois de ter horas de conversas registradas, me restava saber o que fazer com elas. Essas histórias, contadas de diferentes formas por diferentes interlocutores, formaram o material para a instalação Paredes Sussurrantes.

Em uma das minhas visitas diárias me deparei, embaixo do Café que eu frequentava assiduamente, com um pequeno cômodo abandonado, as paredes brancas e uma porta ornamentada pintada em verde e vermelho. Era um mausoléu de um outro santo, Sid Aziz, que abrigava ainda o corpo do marabou⁶⁷, mas que estava abandonado, funcionando como depósito de material dos comerciantes locais. Pedi permissão à prefeitura para utilizar o local. Tinha encontrado ali o lugar que receberia as narrativas coletadas. Iniciei o projeto.

Pensando nessas histórias esquecidas e guardadas entre os muros da vila, nas paredes que testemunharam séculos e séculos de história, imaginei as “Paredes sussurrantes”. Criei dentro do mausoléu paredes falsas de MDF. Atrás desses painéis instalei caixas de som em várias alturas e criei pequenos furos no MDF para permitir a saída do som. As inúmeras entrevistas que realizei, foram editadas e transmitidas nessas caixas.

A ideia era que, ao entrar no espaço do mausoléu, os espectadores escutassem a todos os narradores falando ao mesmo tempo. Apenas um grande burburinho, como o que se ouve nas ruas e nos cafés da cidade. Para escutar as histórias era preciso aproximar bem o ouvido da parede, como para ouvir um segredo murmurado por alguém. O espaço da instalação funcionou como um lugar de encontro com a vida invisível de Sidi Bou Said. Um lugar onde as vozes dos moradores foram amplificadas.

67 Marabou é um termo utilizado na região do Magrebe, em alguns países muçulmanos, para designar um eremita considerando santo e ao qual se atribui o papel de guia espiritual.



Fig. 67 – Vista do Mausoléu de Sid Aziz. Utilizado para receber a instalação “Paredes Sussurrantes”. Sid Bou Said, Tunís.



Fig. 68 – Detalhe da instalação. Pessoas escutando os relatos nas “Paredes Sussurrantes”.



Fig. 69 – Detalhe da instalação. Pessoas escutando os relatos nas “Paredes Sussurrantes”.



Fig. 70 – Detalhe da instalação. Pessoas escutando os relatos nas “Paredes Sussurrantes”.



Fig. 71 – Esboço para a instalação “Paredes Sussurrantes” .
Fig. 72 – Mausoléu Sid Aziz, SidBou Said - Tunísia.



Fig. 73 – Artista conversando com um antigo morador de SidBou Said nas escadarias do Café de Nattes. Sid Bou Said – Tunis.

*Saí da casa paterna
Para tomar novo estado
Estive doente numa cama
Três anos passei prostrado.
Saí do lar querido
Deixando pais, mulher e filhos.
Hoje me acho tão distante
Destes entes tão queridos.
Quando chega um seringueiro
No estado do Ceará
Ainda que não leve dinheiro
Todos lhe cercam e festejam.
Quem quiser venha cá saber
O que é a vida de um seringueiro,
comendo guariba assada e
macaco sapecado.*

Domingos Aguiar Arruda – Acre, 1905
Meu bisavô

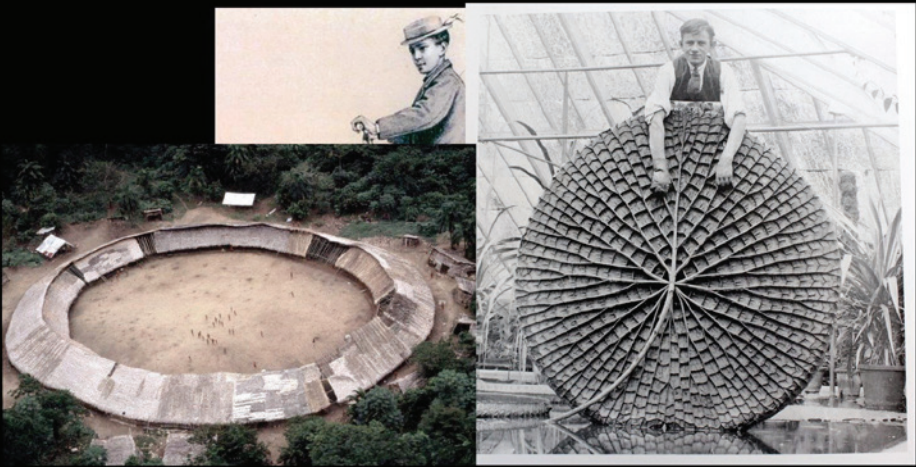
TEOLOGIA NATURAL: A SEMENTE

O conjunto de trabalhos que forma a obra “Teologia Natural”, abrangendo vídeos e instalações com desenhos e látex, foi o resultado de uma pesquisa de quatro anos, realizada pela artista e iniciada na Amazônia com fortes conexões com o Ceará e o Marrocos. A obra traz um debate sobre a natureza, a extinção dos recursos naturais, a memória coletiva, desdobrando-se em uma cartografia de narrativas que denunciam um acontecimento histórico tornado invisível ou deliberadamente negado pelo discurso oficial: Os ciclos da borracha na Amazônia, as migrações internas e externas relacionadas a ele e a conexão com a atual exploração do látex no mundo e suas consequências para a biodiversidade do planeta.

A artista assume aqui, o papel de narradora de uma história de muitas vozes, uma história que se entrelaça com a sua, com a dos seus ancestrais e que conta com a agência de seres visíveis e invisíveis no percurso dessa navegação que envolve as águas de um grande rio e de um oceano com muitas margens.

O título da exposição faz referência a uma ideia amplamente aceita durante o século XIX e XX, principalmente pelo império britânico, a crença cristã segundo a qual a natureza existia para o melhoramento do homem e “que as riquezas naturais, espalhadas pelos confins da Terra, não pertenciam apenas a um povo e deveriam ser disponibilizadas para todos”⁶⁸. Mais do que uma questão religiosa, se impunham aqui os interesses mercantis que avançaram sobre os territórios das Américas, Ásia e África.

“Teologia Natural” foi exibido pela primeira na mostra individual da artista, realizada em setembro de 2022, no centro de arte e pesquisa “Le Cube” em Rabat, no Marrocos.



One day the image of a boat came to me

Fig. 74– Still Video A Semente. 17'55 <https://vimeo.com/user120006243>". 2022.
Alina d'Alva Duchrow.

*A Semente*⁶⁹

Por onde começar a contar uma história, não consigo me decidir por onde começar esta. É uma história de muitas margens, cada margem um possível começo. Mas se a história não for recontada é o fim de Sherazad, e os fantasmas perturbam meu sono.

As imagens que coleciono são estrelas perdidas na constelação de um céu e que só recebem um nome quando eu as reúno em um traçado

*Um dia a imagem de um barco chegou até mim
Um dia meu bisavô partiu do sertão do Ceará para a Amazônia,
Um dia um judeu marroquino...*

O vídeo *A semente é um diário de viagem*. Uma viagem que começou em Agosto de 2018 e continua até hoje. Ele reúne fragmentos de muitas histórias que se entrelaçaram à minha ao longo dessa pesquisa que já dura 4 anos. A narrativa é costurada por uma única voz, porém são múltiplos os personagens, diversos e complexos e que permitem uma vertiginosa quantidade de entradas. Foram muitas as imagens colecionadas e difícil a edição de um material tão vasto. Falar de um trauma coletivo e dos pequenos acidentes e coincidências que me atravessaram como mágica nesse percurso. O relato é cheio de lacunas, colocando em correspondência diferentes regimes de imagem e modos narrativos.

Como uma contadora de histórias que precisa manter o fio da vida aceso através da memória, a voz da artista atravessa uma complexa teia de acontecimentos em que o visível e o invisível se entrelaçam nos trazendo para outra leitura do presente e da Natureza. Entre histórias náufragas e as memórias de um corpo em constante deslocamento, a artista acolhe a linguagem como forma de ressignificar o trauma da História abrindo-se à escuta dos territórios sobre os quais se inscrevem estas narrativas múltiplas e polifônicas. Em um novo arranjo possível, a vida se reorganiza e renegocia espaços de existência a despeito de tudo. A vida, assim como a morte, é também incontornável.⁷⁰

70 Trecho do texto curatorial *A imagem como semente, a palavra como adubo* escrito por Yana Tamayo para a exposição *Teologia Natural*, no Le Cube Art Room. Rabat, Marrocos. Setembro 2022.



But men are deaf, obsessed by the commodity, and with their heads full of forgetfulness.

Fig. 75 – Still Video *A Semente*. 17'55". Alina d'Alva Duchrow. 2022



On a July day in 2019, I found this strange object.

Fig. 76 – Still Video *A Semente*. 17'55". Alina d'Alva Duchrow. 2022

TODOS OS RIOS DESEMBOCAM NO RIO DOS MORTOS

Essa é a praia de Icapuí, que fica no litoral leste do Ceará. Eu frequento essa praia há mais de 20 anos e sempre encontro surpresas à beira-mar. Em um dia de julho de 2019, eu encontrei esse objeto esquisito: um bloco prensado e cheio de conchinhas agarradas à superfície, como se estivesse há muito tempo no mar. Depois encontrei muitos outros espalhados pela praia. Em breve a mídia começou a divulgar o aparecimento de “caixas misteriosas” em várias praias do nordeste. Depois de muito tempo, pesquisa e discussão, cientistas concordaram serem fardos de borracha natural pesando aproximadamente 100 quilos cada. Em setembro de 2019, pesquisadores da Universidade Federal do Ceará descobriram que elas eram oriundas de um navio alemão, atacados por tropas americanas durante a segunda guerra mundial e que naufragou em 1944, nas proximidades de Recife. Em uma das caixas encontrei prensada a inscrição ULUKALI. Digitei o nome no google e cheguei em um site de registro de empresas da Malásia. ULUKALI era o nome de uma firma de produção de borracha registrada em 1920. Depois de 100 anos essa história chega até mim. A origem dessa borracha vem do Brasil. A semente da qual brotou a árvore de onde foi extraído o látex na Malásia, veio da Hévea Brasiliensis da Amazônia.⁷¹

O encontro com as “caixas misteriosas” de borracha natural (Figura 68) se deu aproximadamente dez meses depois do meu encontro com o pequeno barco de madeira em Manaus, na Amazônia e toda a história que ele arrastava. Agora me deparo com um navio naufragado e que do fundo do mar regurgita fósseis do passado. Um navio fantasma, com uma “caixa preta” que ninguém será capaz de escutar. A mensagem vem cifrada nos pacotes que flutuam no mar e aterrisam aos poucos na costa do Ceará, como os barcos de São Francisco de Canindé. O pequeno barco se transforma em um navio-fantasma, como no conto de Edgar Allan Poe (2014, p. 16), *Manuscrito encontrado numa garrafa*.

“A Água é o elemento que se lembra dos mortos”. A imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte. Nessa hipótese a morte não seria a última viagem, mas a primeira, seria a viagem verdadeira. Pois se a Morte é uma viagem, a viagem é uma morte e Partir é morrer um pouco. “Morrer é verdadeiramente partir e só se parte bem quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura” (BACHELARD, 2002, p. 75).

No texto “O Narrador”, Benjamin (1994) também reflete sobre a morte e compara o moribundo ao narrador que transmite sua experiência através das histórias que conta. Este se tornava, no momento derradeiro de sua existência, o transmissor da sabedoria que acumulara em vida. A morte lhe conferia essa autoridade. Aqui neste relato, artista e barco criam um corpo-embarcação. Esse corpo viajante segue, assim, “sem mapa”, o fluir de águas que conduzem a histórias que querem ser contadas para que, quem sabe, seus protagonistas, tendo revelado o que não pode mais estar oculto, possam descansar em paz.

A cadeia de acontecimentos que vai do Ceará à Amazônia e da

Amazônia à Malásia, revela modos de operar que ainda hoje sustentam comodidades modernas e opressões. Passados quase 80 anos do segundo ciclo da borracha, os poucos seringueiros sobreviventes que viraram “soldados da borracha” na Amazônia apenas recentemente foram reconhecidos como “heróis” e nunca ressarcidos à altura dos danos que sofreram. A exploração do látex migrou, junto com a semente da *Hevea Brasiliensis*, para a Malásia e países asiáticos e é, atualmente, ligada a um sistema perverso de violação dos direitos humanos, trabalho escravo e devastação de ecossistemas inteiros. Como reitera Benjamin, “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1985, p.117).

Abre-te Suzana!

Contam que no meio do sertão brabo, nos confins do Ceará tinha um sujeito de nome João que era muito pobre. Onde tinha uma roda de gente, ele afirmava que um dia ainda seria um Homem. Argumentava que iria mostrar pra uns tais que diziam que pobre não é homem, não é mesmo de nada. Mas ele queria ser. Passou muitos anos com aquilo na cabeça e não sabia direito como realizar o desejo de ser Homem de verdade, respeitado, menos humilhado. Para sair daquela situação de miséria, João tinha que tomar uma decisão. Aí quando foi um dia ele disse:

– Sabe de uma coisa, mulher? Eu moro aqui na terra de seu Fulano, e aqui de pobre eu não passo. Pra morrer pobre não precisa de vexame, mas ... Eu vou andar por aí, vou andar pelos matos, vou ver o que eu encontro por aí pra nós morar, e não ser sujeito a ninguém. Se for preciso, comer só fruta braba.

A mulher:

– Homem, pra onde é que tu vai? Tu não sabe que a gente é pobre, tem que ter comportamento?

– É, mas já me abusei de ser pobre. Eu vou me alongar dentro dos matos e pronto.

– Você num faça isso!

– É, mas eu vou andar assim mesmo. Eu vou andar. Andar. Porque a gente andando, quem sabe? Cobra que não anda não engole sapo. E a gente andando pode até ser que arrume uma felicidade e eu espero ainda ter em casa.

– Pois vá. Disse a mulher.

João pegou um saco, botou nas costas e ganhou o mundo⁷²

⁷² Trecho retirado do conto “Abre-te Suzana!”, coletado pelo pesquisador Francisco Assis de Sousa Lima no Cariri. Uma versão nordestina do conto “Ali Babá e os 40 ladrões”. Nele o sertanejo recria a possibilidade de encontrar o tesouro através de andanças e magias (RIOS, 2014, p.96).

*Ecoam pelo ar
Histórias de tesouros escondidos
Sou poeta da canção
E embarco nesse sonho encantado
Vou com destino ao Ceará
Em busca de um novo eldorado⁷³*

⁷³ Samba de enredo “Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube lá no Ceará” do G. R. E. S. Imperatriz Leopoldinense, que obteve o primeiro lugar no desfile das principais escolas de samba do carnaval de 1995 no Rio de Janeiro.



Fig. 77 – Barco – árvore, da série Eldorado. Grafite sobre papel artesanal.
Alina d'Alva Duchrow. 2022.



ELDORADO

A instalação *Eldorado* é composta por desenhos à grafite e látex sobre papel artesanal. Uma série feita de fragmentos de textos e imagens coletados ao longo da pesquisa.

Imagens híbridas nascidas da aproximação onírica de relatos, seres, corpos, mitos, objetos e sensações relacionadas através da exploração da borracha na floresta. Um dos combustíveis da violência colonial extrativista, a busca pelo Eldorado foi durante muito tempo o que Isabelle Stengers chamou de “feitiçaria capitalista”.⁷⁴

Os textos emoldurados que acompanham as imagens, vão desde relatos de livros de história, artigos de jornal, vozes de seringueiros sobre a floresta, vozes da floresta. A instalação se abre como a página de um livro de história, costurando e sobrepondo diferentes tempos e diferentes pontos de vista.

*Logo depois de seguirem rio Napo abaixo, um chefe indígena contou a Orellana sobre o Eldorado, uma cidade fantástica de ouro situada a poucos quilômetros de distância. Haveria uma certa tribo que vivia junto a um lago cujas margens eram cobertas de ouro. Todas as manhãs os índios cobriam o chefe com uma camada fina de ouro, e todas as noites ele se banhava no lago para remover o ouro, preparando-se para o dia seguinte. Ele era El Dorado.*⁷⁵

74 Philippe Pignarre & Isabelle Stengers. *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenroulement*. Paris: La Découverte, 2005

75 Carvajal, Gaspar. *Descobrimento do Rio das Amazonas*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional. 1941.

Havia algo na selva que impelia um homem para além de toda a razão: perseguia o Eldorado até que a febre o matava, até que estivesse enfraquecido e humilhado, até que suas obsessões tivessem destruído todos que ousaram acreditar em seus sonhos. Era uma escravidão diferente de qualquer outra coisa na Terra, pois o próprio homem forjava os grilhões. Um homem nunca é maior do que a selva, não importa qual seja o seu valor em seu lugar de origem.⁷⁶

*Em 1853, T.W. Archer alegou em seu livro *Economic Botany que Deus tinha revestido a Terra com “tudo o que era essencial para as necessidades do homem”, e mesmo a borracha com sua versatilidade notável, era usada pela sociedade para a propagação do Evangelho como o exemplo principal do amor de Deus para com o homem.*⁷⁷*

*Ele pegou a carabina e o facão e começou a matança (...) deixando o chão coberto de mais de 150 cadáveres, entre eles homens, mulheres e crianças. Banhados em sangue e rogando por misericórdia, os sobreviventes foram empilhados junto aos mortos e queimados até a morte, enquanto o administrador gritava: *Eu quero exterminar todos os índios que não obedecem minhas ordens sobre a borracha que eu exijo que se traga.*⁷⁸*

Ceará – O triste destino de 40 mil cearenses – O Instituto do Nordeste, depois de longos debates, resolveu solicitar ao governo notícias sobre cerca de 40.000 cearenses que deixaram este Estado para lutar na “Batalha da Borracha”. As informações chegadas da Amazônia, dizem que estes bravos estão ali abandonados nas piores condições.

Jornal O Acre. 1943

76 Joe Jackson. *O Ladrão do Fim do Mundo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
 77 IBIDEM.
 78 IBIDEM

Lá onde eu tava tinha e tem muito índio. Só em 1945 e 1946 eles me atacaram 3 vezes. Dia 30 de março eles atacaram nois. Depois em agosto eles vieram de novo e atacaram o cozinheiro. Depois em 28 de janeiro eles atacaram de novo. Em janeiro de 1946. O patrão mandava fazer correria, mas não servia de nada. Eles eram brabo no mato. Em 1949 o Pedro Biló passou o verão todinho matando índio. Eles não tava mais deixando o pessoal trabalhar. Ele vinha passava cinco seis dias descansando ai entrava no mato e ficava dez quinze dias na mata só matando índio. Ele andava com dez quinze homens para ajudar.

(Depoimento do Sr. Melquisedec Barroso Soares, concedido ao autor em 16 de janeiro de 2012, na cidade de Rio Branco – AC)

Quem conviveu muito tempo no mato ... sem relógio ... consegue perceber que é meia noite. Os pássaros param de cantar ... os gafanhotos ... fica tudo um SILÊNCIO SILÊNCIO ... Agora seis horas é muito triste ... passarinho fica tudo em silêncio. Depois que passa das seis a coruja volta a gritar ... meia noite também é silêncio e meio dia também ... até o vento para. Posso tá afobado cortando ... faltando assim três minutos paro ... depois que passa meio dia é que vou começar o trabalho de novo ... se tá tudo silêncio também vou ficar quieto. (Depoimento de José Maria dos Santos)⁷⁹



Small framed text block with multiple lines of illegible text.

Small framed text block with multiple lines of illegible text.

Small framed text block with multiple lines of illegible text.



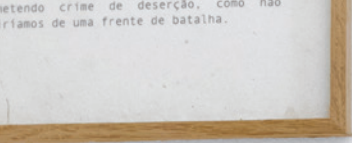
Two small framed text blocks with illegible text.





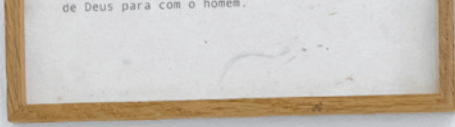
Fig. 78 – Vista da instalação Eldorado. Grafite e látex sobre papel artesanal.
Alina d'Alva Duchrow. Le Cube Rabat – Marrocos. 2022.

endo crime de deserção, como não
ríamos de uma frente de batalha.



9

de Deus para com o homem.



10



estes bravos estão ali abandonados nas piores condições.



Logo depois de seguirem rio Napo abaixo, um chefe indígena contou a Orellana sobre o Eldorado, uma cidade fantástica de ouro situada a poucos quilômetros de distância. Haveria uma certa tribo que vivia junto a um lago cujas margens eram cobertas de ouro. Todas as manhãs os índios cobriam o chefe com uma camada fina de ouro, e todas as noites ele se banhava no lago para remover o ouro, preparando-se para o dia seguinte. Ele era El Dorado.

Os índios Huitoto, Bora, Andoque e Ocaina eram açoitados até os ossos ficarem expostos. Não recebiam tratamento médico e eram deixados para morrer e depois eram comidos pelos cachorros da empresa. Eles eram castrados e também torturados com fogo e água amarrados de cabeça para



Fig. 80 – Vista da instalação Eldorado. Texto impresso em papel artesanal.
Alina d'Alva Duchrow. Le Cube Rabat- Marrocos. 2022.



Fig. 81 - Hélio Melo. Estrada da Floresta. Óleo sobre tela. 1983.

Estrada de seringa é uma trilha que faz na floresta ... passando nas seringueiras pra coletar o leite ... então ela é cheia de idas e voltas ... passa várias vezes perto do mesmo lugar que passou só que em caminho diferente. Uma estrada de seringa ela tem de 150 a 300 madeiras ... na época que era pra cortar e defumar o tamanho máximo de uma estrada de seringa era de 250 madeira. Saía de noite pra dar tempo de cortar colher e defumar. A meia noite no rodo da estrada é a hora certa para encontrar com a Mãe da Seringueira. Se você corta a estrada pela perna direita ... quando for sexta-feira corta pela esquerda três vez. Corta duas vez ... na três quando chegar no rodo da estrada meia noite ... grita que a Mãe da Seringueira vem ... fala contigo e aumenta o leite (Depoimento de Davi de Souza).⁸⁰

Belém do Pará, 18 décembre 1904

Chère Reina,

On a rencontré un cousin d'Albert qui vit dans une immense île face à Belém qui s'appelle Marajó. Il nous a invité à venir passer quelques jours avec lui. C'était magnifique, j'aurais aimé que tu soies avec moi pour voir toutes ces beautés. J'ai vu de merveilleux oiseaux chamarrés; des perroquets, des canards, faucons, flamants roses qui s'ébattaient dans les lagunes et au bord des rivières; je me suis baigné sur une plage d'eau douce de Mosqueiro, un vrai paradis. On a mangé des fruits délicieux. On a été à cheval dans un petit village d'indiens où le cousin avait à faire, et croisé des immenses troupeaux de buffles. Dans le village, il y avait de belles poteries très anciennes avec des figures géométriques. On essaie d'apprendre aussi des mots de la langue des Indiens. L'oncle nous a expliqué comment travailler avec eux. Il dit que ce sont des personnes très douces et qu'il ne faut pas les brusquer. Il faut proposer nos produits et leur laisser le temps. J'aimerais avoir de tes nouvelles. Je t'embrasse.⁸¹

David Amiel

81 Querida Reina, conhecemos um primo de Albert que vive numa enorme ilha em frente a Belém chamada Marajó. Convidou-nos a passar alguns dias com ele. Foi maravilhoso, gostaria que tivesse podido estar comigo para ver todas essas belezas. Vi pássaros coloridos maravilhosos; papagaios, patos, falcões, flamingos a brincar nas lagoas e ao longo dos rios; tomei banho numa praia de água doce em Mosqueiro, um verdadeiro paraíso. Comemos frutas deliciosas. Fomos a cavalo para uma pequena aldeia indígena onde o primo tinha algum negócio, e encontramos enormes manadas de búfalos. Na aldeia, haviam belas cerâmicas antigas com figuras geométricas. Também tentamos aprender algumas palavras da língua indígena. O tio explicou-nos como trabalhar com eles. Ele disse que são pessoas muito gentis e que não devemos apressá-los. Temos de oferecer os nossos produtos e dar-lhes tempo. Gostaria de ouvir notícias tuas. Te abraço. David Amiel. Belém do Pará, 18 décembre 1904.



Fig. 82 – Foto do Baratillo datada de 15 de outubro 1912. Fonte: Alain Amiel.



Fig. 83 – Alina Duchrow, Ziad Naitaddi. Still do vídeo Cartas à Reina – UM, Rabat, 2021 <https://vimeo.com/user120006243>

CARTAS À REINA

Durante a pesquisa encontrei alguns relatos e cartas, entre eles a história de David Amiel, que partiu do Marrocos em 1904, deixando sua esposa e filho recém-nascido e retornou 20 anos depois. Encontrei essas cartas no blog de seu neto, Alain Amiel⁸², que fez uma grande pesquisa retrçando a rota de viagem de seu avô a partir das cartas e de uma única foto⁸³ (figura 81) encontrada na casa dos pais, em Rabat, que retrata o avô proprietário de uma loja de tecidos em Iquitos, na Amazônia Peruana. As cartas de David relatam a viagem desde a partida do porto de Tanger e a chegada a Belém. As impressões de um jovem viajante em um mundo distante e completamente outro.

O vídeo “Cartas à Reina” (figura 83) foi realizado em parceria com o artista marroquino Ziad Naittadi. O vídeo é uma obra acústica mais que visual. Ao longo de todo o vídeo vê-se a imagem da Medina de Salé e como fundo sonoro sons captados na Floresta Amazônica. Segue-se a leitura de um trecho de uma carta escrita pelo jovem marroquino David Amiel à sua esposa Reina. A carta é inicialmente lida em português e depois, concomitantemente com uma leitura em Darija (língua falada no Marrocos). A legenda que se sobressai em grande formato é em francês. Língua franca falada no país. A superposição de sons e imagens em diferentes línguas,

82 cf. <https://www.alainamiel.com/Amazonie.htm>

83 “Eu Sempre soube da existência desta fotografia. É a foto mais antiga que conheço, a primeira coisa associada à palavra foto, A foto. Era um enigma. Ligadas a esta fotografia estavam as palavras Baratillo, Manaus, Amazonas, Brasil, nomes que me faziam sonhar. Sempre a tive à minha frente; quando era criança, estava no tocador da minha avó. Muito tempo depois da sua morte, e apesar das mudanças de casa, voltou sempre a ocupar um lugar de destaque na casa. Tudo parecia mover-se à sua volta, mas lá estava ela, impondo a sua presença calma e silenciosa. Talvez ela estivesse à espera. Esperou durante mais de cem anos”, David Amiel.

causa no espectador um certo desconforto, uma desestabilização. Aqui, forma de conteúdo e forma de expressão se entrecruzam e nessa “desterritorialização” quase não podemos identificar as coisas, os lugares, os sons, como um estrangeiro na sua deriva.



... da se não
... da per
... de homem.
... entre os animais
... e que, se trair
... com a ajuda do tempo
... remissão
... (pessoalmente). Único entre to
... superior a todos os que
... (isto é, vontade) disse o socrático, po
... ver, mas a viver sempre melhor.
... Logo estamos porém ainda de encontrar o ho
... men no decurso da nossa viagem através da Crea
... ção: apenas agora se nos abrem os primeiros mo
... mentos do instinto mais elementares, e se de no
... vo perguntamos em que consiste o instinto, po
... mos agora responder que é a expressão da
... hereditária, anteriormente que é a expressão da
... individual que permite ao acordar da
... cega, vontade orgânica, vontade
... , acto imperioso e todavia voluntário
... por isso as faculdades instintivas graduam
... ante se vão apagando na série animal. A ma
... zeta que, a par da individualidade e da liberdade
... crescentem, se elevando a altura de instintivas gradua
... Das edificações complexas se constituem para a
... ção e tipo de animal instintivo e livremente
... não ferido de estado primitivo, e
... no estado instintivo de tempo, e
... não ramus ver se placentiam abesse, et
... título de instinto, se de voluntário

Meus amigos, não distinguimos o leste do oeste, não sabemos onde o sol se levanta para iluminar toda a humanidade e onde ele se põe sobre a Terra. Que deveremos fazer pois? Deveríamos pensar imediatamente em alguma coisa e de minha parte não conseguia pensar em coisa alguma. Limitaram-me a subir ao alto do rochedo e olhar em torno.⁸⁴

Encontrei este diário em dois cadernos nos armários azuis. Não tenho a mínima lembrança de havê-lo escrito. Sei que o fiz, que fui eu que escrevi, conheço minha letra e os detalhes que relato. Revejo o lugar, a estação, os trajetos, mas não me vejo escrevendo o diário. Quando foi que o escrevi, em que ano, em que horas do dia, em que casa? Não sei mais nada. Como pude escrever isso que ainda não sei nomear e que me assombra quando releio? Como pude abandonar esse texto durante anos naquela casa de campo constantemente inundada no inverno?

O túnel termina em uma entrada para uma caverna, há uma cortina que tapa a entrada e você não consegue ver lá dentro. Se quiser puxar a cortina e entrar na caverna volte para 78, se preferir dar meia volta e retornar à encruzilhada do túnel vá para 296.

Um galho comprido brotava do centro das minhas costas, crescia em círculo e passava por baixo do meu braço esquerdo. Perguntei ao meu marido o que significava aquilo. Ele declarou: É a árvore da vida. Repliquei: Creio que está crescendo para o lado direito também. Resolvemos chamar um médico da família já falecido para operar. Ele tinha o aspecto de um querubim. Cumprimentei-o afetuosamente. Aplicou um anestésico, operou-me e fiquei surpresa com a rapidez de minha convalescência. Então ele aconselhou-me a não levantar durante 9 meses.

84 Performance “Expedição das borboletas”. Trechos de livros lidos em voz alta. Disciplina Métodos e Processos em Arte Contemporânea/2019.



Fig. 86 – Performance “Expedição das borboletas”. 2019. Biblioteca da Casa do Ceará. Brasília-DF

Fig. 87 – Biblioteca da Casa do Ceará – Brasília-DF. Foto: Alina Duchrow. 2019.

Aproximou-se da terra e saltou medroso, incompreendido como criança nos seus primeiros passos. O cair de uma folha seca, o soprar da brisa, arrepiava-lhe os cabelos e sentia tremor sem saber de que, medo que não era medo porque nada via. Indeciso ficou por algum tempo molhando os pés nas águas onde as ondas sucessivas do mar beijavam as praias pacientemente, ininterruptamente. O geógrafo pisou também a terra e, ao contrário, não teve medo, mas não se sentiu maravilhado. Fez o giro do horizonte e retrocedeu descrente com as impressões que lhe causou o meio físico, que lhe pareceu num instante sem prospecção, agressivo, bárbaro, inóspito.

Instruções para a Expedição a uma Biblioteca

Adentre o espaço da biblioteca.

Percorra-o lentamente.

Perceba-se.

Seu conforto ou desconforto.

Escolha uma estante.

Feche os olhos.

Acaricie a superfície dos livros.

Escolha um livro.

Folheie-o e quando encontrar palavra, frase ou parágrafo que o faça estremecer, dirija-se à mesa redonda no primeiro cômodo.

Sente-se na única cadeira disposta em frente à mesa.

Leia o trecho em voz alta.

Terminada a leitura feche o livro e disponha-o em cima da mesa.

Você pode percorrer outras estantes, folhear outros livros e retornar à mesa.

Em Brasília, no Distrito Federal, pode-se chegar ao Ceará. O Ceará que existe em Brasília é um território de 15.000 m² localizado na Asa Norte do Plano Piloto, que se formou em 1963, poucos anos depois que a capital foi fundada. Na Casa do Ceará em Brasília tem uma jangada sem mar, tem Padim Ciço, lamparina, chapéu de palha, cangaço, cangalha, arreio de vaqueiro, pote, cesto, renda de bilro, lampião, Maria Bonita, Bumba meu boi e Cordel e tem uma biblioteca com 10.000 volumes de livros sobre o Ceará.

Em 2019, percorrendo as estantes da Biblioteca da Casa do Ceará, em Brasília, na sessão de livros raros encontro relatos sobre a Comissão científica de 1859 a 1861, a primeira no país formada apenas por brasileiros, catalogando fauna, flora, topografia e costumes numa perspectiva interna.

O Ceará foi definido como primeiro destino da expedição por causa de suas promessas de riqueza e lendas muito difundidas que falavam de tesouros abandonados pelos jesuítas e jazidas escamoteadas pelos Holandeses. Entre os cinco anos que durou, a Comissão produziu e sistematizou conhecimento numa quantidade e qualidade que o país jamais experimentara. Porém, sofreu boicote por parte dos políticos conservadores e a expedição acabou ganhando notoriedade por conta de seus reveses. Ficou lembrada pelos apelidos que levou no plenário do Senado: Comissão das Borboletas, pela acusação de inutilidade.⁸⁵

A performance “*Expedição das borboletas*” foi inspirada nesse acontecimento. Uma proposta feita a 12 artistas, estudantes da pós-graduação em artes da UnB, de “viajarem ao Ceará” e percorrem o espaço da Biblioteca e seus livros. Os artistas foram convidados a abrirem páginas de livros e lerem em voz alta os trechos escolhidos. Uma sinfonia de leitores, narradores de uma expedição única. Nessa aventura, nossos exploradores ingressam sem mapa, mergulho no vazio de possibilidades que se abrem, vivificando o espaço congelado da história, à procura de “coisas inúteis”.

NAVEGAÇÃO SEM BÚSSOLA

Adentrar uma biblioteca como quem percorre uma paisagem. Presentindo camadas de tempo, sedimentações, abismos, fendas, cordilheiras e bem debaixo dos nossos pés, à medida que caminhamos, pedregulhos, conchas e vidas minúsculas que se escondem entre as páginas fechadas dos livros. Adentrar uma biblioteca com uma missão: Encontrar um único livro e nesse livro uma pequena passagem, um pequeno trecho que traga algo como um arrebatamento do ser e cause algum descompasso ao pulso, suba à garganta e se vire em impulso de abrir a voz e ler alto.

Estar indo ao encontro de_ algo _que_ desconheço _mas_ que me maravilha justamente por isso. Encontrar o ponto sensível. “Há pontos no mundo nos quais se cristaliza a significação das coisas, mas o ponto sensível é o ponto que incita ao sentido, o lugar da sensibilidade atingida, o ponto que dói, que arrebata”. Esta recuperação da significação e da sensibilidade é a essência do pensamento de Charles Péguy. “Há zonas sensíveis que é preciso saber achar, chegar nelas, se aproximar, saber tocar, ou antes, saber ser tocado, influenciado, animado por elas, para estar em condições de pensar, de falar e de escrever. Porque o pensamento começará sempre por um grito, de fraqueza ou de enlevo”. (BESSE, 2006, 99).

A ordem estabelecida escapa através da fratura causada por esse ponto sensível. Seria esse o “ponto de ruptura” e de liberação dos mecanismos e instituições de toda ordem. Se instalar no próprio coração do presente, ali estaria o segredo e a chave. Péguy lembra que a relação teórica com o tempo o transforma em um espaço congelado, em um presente de registro ou da história e o faz desaparecer como presente vivo, que é o ponto de sensibilidade do mundo. Jean Marc Besse (2006) fala do tempo de Péguy como o tempo rompido. É o tempo do impulso, da criação, é o tempo

dos começos. O presente é um ponto de vida, é aquele ponto de fecundidade de onde ‘partem todos os caminhos’. Ele é o vazio de possibilidades que se abrem”.

Em seu texto, *O canto das sereias*, Blanchot conta que as Sereias tinham um canto imperfeito, que não passavam de um canto ainda por vir e que, por conta disso, conduziam o navegante em direção “àquele espaço onde o cantar começava de fato.” (BLANCHOT. 2013, p.5). Era o canto destinado aos navegadores, “homens do risco e do movimento ousado” Esse canto era também ele uma navegação, uma distância a ser percorrida, o movimento em direção ao próprio canto. O ponto de vista de Blanchot é o do navegador. O canto é o movimento que conduz. Quem é que naufraga? Quem se permite escutar o canto das sereias. O canto das sereias não tem forma definida, é sempre imperfeito e, por isso, tão poderoso. É uma fabulação – alucinação, um devaneio, que faz com que as coisas se mantenham como possibilidade.

A CASA - SHCGN 715

BLOCO B CASA 29 ⁸⁶

<https://vimeo.com/manage/videos/261022385>

Esta é a casa.

Normalmente usamos a entrada dos fundos que dá para a rua ou a porta da garagem que dá acesso a sala. É por aqui que vamos entrar: Estamos na sala. Se seguirmos em frente podemos atravessar a casa e sair para o jardim do outro lado. Mas me detenho aqui. A casa não tem janelas para fora, mas a sala é bem iluminada por essa janela a direita que dá para o espaço vazado no centro da casa. Eu chamo esse lugar de “aquário” por que as paredes são de vidro e chove dentro. Existe um jardim dentro desse aquário. Então aqui, na sala, em frente a essa janela fica a mesa de jantar com 6 lugares, por que somos seis. (...)

O projeto “A casa” propõe uma visita guiada à minha casa de infância situada no Setor Habitacional de Casas Geminadas Norte, na quadra 715 em Brasília, onde vivi na década de 80, dos cinco aos 10 anos de idade. As pessoas são convidadas a se deslocarem fisicamente para o local, se situarem do lado de fora da casa (que hoje tem um outro morador) e escutarem um áudio de aproximadamente cinco minutos. O áudio é uma narrativa de um percurso feito na casa da infância. A narração é feita no tempo presente com elementos de um tempo passado. Uma criança de 8 anos fala através da voz de uma mulher adulta.



Fig. 88 - A Casa. SHCGN, bloco G, casa 29. Foto Alina Duchrow.

da infância é perceber que não se pode retornar jamais. É possível retornar ao lugar físico-geográfico, mas a casa nunca mais estará lá. O que me resta são imagens, recordações esparsas, desconectadas. Fecho os olhos e procuro a primeira imagem. Essa imagem não é só visual, ela tem peso, carrega sons, luz, cheiros, pensamentos vem impressos nela. É preciso apenas uma primeira recordação para trazer a tona uma sequência de outras que remontam um quadro da memória.

Sobre essas recordações fala Perec em seu texto “A Habitação”: “O espaço ressuscitado da habitação basta para reanimar, para devolver, para reavivar as recordações mais fugazes, mais anódinas, assim como as mais essenciais (...) Do mesmo modo que uma palavra tirada de um sonho restitui, depois de escrita, toda a recordação daquele sonho, aqui, só o fato de saber que a parede estava a minha direita, a porta perto de mim a esquerda, a janela em frente, faz surgir instantaneamente e em desordem uma onda de detalhes cuja vivacidade me deixa assombrado.” (PEREC,1974, p.45)

Para Perec os lugares que foram referências, pontos de partida, o devaneio da infância cheio de recordações, não existem, e como não existem, “o espaço se torna pergunta, deixa de ser evidência, deixa de estar incorporado, deixa de estar apropriado. O espaço é uma dúvida: continuamente necessito marcá-lo, designá-lo; nunca é meu, nunca me é dado, tenho que conquistá-lo.” Então escrever é a única possibilidade para o autor de reter algo “meticulosamente”, de conseguir que algo sobreviva. (PEREC,1974, p.139)

Tento percorrer a casa da minha infância novamente. Faço um desenho no papel tentando apreender suas medidas. A menina que viveu ali hoje é arquiteta e tem o domínio sobre medidas e escalas. Quero riscar essa casa no chão e percorrê-la com meu corpo. Mas qual o tamanho? Qual a medida? Desenho a casa no papel. 8 metros de frente por 16 metros de fundo. Será isso? Aqui cabe tudo o que

a memória me revela. Risco as medidas no papel. $\frac{1}{4}$ do tamanho real é suficiente para que eu possa percorrê-la.

Desenho uma casa modernista da década de sessenta em Brasília. Uma casa sem hierarquia de espaços, onde frente e fundo se confundem, serviço e jardim. Uma casa sem quase janelas para fora e com um jardim interno, mas ainda com um quarto de empregada nos fundos, resquício de um passado colonial e segregador. Entro na casa e narro o meu percurso. À medida que falo a casa vai ganhando um corpo.

Para Bachelard, mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. “Cada pessoa deveria falar de suas estradas, de seus entroncamentos, de seus bancos. Cada pessoa deveria preparar o cadastro de seus campos perdidos. Cobrimos assim o universo de nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Apenas é preciso que sejam tonalizados pelo modo de ser do nosso espaço interno. O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha.” (BACHELARD, 1998, p. 205)

As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, seriam, para o autor, avessas a qualquer descrição. “A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que me é necessário para me colocar numa situação de onirismo, para me colocar no bojo de um devaneio em que vou repousar no meu passado.” (idem, p.207)

Como falar da casa da minha infância infância? Com que língua? Com que fala? Quais as imagens? Intuitivamente vou descrevendo o espaço, dando coordenadas geográficas, deslocamentos e me detendo em alguns pontos, lugares. Entre os deslocamentos e os lugares, brotam imagens, acontecimentos:

Daqui podemos ver um corredor a direita que dá acesso a três quartos. O primeiro quarto a esquerda é o meu, das minhas duas irmãs e do meu irmão caçula. Nele tem duas camas azuis e uma bicama, além de um berço branco. Entre as duas camas um baú de brinquedos. Nas paredes algumas prateleiras com nossas bonecas. Não sei como meu pai ainda consegue armar uma rede para fazer meu irmão dormir a noite. Gosto de ouvir meu pai cantar(...)

Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço, diz Michel de Certeau. (2014, p. 183) Entre espaço e lugar Certeau coloca uma distinção que delimitará um campo. “Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. É uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Por outro lado existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo”.

Para Certeau, os relatos efetuariam um trabalho que transforma lugares em espaço e espaços em lugares. Organizariam também os jogos das relações mutáveis que uns mantêm com os outros. Na base das narrações cotidianas, a questão tocaria na relação entre o itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço. Dois polos da experiência. Os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, apesar de uma geografia estabelecida, se pode aí fabricar e fazer. São feitura de espaço. “Toda descrição é mais que fixação”, é um ato culturalmente criador”. Ela tem até poder distributivo e força performativa, ela realiza o que diz. Ela é então fundadora de espaços. (CERTAU,2014,p. 191).

O discurso utilizado para narrar o meu percurso pela casa é um discurso poético, um percurso onde imaginação e memória se fundem. As imagens brotam dentro da estrutura sólida da casa que ainda pode ser avistada ali, em um endereço físico, no tempo presente. A poesia põe a linguagem em estado de emergência, ela fala por imagens e num sentido muito privilegiado, as imagens poéticas são imaginações. Imaginações e não meras fantasias ou ilusões. (BACHELARD, 1998, p. 188)

Depois da varanda tem um pequeno jardim cercado por uma cerca de ciprestes. Chama-se cerca-viva. Esses ciprestes tem um cheiro muito bom quando chove. Saímos da casa por esse jardim e chegamos a um jardim imenso, com muitas árvores. Uma delas tem um balanço muito alto e eu não consigo sentar para me balançar. Mais além, nesse jardim, tem um tesouro que enterrei com minha irmã, mas já não me lembro muito bem onde.

TERCEIRA

a barqueira

MARGEM

“Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar” (ROSA, 2001, p.80).

Um rio, com três margens. Uma estranha equação. Entre o céu e a terra um homem, um terceiro, um homem que habita uma canoa. Se move com as águas. Um homem habita uma canoa e em seu impulso de vida perfura a “realidade” e navega nas águas de um tempo cósmico, sagrado. Faz síntese do grande no pequeno. É preciso coragem para habitar esse entre... Fazer pacto com o desconhecido que leva ao imprevisível do acontecimento. O homem na canoa pode ser taxado de louco, bruxo ou coisa pior. “Deus ou o demo?”. O inexplicável causa espanto. Choca. Desafiar regras de conduta. Optar pela terceira margem. Uma escolha insólita. Travessia física e metafísica. A natureza dessa terceira margem é o espaço da invenção e de um fazer poético que escapa à racionalidade binária, pois toca no mistério da existência. “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”⁸⁷. A viagem deforma e transforma aquele que busca. O rio, existência e mistério se fundem na figura da viagem e daquele que viaja. “rio, é uma palavra mágica para conjugar a eternidade”

OCULTO PORQUE EVIDENTE

Que padrão, pergunta Gregory Bateson (BATESON, 1986: p.16), “relaciona o caranguejo à lagosta, a orquídea à primula e todos os quatro a mim? E eu a você? E nós seis à ameoba em uma direção e ao esquizofrênico retraído em outra”? Para Gregory Bateson, o sagrado na vida cotidiana deriva justamente do estabelecimento dessas relações entre as coisas e os seres que se encontram num determinado ambiente. “Relação, comparação, correspondência e semelhança” são para Bateson, bases de um pensamento mágico, analógico, surrealista e sistêmico; bases de uma “percepção sagrada do ambiente”. (BATESON, 1986)

Essa percepção do sagrado, corresponderia não à ideia de que as coisas sejam *a priori* essencialmente sagradas, mas ao estabelecimento de relações e associações criativas entre as coisas, os seres e situações. Michel Leiris (LEIRIS, 2016) nos fala que a passagem de um olhar “profano” para uma percepção “sagrada” da vida cotidiana pode ser encontrada em fatos bem simples, colhidos no dia e situados fora daquilo que é instituído como o “sagrado oficial”. Saber perceber, a partir de um estado de percepção atento, “o limite a partir do qual eu sei que não me movimento mais no plano das coisas ordinárias (fúteis ou sérias, agradáveis ou dolorosas), mas que penetrei num mundo radicalmente distinto, tão diferente do mundo profano como são diferentes o fogo e a água.” (LEIRIS, 2016: p.3)

Muitas coisas se mantêm “ocultas” devido ao nosso olhar desatento para o mundo, que não dedica a devida atenção às semelhanças e correspondências que existem entre as coisas. Se soubermos “desdobrar sua rasura”, a infimidade do detalhe nos descobre cada vez um mundo. “Esse ínfimo é infinito” (JULLIEN, 2012: p.48) Existe um fundo de evidência que, de tão óbvio e por não parar de

se oferecer, de se expor, nos escapa. E é por isso que “o estatuto da consideração de sabedoria é precisamente o da observação”. (Ibid, p.51)

Como lembra Ingold, a partir de uma leitura de *O contrato natural*, de Michel Serres: “a derivação etimológica do termo religião é do latim *relegere*, ou seja, ler novamente, ler no sentido medieval, isto é, ser aconselhado pelo mundo, tomar conselhos do mundo, e daquilo que as pessoas dizem.” O contrário da religião, então, não seria o ateísmo, ou a falta de crença, mas uma negligência (*negligere*) para com o mundo, “não prestar atenção ao mundo, não ser aconselhado pelo mundo, não estar preparado para aprender com as coisas que estão à nossa volta.” (INGOLD, 2014: p.307) A religião é para Ingold, uma questão de comprometimento ontológico.

Tim Ingold (2015: p. 33), traz a imagem da criança como a de um “pequeno detetive” que se deixa levar pelas “pistas” que encontra em sua “investigação”, a criança *percebe* a rua ou se engaja no ambiente com um olhar atento às sutilezas das pequenas coisas, suas diferenças e similitudes; um olhar “encantado, admirado e perplexo para tudo o que vê”. Tal qual a criança e sem rumo certo, também o flâneur é capturado por todas as descobertas surpreendentes que seu trajeto pode lhe revelar: “A rua se torna a moradia do flâneur. Os muros são a escrivadinha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente” (Benjamin, 1994: p. 36).

A atitude do flâneur que, no século XIX, levava tartarugas para passear pelas ruas e galerias parisienses, deixando “que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar” (Benjamin, 1994: p. 36), era um protesto a um modelo de sociedade seduzida pela ideia do “progresso da civilização”. Esse caminhante encontrava o milagre e o “mistério” da proximidade da imanência, pois é no seio do

evidente que está o oculto. Como nos conta François Jullien: “O caminho não fica longe do homem; se o que o homem toma pelo caminho se afasta do homem, não se pode considerar que é caminho”. (JULLIEN, 2012: P.62) Há o oculto decorrente do “absolutamente invisível-inaudível”- de que Confúcio desconfia; e há o oculto do que “se desdobra da maneira mais vasta - a mais ampla” e que se encontra ao mesmo tempo no seio do mais próximo, do que se “utiliza assim todos os dias” “e que, no entanto, não se vê”. (JULLIEN, 2012: P.65)

CONCERTO PARA MÚLTIPLAS VOZES: O RECADO DOS BICHOS⁸⁸

*um escorpião, alguns besouros, um elefante
e uma aranhola
uma tartaruga, dois sapos, um tatuí e
uma patativa
nesta ordem mas
não apenas esta
...e um pinguim
deixaram um recado...
o recado eu vou dizer
mas antes quero fazer alguns reconhecimentos:
reconheço minha posição de mediação
disso que veio a ser um
'concerto de múltiplas vozes'
reconheço a disposição do
meu corpo
não é pelos olhos que*

88 *Concerto para múltiplas vozes: o recado dos bichos*, é uma obra realizada pela artista cinira d'Alva (minha irmã gêmea), como resultado de um processo imersivo da residência artística “sala vazia” que aconteceu em março de 2019, no salão das ilusões, na cidade de fortaleza- Ce. Durante um período de dez dias, a artista desenvolveu uma série de errâncias urbanas que culminaram na elaboração de uma narrativa visual e sonora, que foi partilhada ao final do processo de residência, possibilitando a criação de um campo propício à instauração de experiências indiretas do público com a cidade.

se escuta
 nem pelos ouvidos
 talvez
 pelos pelos,
 isso que possuímos
 o mais próximo
 das ondas
 ser onda é a única forma de
 suportar
 o aprendizado do tempo
 um do qual
 não possuímos mais
 memória
 os objetos do mundo
 diz o poeta walt whitman
 fluem perpetuamente.
 “todos estão escritos para mim e
 eu preciso
 entender o que dizem”
 as coisas carregam palavras
 mas se não são vistas
 são mudas
 como toda matéria
 parece ser
 “a desatenção é a primeira etapa da violência”
 disse o João Moreira Sales
 citando Simone Weil
 em texto publicado na revista
 Piauí em dezembro de 2018
 ano da destruição do Museu Nacional do Brasil.
 “nós que vemos o outro nas garras da aflição,
 nós somos obrigados,
 primeiro e acima de tudo,
 a prestar atenção”
 “quanto a mim
 diria mesmo que
 o objeto da responsabilidade
 é o frágil,

*o perecível que nos solicita,
porque o frágil está,
de algum modo,
confiado à nossa guarda,
entregue ao nosso cuidado”
tudo nasce do ato de prestar atenção
eis o recado dos besouros.*

MEDICINA

Pajé dá e tira vida. Para virar pajé, vai sozinho para a mata e amarra o corpo todo com envira. Deita numa encruzilhada com os braços e as pernas abertos. Primeiro vêm as borboletas da noite, os husu, elas cobrem seu corpo todinho. Vem os yuxin que comem os husu até chegar a tua cabeça. Aí você abraça com força. Ele se transforma em murmuru, que tem espinho. Se você tiver força e não solta, o murmuru vai se transformar em cobra que se enrola no teu corpo. Você agüenta, ele se transforma em onça. Você continua segurando. E assim vai, até que você segura o nada. Você venceu a prova e daí fala, aí você explica que quer receber muka e ele te dá.

Siã Osair Sales⁸⁹

89 José Osair Sales, mais conhecido por seu nome indígena Siã, pertencente à tribo dos Kaxinawá, Huni Kuin, filho do Lendário líder Sueiro, principal Líder do povo Huni Kuin do Jordão, presidente da ASKARJ (Associação dos Seringueiros do Rio Jordão) e cineasta premiado internacionalmente. Nasceu no ano de 1964, no Seringal de Fortaleza, em Alto Jordão. Desde pequeno, com seis anos, acompanhava e auxiliava o pai nos afazeres da tribo, como a caça, pesca, agricultura e no trabalho no seringal. Aos 17 anos, através do Mobral, aprendeu a língua portuguesa. Após oito anos de sua aldeia sem chefe, assumiu-a com os irmãos e ajudou com a implementação de diversos projetos de desenvolvimento da tribo, inclusive na busca pela demarcação das terras indígenas. Viajou para diversos países a fim de estudar e entender os costumes estrangeiros, bem como desenvolver sua arte, expressa através do cinema. Crê no registro da história como forma de integração para um “mundo global”. (https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin)

Os povos indígenas, habitantes da mata, tem um modelo de medicina muito diferente do ocidental. A medicina indígena considera a relação com o meio ambiente como parte da causa das doenças e também da cura. Na visão desses povos, muitas doenças são causadas pela má relação que temos com o ambiente, com o rio, com a floresta, já que todos os ambientes, seja no meio aquático, da floresta, da terra, do ar, são habitados por seres, que são os donos dos lugares e cuidam das coisas ao seu redor. Quando os homens invadem esse espaço, eles atacam as pessoas e isso aparece como as doenças do corpo.

Esses povos utilizam como fundamento para a sua medicina as plantas, que são usadas para defumação, banhos, ingestão, para esfregar na pele, para cheirar, para aplicar nos olhos ou nos ouvidos, entre outros modos de uso, com propósito de tratar doenças específicas, mal-estar ou, como dizem os Huni Kuí, tirar nisũ. Para os povos Huni Kuí (Kaxinawá)⁹⁰, as medicinas mais destacadas são o nixi pae (ayahuasca), o rapé (dume deshke), o kambô (kampũ), a sananga. (MENESES, 2017, p.11)

O termo “Medicinas da floresta”, pois, é a forma como passaram a ser designadas a ayahuasca e outros agentes relacionados à floresta: à Amazônia, seus povos, seus seres, seus cosmos e interações. Fora as plantas, hoje há um uso expandido do termo medicina que abarca, por exemplo, a água, o ar, o canto de um pássaro, uma tenda do suor, uma fogueira, o Sol ou a Lua. Todos estes podem vir a ser medicinas (devir-medicina). (OLIVEIRA, apud MENESES, 2017, p.13) As medicinas da floresta são muitas vezes entendidas

90 Os Kaxinawá pertencem à família lingüística Pano que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, no estado do Acre e sul do Amazonas, que abarca respectivamente a área do Alto Juruá e Purus e o Vale do Javari.

pelos nawá⁹¹ como aquelas que vêm curar os “males da civilização”. A cura de uma pessoa permite curar a coletividade, já que o desequilíbrio de uma pessoa não seria somente dela, mas de uma coletividade e, em última instância, de todos. Os Huni Kuĩ falam: “Não é eu, nem você, nem o pajé, nem ninguém que está fazendo a cura, é a medicina” e a gente é um instrumento. (MENESES, 2017, p.30)

A Instalação “Medicina” faz parte da obra-trajeto-pesquisa “Teologia Natural” iniciado em 2018, que investiga um acontecimento histórico passado e invisibilizado pelos discursos oficiais: A exploração do látex na Floresta Amazônica durante o final do século XIX e durante a Segunda Guerra Mundial e as estratégias orquestradas pelo poder do Estado e pela indústria internacional para conseguir a mão de obra necessária para obtenção do látex em grande quantidade. A cultura da Hévea fez a fortuna de grandes sociedades e marcou um dos períodos mais dramáticos do colonialismo europeu. Os capitalistas da borracha, com fins lucrativos, utilizaram estratégias desumanas que incluíam o trabalho escravo, a utilização de trabalho infantil, bem como a tortura, o assassinato e o abuso de mulheres. Uma realidade que continua a existir hoje com a exploração do látex nos países asiáticos.

A Instalação começou a ser desenvolvida em um laboratório-residência artística em Coimbra, no Coletivo Trust em parceria com o AND_LAB⁹², em abril de 2022. Neste laboratório, tive a oportunidade da troca intensa com a antropóloga Fernanda

91 Nawa corresponde à autodesignação ou à um indicador de alteridade (“outra gente”) de muitas sociedades de língua Pano, sendo recentemente reivindicada como identidade oficial a ser reconhecida pelo Estado brasileiro por esse grupo indígena que habita o interior do Parque Nacional da Serra do Divisor no estado do Acre.

Eugênio para elaborar o material e as impressões coletadas na minha pesquisa sobre a exploração do látex na Floresta Amazônica. O material coletado era imenso e a pergunta era como reencontrar naquilo que concretamente se apresentava, entre relatos, imagens, látex e as minhas próprias impressões, o enunciado a ser trabalhado.

Uma primeira parte desse trabalho foi elaborado no vídeo “A Semente”, como um relato, uma “denúncia”, que relembra e, ao lembrar, re-membra um acontecimento coletivamente traumático. Fala-se aqui de uma “Maldição” que, devido à ganância de alguns, criou desconexão, isolamento, aprisionamento e morte de muitos. A outra parte do trabalho concentrou-se na “digestão e transmutação” do acontecimento. Uma maldição para ser quebrada precisa de um trabalho de “exconjuração”, um trabalho junto às “forças”, um processamento do trauma no campo do sensível. A instalação “Medicina” propõe um reposicionamento a partir da própria matéria tão cobiçada pelo mercado: o látex. A instalação é construída com essa intenção: Com o próprio veneno criar o antídoto.

Em *Medicina*, finas membranas de látex moldadas a partir do contato com superfícies industriais de borracha e plástico criam uma nova paisagem nos colocando diante da memória espectral da matéria vegetal. As peles operam numa sorte de restituição da seiva ao mundo vivo de onde fora retirada. A obra busca ser

antídoto, contrafeitiço feito de linguagem que deseja subverter a lógica simbólica do caminho perverso da mercadoria⁹³. A floresta sendo reinvidicada, des-isolada. O gesto é simples: Grudar para extrair uma fina membrana. Trabalha-se aqui com as forças da vida. Deixa-se o involuntário agir para atingir novamente, a dimensão mitológica e a textura do fantástico. Faz-se o antídoto. Ex-conjura-se a maldição. A artista age como uma xamã. Uma feiticeira. Essa é a sua ficção.

Poderíamos falar aqui de um resgate da “imagem essencial” aprisionada nos objetos e que os Yanomamis chamam de “utupê”. Após “morrer” sob a influência do psicoativo, os xamãs têm acesso a utupê⁹⁴. A utupê seria uma “imagem essencial” que todo ser da floresta carrega consigo, como uma essência vital dos seres animados. (KOPENAWA; ALBERT, 2016: p.615). Para os Yanomamis, tudo e todos que existem possuem essa imagem em uma realidade paralela à nossa, mais exatamente na realidade do tempo dos sonhos. Os xamãs são então os responsáveis por “fazer descer” do “céu sobrenatural” as imagens utupê, que estão nos “seres, entidades, e objetos dos mais diversos”. (Ibdem: p.622).

93 Trecho do texto curatorial escrito por Yana Tamayo para a exposição Teologia Natural. Le Cube – Rabat- Marrocos.

94 Para os povos yanomami, a palavra natureza pode ser traduzida enquanto Urihi, a terra-floresta, que é visível aos homens brancos (napë), aos índios não xamãs e também aos xamãs. Tudo aquilo que se vê normalmente em um estado não xamânico, em um estado ordinário de percepção - as árvores, os animais, as pedras, etc - é a natureza ordinária. A “natureza”, porém, é também formada por uma outra parte, a Urihinari, o espírito da floresta, uma “imagem, visível apenas aos xamãs” (KOPENAWA; ALBERT, 2016, p.475), que está sobreposta e inseparável de tudo o que existe na floresta.

ELA MUDA TUDO O QUE ELA TOCA, E TUDO O QUE ELA TOCA MUDA

Esse é o canto ritual das bruxas – “A mudança pertence à deusa como agente ou àquilo que muda quando é tocado?” Nos pergunta Isabel Stengers em seu livro “Reativar o animismo” (STENGERS, 2017) “Você realmente acredita em...?” Essa é a vozinha crítica que sussurra que não devemos aceitar ser mistificados, uma vozinha que, segundo Stengers, “faz ecoar a dos inquisidores”. (STENGERS, 2017: 11) O que esse orgulho deixa passar despercebido é que somos herdeiros de uma operação de erradicação cultural e social cometida em nome da civilização e da razão e qualificar a memória de tais operações como irrelevante seria, na visão da autora, contribuir para torná-las mais bem-sucedidas.

A palavra “magia” ficou restrita ao uso metafórico e precisamos ter a coragem de nos libertar dessa proteção, pois nomear esse ofício de “bruxas”, é em si um ato de magia, “já que o desconforto que ele cria nos ajuda a perceber a fumaça pairando nas nossas narinas.” (STENGERS, 2017: 12) Stengers afirma a necessidade de lutar e de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar. Por isso a importância de regenerar também as palavras como “animismo” e “magia”.

A filósofa nos propõe a pensar a “magia” como um ofício formado por múltiplos agenciamentos que carregam uma potência transformadora. Reafirmar essa potência da magia e afastá-la tanto da segurança do metafórico como do estigma do sobrenatural, poderia nos levar a considerar novas conexões transversais, “resistindo a toda a redução, distanciando-nos da triste expressão

“natural”, que na verdade significa “não ultrapassar: disponível apenas para explicações científicas”, e também do “simbólico”, que acaba por abarcar todo o resto.” (STENGERS, 2012: 15)











Fig 89 – Alina d'Alva Duchrow. Detalhe da instalação 'Medicina'.

Fig 90 – Alina d'Alva Duchrow. Vista da instalação 'Medicina'. Le Cube. Rabat. Marrocos.

Fig 91 – Alina d'Alva Duchrow. Vista da instalação 'Medicina'. Le Cube. Rabat. Marrocos.

Fig 92 – Alina d'Alva Duchrow. Peça de látex natural produzida para a instalação 'Medicina'.

As

miragem

águas

ILHA-ESTRELA

*Longe, então, minha querida Oh!
Vai-te para bem longe,
Para algum lago isolado que sorri,
Em seu sonho de profundo repouso,
Para as inumeráveis ilhas-estrelas
Que adornam seu seio com pedras preciosas.*

(Edgar Alan Poe)⁹⁵

Onde está o real: no céu ou no fundo das águas? Estrelas do céu adornadas por pedras que habitam o fundo de um lago, são ilhas-estrelas na imaginação do poeta. Um devaneio que sonha a matéria. Bachelard, em sua pesquisa sobre a poética das águas (2002), traz a poesia de Edgar Alan Poe para falar dessas duplas imagens. Estamos tão desatentos a elas. Elas são como pontos de junção do sonho, que, por elas, muda de registro, muda de matéria.

Poe, nessa contemplação das águas, forma esse estranho conceito duplo de uma estrela-ilha (*star-isle*), de uma estrela líquida que seria uma ilha do céu. Aqui, nessa articulação, a água é um céu invertido, a água assume o céu. “Como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é um reflexo dentro de um reflexo; o universo é uma imagem absoluta” (BACHELARD 2002, p.51).

95 Away, then, my dearest Oh! hie thee away. To lone lake that smiles. In its dream of deep rest, At the many star-isles. That enjewel its breast. Cf. Edgar Alan Poe in BACHELARD 2002, p.50).

O devaneio materializante de Poe é um além do devaneio das formas. É o amor por uma água elementar e imaginária que realiza o ideal do devaneio criador do poeta, porque possui o que se poderia chamar do absoluto do reflexo, onde o reflexo é mais real que o real, porque mais puro. A própria matéria aqui é o inconsciente da forma. É a água em sua massa, e não mais a superfície, que nos envia a insistente mensagem de seus reflexos.

Um navio aprisionado num círculo encantado, formado de paredes de folhagem, intransponíveis e impenetráveis. Um barco fantástico que, tendo se virado de alto a baixo, teria flutuado junto com o verdadeiro barco, como para sustê-lo...⁹⁶ Assim a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-o numa nova experiência onírica. Para subir no barco dos fantasmas é preciso aceitar o convite que faz a imaginação do poeta em sua tarefa de materializar o fantástico. É preciso genuinamente se deixar envolver por essa sensação de estranheza, desfrutar da “deliciosa opticidade dos reflexos” e assim realizar a inversão imaginária sob o barco real. Uma água contemplada ao mesmo tempo em seus reflexos e em sua profundidade.

Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver; tens o direito de viver com o barqueiro ou de viver com “uma nova raça de fadas laboriosas, dotadas de um bom gosto perfeito, magníficas e minuciosas”. (BACHELARD 2002, p.52)

CORAÇÃO DE VIDRO⁹⁷

otideM
opmet od etrap roiam an
etnerf me ederap a erbos
asor é ale
adahlitnop
otnat a-iehlo
euq ohca euq
oãçaroc uem od etrap é ale

97 Trabalho realizado na disciplina Metodos e Processos, PPGAV UNB, 2018.
Professor Dr. Gé Orthof.

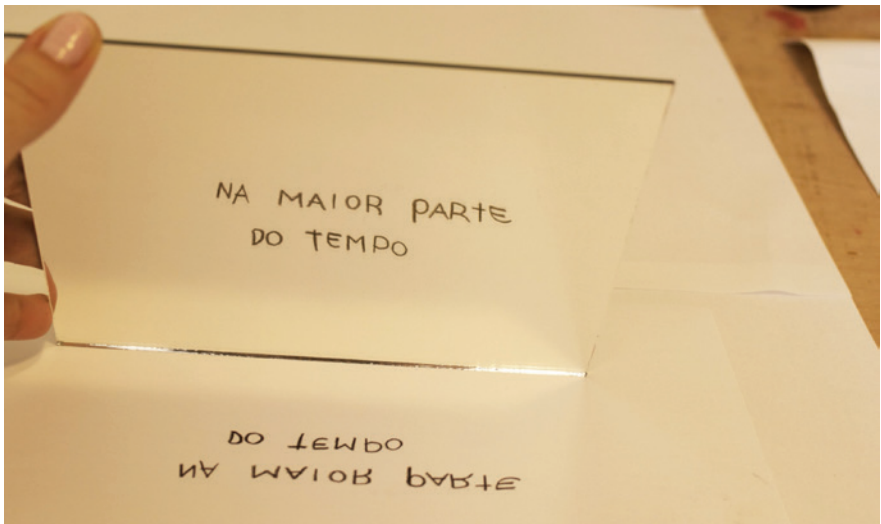
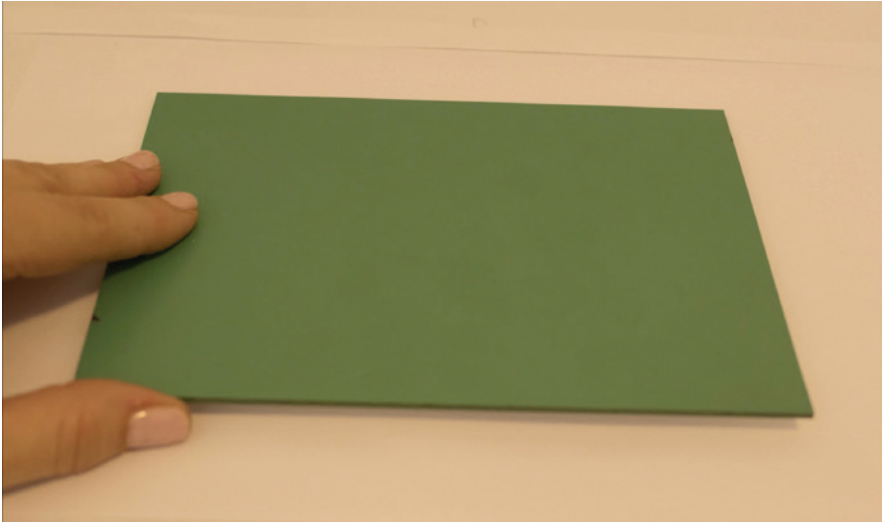


Fig. 93 e 94- Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

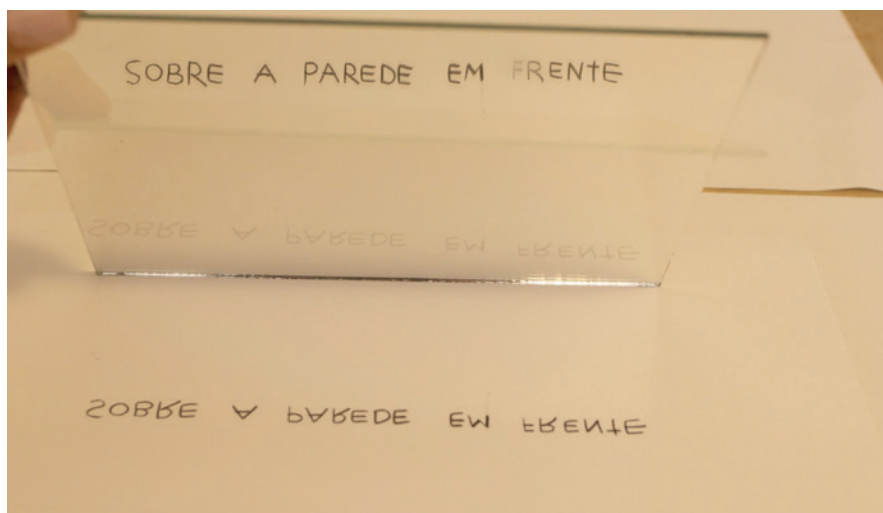


Fig. 95 e 96– Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

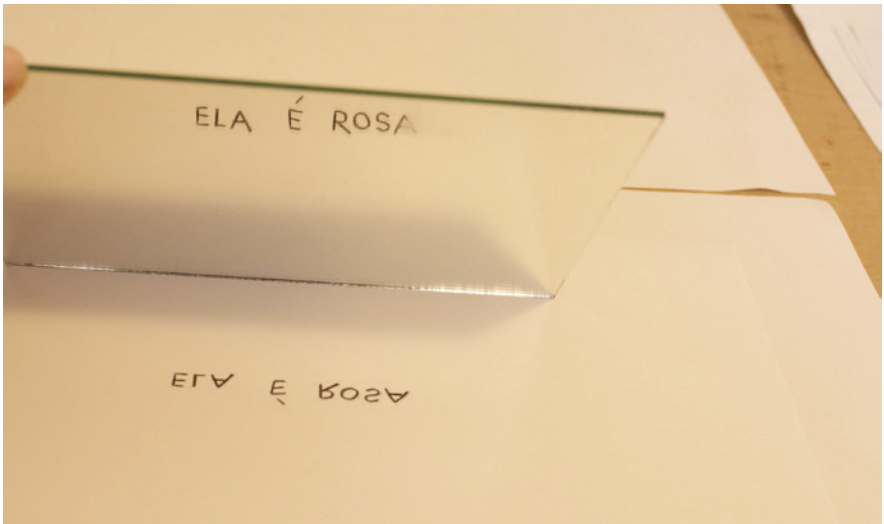
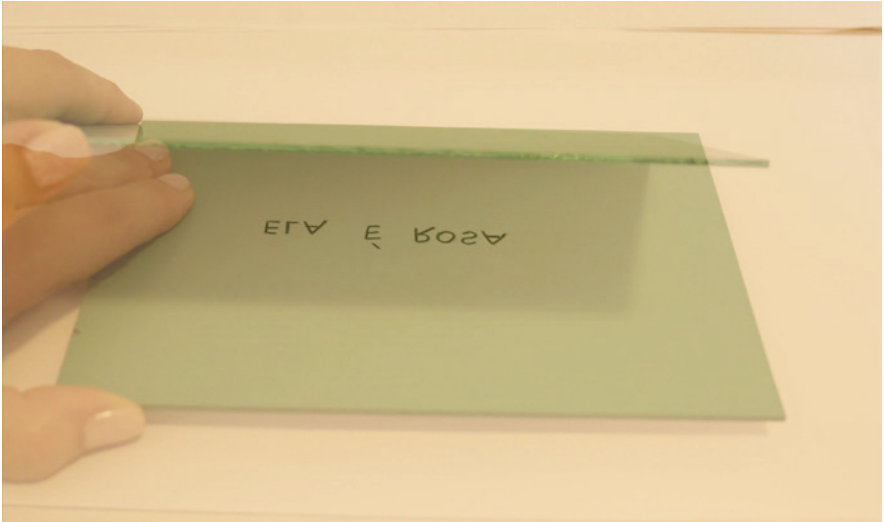


Fig. 97 e 98 – Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

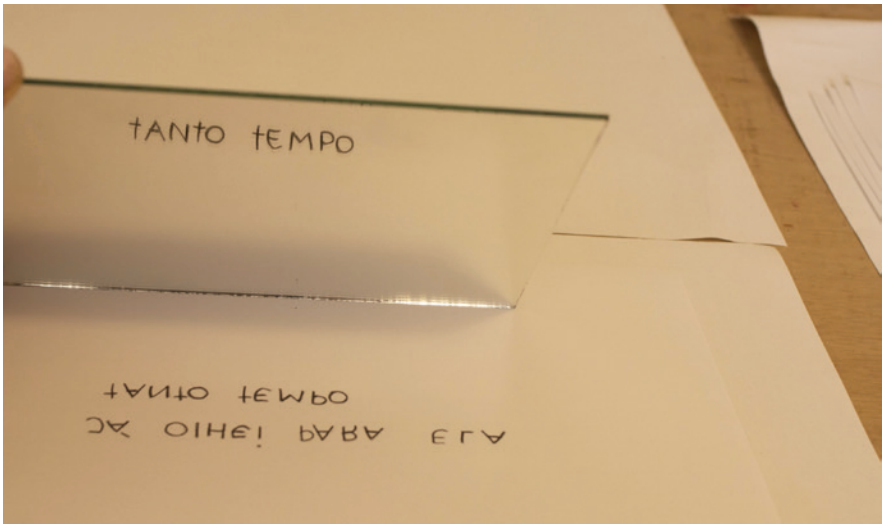
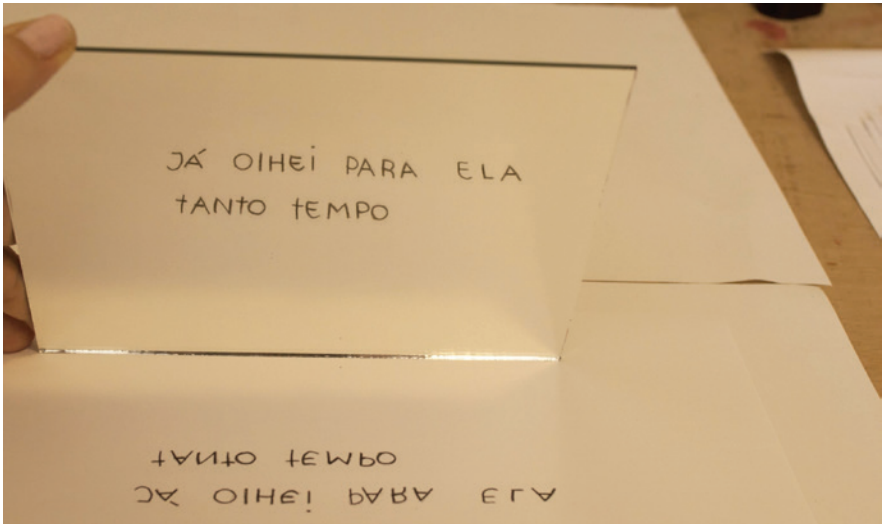


Fig. 101 e 102 – Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

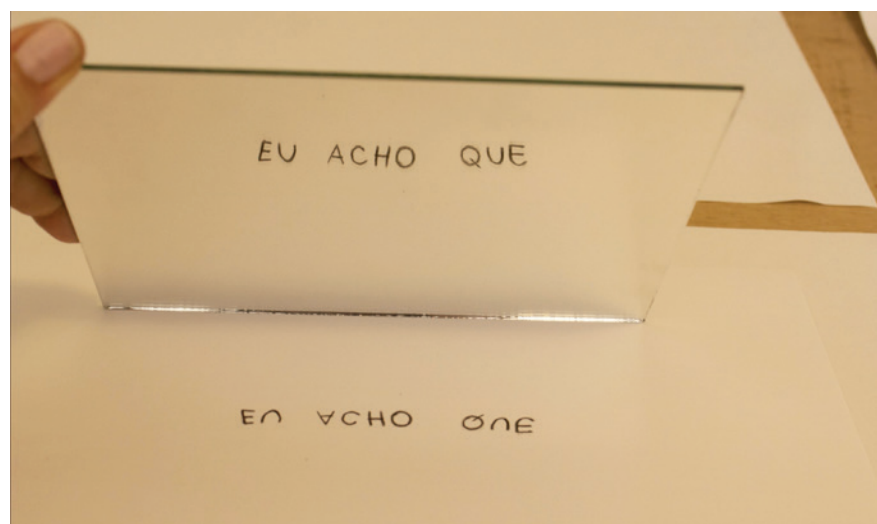
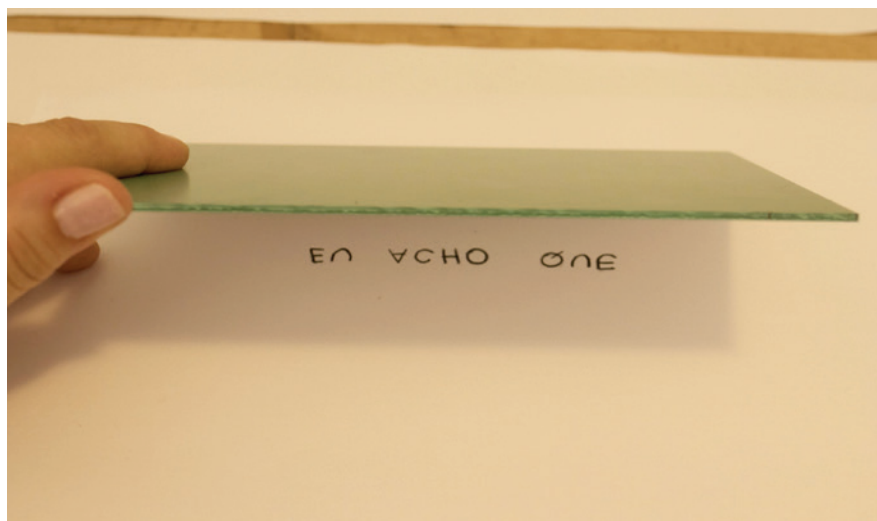


Fig. 103 e 104 – Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

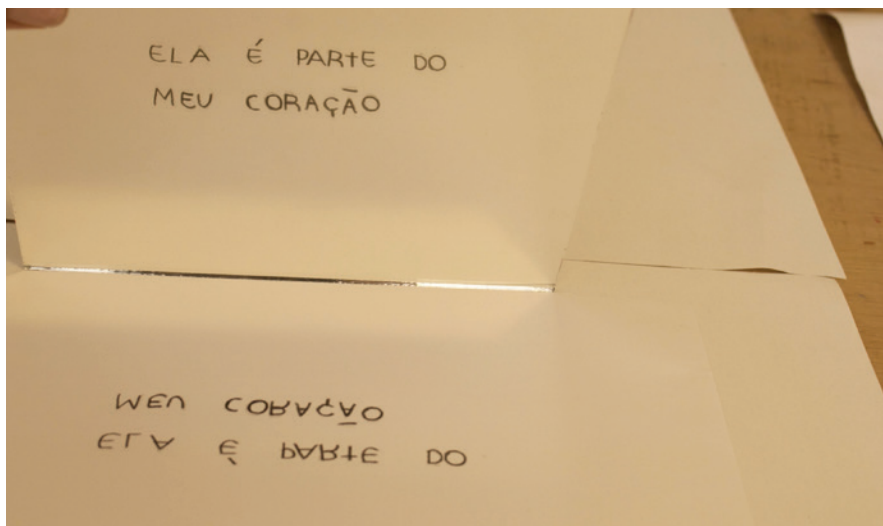
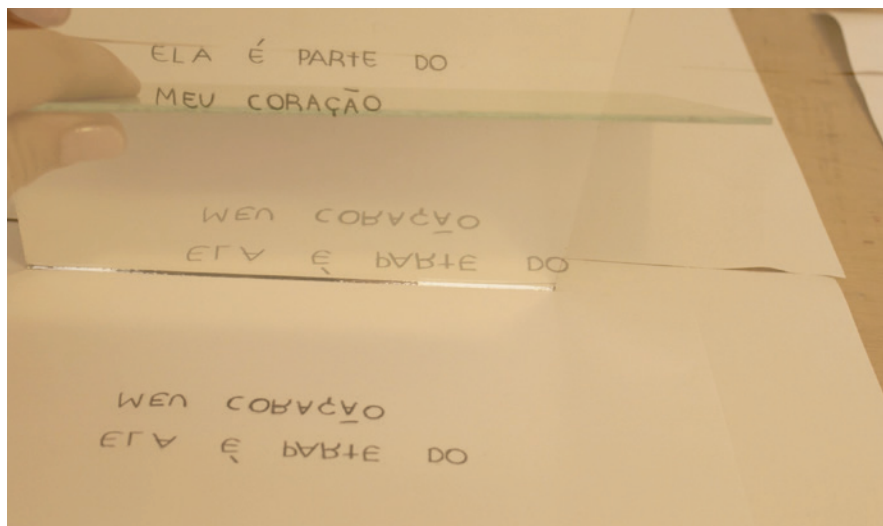


Fig. 105 e 106 – Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

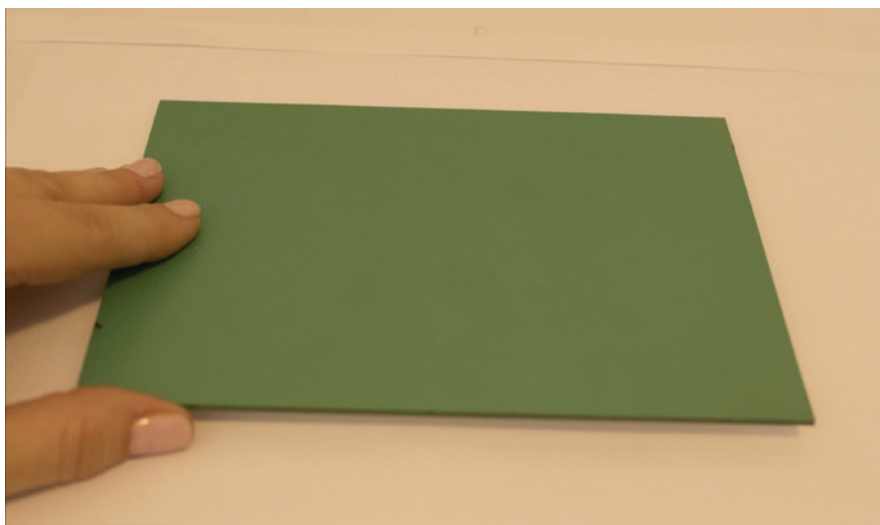
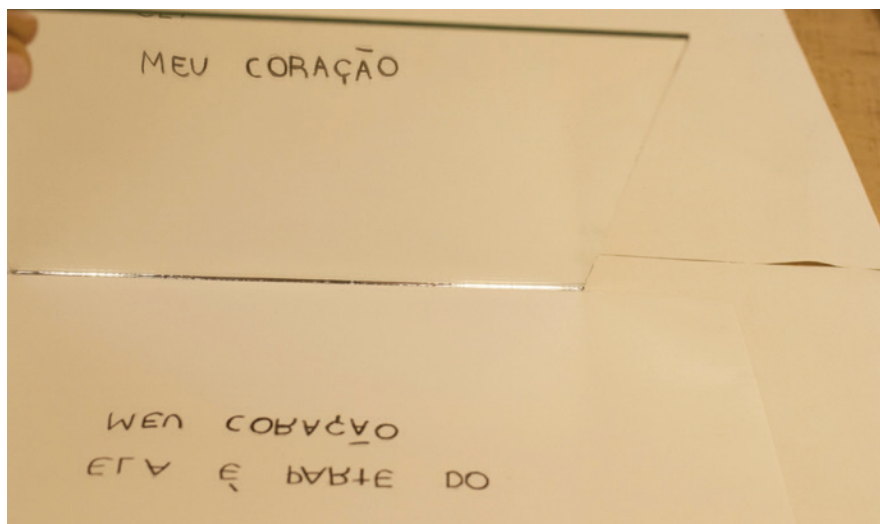


Fig. 107 e 108– Still de Coração de Vidro. Brasília. 2018.

Medito
A maior parte do tempo
Sobre a parede em frente
Ela é rosa
Pontilhada
Olhei-a tanto
Que eu acho que
Ela é parte do meu coração

(Trecho do poema “O espelho” de
Silvia Plath)

O OUTRO LADO DO ESPELHO

“A questão da alteridade levanta a da fronteira: onde passa a cesura entre o mesmo e o outro?”

“Viajar e ser diglossos é a mesma coisa, uma e outra são coisas perigosas, pois ambas conduzem ao esquecimento da fronteira e, portanto, à transgressão”⁹⁸

Em “O Espelho de Heródoto”, tomando Heródoto por modelo, Hartog (2014), discute a construção da identidade do outro como forma de se entender o próprio. A pergunta central de Hartog seria: “como os gregos, que pensavam o homem radicalmente como um animal político, podiam conceber a organização do espaço e do poder entre um povo nômade, cujo modo de vida se baseava justamente na recusa radical da *pólis*?”.

As *Histórias de Heródoto* são o espelho no qual o historiador interroga-se sobre sua própria identidade. Ele é esse que olha e é olhado. Que ao percorrer o mundo e contá-lo, o põe em ordem num espaço grego do saber. Ultrapassando a si mesmo, ele é também este espelho através do qual outros, como consequência, tenderam a ver o mundo.

98 HARTOG, François. O Espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014 pp. 102-104).

Para Hartog, dizer o outro é enunciá-lo como diferente em comparação com o mesmo. A comparação estabelece semelhanças e diferenças entre “além” e “aquém”, entre dois termos, *a* e *b*, onde *a* não é *b*. A narrativa da viagem funciona então como uma tradução onde, a partir da afirmação da diferença ela passa a ter um significado, podendo ser captada pelo leitor.

Um narrador, pertencente ao grupo a contará b às pessoas de a: há o mundo em que se conta e o mundo que se conta. Como, de modo persuasivo, inscrever o mundo que se conta no mundo em que se conta? Esse é o problema do narrador. Ele confronta-se com um problema de tradução (HARTOG, 1999, p. 229).

As narrativas de viagem podem também recorrer, como uma forma de tradução para o leitor, ao princípio da inversão. A alteridade é transcrita aqui como um ‘anti-próprio’, ou seja, não mais ocorre *a* e *b*, mas sim *a* e o *inverso de a*. Para Hartog esse seria “o modelo privilegiado do discurso utópico”, um modelo apropriado para a elaboração de uma representação do mundo.

“Venha, vamos nos olhar no espelho juntos”, disse. Fitei a imagem do espelho e, à luz hesitante da lamparina, tornei a ver o quanto éramos parecidos. Lembrei-me do espanto que sentira ao ver Hoja pela primeira vez, na ante-sala do paxá Sadik. Naquela ocasião, eu tinha visto o homem em que precisava me transformar: agora, pensava que ele se transformara num homem como eu. Nós dois éramos uma única pessoa! E isso me pareceu uma verdade evidente! [...] Num certo momento, ele disse que queria retomar tudo do ponto onde eu parara. Ainda estávamos seminus, lado a lado, diante do espelho. Ele tomaria meu lugar, e eu, o dele. Para tanto, bastaria trocarmos de roupa: [...] essa idéia tornou nossa semelhança no espelho ainda mais assustadora, e meu nervos crispavam-se quando o ouvi dizer que, com a troca, era eu que haveria de libertá-lo! [...]”⁹⁹

ACLIMATAÇÃO DO DROMADARIO

Fig. 109 - Capa do livro "Aclimação do Dromadario" – encontrada pela artista na Biblioteca da Casa do Ceará, em Brasília-DF. 2019.

Na manhã de 9 de abril de 1859, o naturalista Richard Du Chantal partiu de Argel com a missão de comprar catorze camelos para o imperador do Brasil. Pedro II encomendara os animais à Sociedade Imperial Zoológica de Aclimação de Paris, interessado em promover uma experiência de adaptação da espécie ao Nordeste brasileiro. Du Chantal, vice-presidente da instituição científica francesa e conhecedor de expedições na colônia, foi o encarregado da compra. Com receio dos ataques de rebeldes tuaregues, ainda frequentes na Argélia, ele garantiu lugar num comboio militar que viajava para o interior.

A caravana cruzou as montanhas do Atlas e seguiu por quatro dias em direção às terras entre as cidades de Boghar e Laghouat, na fronteira do Saara, região habitada por criadores renomados pela qualidade dos dromedários. Uma enorme feira de clãs árabes e beduínos atraía colonos europeus que estavam abrindo fazendas pelo país com o apoio da França. A oferta ali era farta e Du Chantal pôde escolher com cuidado a cáfila imperial. Arrematou dez fêmeas e quatro machos, todos de três a quatro anos, exceto um dos camelos, de sete. Quatro das fêmeas estavam prenhes. Numa homenagem ao Brasil, Du Chantal marcou os animais com a letra B no lado esquerdo do pescoço.

A viagem de Argel a Fortaleza durou 34 dias. Apesar das fortes tempestades e das dificuldades com alimentação, os camelos chegaram bem-dispostos e com saúde para enfrentar os testes de aclimação ao Nordeste. Na praia, protegida por uma cobertura de panos leves, a comitiva de políticos e cientistas enviados pelo imperador acompanhou o desembarque. Logo atrás das autoridades, juntava-se uma multidão, assustada com os animais exóticos e desconfiada dos mouros.¹⁰⁰

100 O governo brasileiro estudava com cientistas franceses um projeto de aclimação de camelos ao Nordeste brasileiro. Pretendia-se testar os dromedários como alternativa ao jégue no transporte em longas distâncias desérticas. A potente mistura de ineditismo e exotismo, porém, transformou o projeto dos camelos na marca da missão de Pedro II. As catorze cobaias importadas entraram para a história como um fracasso exemplar entre os inúmeros planos insanos e perdulários adotados pelos governos, do Império à República, para enfrentar o drama da seca. Os animais viraram uma encrenca política, foram abandonados pelos cientistas e doados a fazendeiros do sertão que não os usaram sequer como jégues. In Moreira, Delmo. Catorze camelos para o Ceará. São Paulo: Editora Todavía, 2021.

A MEDIDA DO MARAVILHAMENTO

Nas extremidades do mundo, onde se encontram as coisas “mais belas” e “mais raras”, descobrem-se especialmente os misteriosos arômatas. Os árabes recolhem o incenso fazendo fumigações para espantar as serpentes aladas que guardam as árvores onde ele brota. A canela é colhida num lago habitado por espécies de morcegos, dos quais é preciso proteger-se envolvendo-se o corpo inteiro em peles de boi. “Ainda mais extraordinária que essa é a coleta do cinamomo: certos pássaros servem-se dele para fazer seu ninho, sendo, pois, necessário encontrar um subterfúgio para fazerem cair os ninhos, que são inacessíveis. Quanto à coleta do ládano, é “ainda mais extraordinária que essa última”: esse arômatas de perfume tão delicioso agarra-se, com efeito, na barba dos bodes, lugar muito fedorento. Assim, esses admiráveis produtos não podem ter senão uma procedência extraordinária.¹⁰¹

A narrativa de viagem, se se pretende fiel, deve comportar uma rubrica dedicada aos “*thôma*”. Uma abordagem das maravilhas e curiosidades de um povo e lugar. Podem ser tanto as maravilhas da natureza, quanto suas ações e grandes feitos, o que importa porem, é seu qualitativo de *Thomasta*. Heródoto se refere a eles porque são *dignos de memória* e devem ser contados para que ‘não se corra o risco de que cessem de ser renomados’. (Hartog, 2014, p. 261).

O *thôma* participa do elenco dos procedimentos da retórica da alteridade. A narrativa lhe atribui um lugar fundamental, visto que seu uso produz um efeito de credibilidade junto ao público que o narrador não pode deixar de recorrer, caso contrário, arruinará seu crédito. O que está em ação é o seguinte princípio: nesses países distantes, não pode deixar de haver maravilhas e curiosidades, enorme beleza e excessiva raridade, é isso o que constitui o *thôma*. Ele apresenta-se como uma das transcrições possíveis da diferença entre aqui e além.

Avaliar, medir, contar são operações necessárias para a tradução das maravilhas do mundo. O *thôma* está ligado ao olho do viajante – eu vi com meus próprios olhos e esse olho encontra-se aí como garantia. É o viajante que se torna a medida: é com relação a mim – e não com relação aos deuses – que algo se entende como *thôma*. Sou eu que estimo que tal paisagem ou tal construção é “admirável” ou “extraordinária”. Como escreve Heródoto: “direi o que para mim é o mais admirável (*thôma mégiston*) na Babilônia” (op cit Hartog, 2014, p. 267).

Na medida em que repousa no olho-medida do viajante o *thôma* é um procedimento para fazer-crer, desenvolvido pela narrativa de viagem. Tradução da diferença entre aquém e além, o *thôma* produz um efeito de realidade, como se dissesse: eu sou o real do outro.

MSAFER - PASSAGEIRO

A verdadeira passagem ocorre no meio. Qualquer sentido que o nado tome, o solo jaz a dezenas ou centenas de metros sob o ventre ou a quilômetros atrás e na frente. Eis o nadador sozinho. Deve atravessar, para aprender a solidão. Esta se reconhece no desvanecimento das referências. Num primeiro momento, o corpo relativiza o sentido: que importa esquerda ou direita, desde que fique junto à terra? diz. Mas, no meio da travessia, mesmo o solo lhe falta, acabam os domínios. Então o corpo voa e esquece o que é sólido, não mais na expectativa das descobertas estáveis, mas como instalando-se para sempre em sua vida estrangeira. O corpo que atravessa aprende certamente um segundo mundo, aquele para o qual se dirige, onde se fala outra língua. Mas ele se inicia sobretudo num terceiro, pelo qual transita. Ele não andarás mais nem se erguerás mais como quando só sabia ficar de pé ou andar: bípede antes desse evento, ei-lo agora carne e peixe. Não apenas mudou de margem, de linguagem, de costumes, de gênero, de espécie; também conheceu o traço de união: homem-rã (Michel Serres).¹⁰²

Vivi na Tunísia por quatro anos e meio, de 2010 a 2014. Depois de ter vivido outros quatro anos na Alemanha. Na Tunísia, pela primeira vez me encontro em terras mediterrâneas. Por um lado, esse outro árabe me é mais familiar que o europeu. Meu fenótipo brasileiro se confunde com o das mulheres árabes e passo invisível, camuflada. Na Alemanha meu corpo era um outro. Onde me situo entre esse ocidente e esse oriente? Um desvio de rota?

102 SERRES, Michel. *Filosofia mestiça. Le tiers-instruit* / Michel Serres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

O Mediterrâneo é um mar profundo e subterrâneo. “Nenhuma metáfora é útil para fazer alusão a esse mar, pois ele próprio é metáfora” (MALDONADO, 2014, p.35).

O Mediterrâneo foi testemunha de períodos históricos de tremenda crueldade, mas que teve que aceitar a convivência de diferentes culturas como a hebraica, a cristã, a católica bizantina e a islâmica. Essa paisagem tão antiga e fascinante, é um convite à viagem, à escrita, ao percurso, ao movimento, ao lançar-se a todo instante. Porém, apesar desse mar ter acolhido heranças culturais tão diversas, ser porto, poros, lugar de trocas e de relações, foi na Europa, banhada por esse mar onde deu-se o cancelamento do múltiplo e da diferença em favor do Uno e a crise do pensamento da alteridade.

Depois de dois anos vivendo na Tunísia, aceito o convite de uma artista cearense, Ana Cristina Mendes, para participar do projeto “Modos de deslocamento”. Uma experimentação feita em colaboração à distância, envolvendo cinco artistas brasileiros que moravam fora do Brasil e a artista Ana Cristina, residente em Fortaleza. A experiência é registrada em um diário biográfico e poético compartilhado com os artistas co-criadores, enquanto anfitriões do experimento, recebido como hóspede. Uma escrita (inventário) é construída em paralelo, onde de longe, Ana Cristina acompanha os deslocamentos.

Em 20 de novembro de 2013 chega em minha casa, na Tunísia, uma caixa. Em seu interior um objeto e um caderno de anotações. O objeto: um vestido, confeccionado em Fortaleza pela artista Ana Cristina, cujo processo de feitura se deu a partir do desenho obtido no *mapa mundi* (figura 110) da ligação entre os pontos de localização dos demais artistas convidados para essa viagem, todos vivendo fora do Brasil. No mapa, uma linha faz o trajeto da viagem – de Fortaleza para Túnis; de Túnis para Paris; de Paris para Berlim; de Berlim para Oxford; de Oxford para Chicago e

de Chicago de volta para Fortaleza. Desse desenho-croquis, uma forma emerge: Um vestido.

O experimento deveria circular por cinco países onde os cinco artistas brasileiros convidados residiam. Recebendo esse objeto-hóspede, cada artista era convidado a relacionar-se com ele e registrar no caderno, que acompanhava o vestido, o seu processo de reflexão e criação. Depois de realizado o trabalho, o vestido e o caderno deveriam ser encaminhados ao próximo destinatário. A primeira estação dessa viagem começou comigo, na Tunísia.



Fig. 110 – Desenho no Mapa Mundi do Vestido. Arquivo da artista Ana Cristina Mendes.
 Fig. 111 – Pacote com o vestido enviado pela artista Ana Cristina Mendes.



Fig. 112 –Vestido-mapa de Ana Cristina Mendes. Tunísia. 2013.

O objeto-vestido que recebi em casa, era de materialidade elástica, drapeado, de cor azul esverdeada, remetendo ao espaço entre os territórios do seu desenho-percurso – o oceano Atlântico. No caderno anoto:

Quarta-feira. 20/11/2013

Recebi a caixa. O objeto e o caderno com o registro do trabalho iniciado pela Ana. Precioso.

Percebo a ‘elasticidade’ dentro do seu processo de ir/vir/ afirmar/negar/ questionar.

Esse vestido é a pele do nosso corpo coletivo. Somos feitos também desse espaço-entre. Entre nós muitas águas.

O vestido é nossa pele-casulo-casa-exílio. O que ele pode abarcar, envolver?

Corpo no exílio.

Transplantado/deslocado/reposicionado/ressignificado/recontado/retratado

Eu não sabia o quê, mas sabia que iria acontecer. O vestido ficou alguns dias ainda dentro da caixa aberta em cima de uma cadeira no meu quarto. Fiz algumas experiências com ele. Vesti. Cobri objetos, grandes e pequenos. Percebi sua elasticidade. Envolver. Revestir. Dentro de casa. Fora de casa. E depois de cada experimento ele voltava para a caixa, aguardando.



Fig. 113 – Processo – Experimentos com o vestido. Alina Duchrow. Tunísia. 2013.

Caderno. 21.II.2013

Citação de Deleuze em Mil Platôs: Como criar um corpo sem órgãos. “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: Vamos mais longe, não encontramos ainda nosso corpo sem órgãos, não desfizemos ainda suficientemente nosso Eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento. A interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.”¹⁰³

Caderno. 23.II.2013

Os movimentos do desejo.

Habiba encontra o vestido e o veste. Encontra com o desejo de ser outra. Ela dança e canta com o vestido. Ela quer ser uma dançarina espanhola. O vestido azul-esverdeado coberto pelo hijab.

Habiba é uma mulher árabe, tunisiana, adepta à religião do islã, na época com 53 anos e que trabalhava na minha casa como diarista. Construímos uma relação de confiança durante os quatro anos que convivemos na Tunísia. O encontro de Habiba com o vestido foi inusitado. Ela o encontrou ainda dentro da caixa no meu quarto, vestiu o vestido sobre a roupa que estava usando e veio me mostrar. Ela cantava e dançava com o vestido.

Esse acontecimento foi o disparador da ação que me propus a fazer com Habiba. Um disparo para a criação de algo imprevisível. Propus à Habiba que vestíssemos juntas o vestido. Que o habitássemos como uma pele. Ela aceitou a brincadeira. Experimentamos a elasticidade, o movimento dos nossos corpos, nossa proximidade, nossa intimidade, nossas diferenças. Uma mulher árabe. Uma mulher latina. Duas mulheres.

103 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34. 1997.

Uma amiga fotógrafa, Tobi Ayé, registrou a ação em uma sequência de fotografias que depois foram editadas no vídeo-performance Msafer. Msafer significa ‘Passageiro’ em árabe. A obra Msafer: um território-passageiro. Um lugar entre dois mundos. Sem pertencimento. Um espaço possível, compartilhado, misturado. Um território que não é um, nem outro, mas uma potência de vida que tem seu momento e seu fim. A obra é um novo corpo híbrido que se forma. É matéria que ocupa o espaço com as intensidades inerentes a essa relação. Ana Cristina Mendes¹⁰⁴, faz a seguinte leitura da ação:

Msafer é um vídeo composto por uma sequência de fotografias feitas ao longo da experimentação em que as duas compartilham o vestido. Primeiramente Habiba chega ao vestido que se encontra no chão da sala da casa de Alina. Ela o veste e fica alguns instantes sozinha. Em seguida a chegada de Alina que o adentra por baixo de forma suave e sinuosa como que buscasse se acomodar ao espaço que outra pessoa já habita. As duas, em contato, se propõem a um encontro de corpos e cultura, a uma dança sintonizada, permitindo uma nova percepção, ou mesmo uma interrogação: O que é corpo? O corpo como começo e recomeço; estranho e familiar; estrangeiro e nativo. Inapreensível, inesgotável. Nessa ação o tecido elástico traz a possibilidade de alargar individualismos, estando os corpos a ocupar o mesmo ambiente, dentro do vestido, furando os protocolos e inaugurando um novo campo fértil de possibilidades e relações.

104 Ana Cristina Mendes. Oceano [in]vestido tessituras da distância inventário de artista. Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza: 2014.

Esse lugar só pôde ser ocupado por um grau significativo de exposição à alteridade. Experimentar uma infinita abertura, borrar os contornos do ser. Antropofágico¹⁰⁵: O ato de deixar-se afetar por esse outro, a ponto de absorvê-lo no corpo. Que riscos corro nessa transgressão? O marido de Habiba não ficou satisfeito com a performance. “Como dividir uma roupa com uma outra mulher quase despida?” Não possuir os códigos sociais, simplesmente por não os conhecer. Isso faz do estrangeiro uma ameaça. Seus modos podem constrianger aos que sempre ali estiveram. Como estrangeira vou dissolvendo formas antes postas como intransponíveis. Hierarquias, códigos, condutas.

Aqui uma distância se torna proximidade, embora uma proximidade inacessível. Um diálogo que será tanto mais autêntico quanto mais evidentes forem as diferenças, que me identificam e me dizem que só posso estar com o outro com base nessas diferenças. Nas diferenças me comparo, inevitavelmente ao

105 A inspiração do sentido de antropofagia vem de uma prática que os índios Tupis tinham em comer seus inimigos, não qualquer inimigo, mas apenas os valentes e destemidos guerreiros. Assim, eles possibilitavam uma certa relação com a alteridade, já que esse ato, quando consumado, para eles intensificaria uma potência vital de proximidade. O ato de deixar-se afetar por estes diferentes, desejados a ponto de absorvê-los no corpo, possibilitaria que as virtudes destes se integrassem às suas almas. Nos anos 30, a antropofagia ganha no Brasil um sentido que extrapola a literalidade do ato de devoração praticado pelos índios. O chamado Movimento Antropofágico extrai e reafirma a fórmula ética da relação com o outro para fazê-la migrar para o terreno da cultura (ROLNIK, 1998). Aqui, cabe trazer o conceito de antropofagia, mas voltado para o perspectivismo ameríndio. “Conceito antropológico sobretudo extraído de um conceito indígena baseado na ideia de que antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, nos experimentarmos no outro, sabendo que tais posições - eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas. (...) Tarefa que não está jamais imune ao perigo já que submete nossas certezas ao risco” (VIVEIROS DE CASTRO In SZTUTMAN, 2007, p.14).

outro. Na minha narração construo uma imagem de mim mesma refletida, invertida onde interrogo minha própria identidade. “O outro é o enigma que me interpela e torna a questionar meu pensar. No encontro com aquele “tu” ímpar e assimétrico, o Outro que chega inopinadamente não está ao alcance da mão. Seu estar no mundo não é erigir-se num fundamento. É ir ao encontro do eu, ingressando como irreduzível diferença. (MALDONADO, 2014, p. 65).



Fig. 114 - Performance Msafer – Alina Duchrow e Habiba. Tunísia. 2013.
<https://vimeo.com/98280999>



Fig. 115 e 116 - Performance Msafer – Alina Duchrow e Habiba. Tunísia. 2013.
<https://vimeo.com/98280999>





Fig. 117 - Performance Msafer – Alina Duchrow e Habiba. Tunísia. 2013.
<https://vimeo.com/98280999>

Fig.132. Teresa filósofa. XVIII



Minha mãe sempre gostou
de contar essa história:
Quando eu tinha
aproximadamente três anos,
vi minha imagem refletida
no espelho de uma loja
e disse: “Mãe, lá está a Cinira”.
Cinira é minha irmã gêmea

TOI ET MOI (VOCÊ E EU)

*Tudo acontece e nada se recorda
Nesses gabinetes cristalinos
Onde, como fantásticos rabinos
Lemos os livros, da direita à esquerda*

(Trecho de “Os espelhos” - Jorge Luís Borges)

Toi et Moi é uma performance realizada em Túnis em junho de 2012. Na performance uma mensagem é escrita em carvão em um muro branco. Escrita de cima para baixo, decifrada de trás para frente, como é a escrita árabe, sendo decifrada aos poucos.

O texto é escrito em francês, a língua franca utilizada no país. A língua na qual eu podia me comunicar. A performance foi realizada no período em que foi deflagrada a Revolução do Jasmin na Tunísia e que deu início à Primavera Árabe. Uma época de muita insegurança, instabilidade e medo da violência que se alastrava pelas ruas.

Apesar disso, o que realmente fez surgir essa obra e esse texto foi algo muito particular. Um desentendimento com uma amiga, também expatriada, vinda do Benin e com quem eu dividia o ateliê e muitas experiências artísticas. Depois que fizemos as pazes eu lhe mostrei o texto e a ideia da performance e juntas realizamos esse trabalho. Ela fez o vídeo e as fotografias.

Esse pequeno incidente, que quase pôs fim a uma amizade, me fez questionar se as paixões que surgem na guerra não teriam uma existência latente nas pessoas... A guerra não é mais do que um duelo em grande escala, que começa aqui, no pequeno incidente

entre os seres humanos. Quando o ódio é a força desmoralizante, a violência generalizada é o resultado final.

Toi et Moi

Entre toi et moi

Violence entre toi et moi

Acte de violence entre toi et moi

Le petit acte de violence entre toi et moi

Commence ici le petit acte de violence entre toi et moi

La guerre commence ici, dans le petit acte de violence entre toi et moi ¹⁰⁶

(Eu e você

Entre mim e você

Violência entre mim e você

Ato de violência entre mim e você

O pequeno ato de violência entre mim e você

Começa aqui o pequeno ato de violência entre mim e você

A guerra começa aqui no pequeno ato de violência entre mim e você.)



Fig. 133 e 134 – Registro da performance Toi et Moi. Tunísia. Junho 2012
<https://vimeo.com/78482563>

LA GUERRE
COMMENCE ICI
DANS LE PETIT
ACTE DE
VIOLENCE
ENTRE
TOI ET MOI

Fig. 135 – Registro da performance Toi et Moi. Tunísia. Junho 2012.



Fig. 136 – Registro da performance *Toi et Moi*, Tunísia. Junho 2012.

OS OSSOS DO MUNDO - ÁGUA-VIVA

Takrouna é uma aldeia berbere na Tunísia. O nome é originário de uma tribo que imigrou para a Andaluzia no século VIII. Após a expulsão dos mouros em 1609, os descendentes destes imigrantes instalaram-se na colina que a aldeia ocupa atualmente. Há aproximadamente sessenta anos a pequena vila foi esvaziada de quase todos os seus habitantes devido a falta de água que tornou impossível a vida no local. Hoje é um lugar em ruínas. Os antigos moradores instalaram-se no sopé da colina e, atualmente, apenas três famílias vivem na antiga cidade no alto.

A aldeia é constituída por casas de pedra cuja arquitetura reflete os métodos de construção berberes: um pequeno pátio interior rodeado por salas abobadadas. A casa se fecha para o lado de fora e se abre para dentro. Passeando pelas suas ruínas e tocando as paredes das antigas casas desgastadas pela ação do tempo, me deparei com fósseis de conchas marinhas incrustados nos muros (Figura 90). Conchas do mar, estrelas marinhas, pedriscos, espalhavam-se por toda a cidade. Descobri mais tarde que a aldeia foi construída sobre uma rocha fossilizada coberta de cactos da era terciária, a uma altitude de 200 metros e que há milhares de anos toda essa região estava abaixo do nível do mar, literalmente debaixo d'água.

Durante esse processo de “reparagem” da colina, onde apenas recolhia as impressões sobre o lugar, eu tive que passar uns dias em Lisboa e fui visitar o Oceanário, que é um espaço onde se pode ver bem de perto inúmeras espécies de peixes. Nesse passeio subaquático eu encontrei esses seres fascinantes e belíssimos que são as águas-vivas. Uma das formas mais antigas de vida do planeta. Quando eu estava ali “submersa” e cercada de água, me lembrei de Takrouna. Nesse momento eu entendi o que queria fazer.

A vida está sempre em aberto, e estar atento a esse sistema interativo faz parte do trabalho do artista. Talvez mais do que estar atento e disponível, a força que orienta o desejo de investigação surge da grande sugestibilidade dos resíduos do mundo. “As forças cósmicas e as forças traumáticas, os grandes quadros de feridas, requerem talvez mais que as profundezas do inconsciente para o seu reconhecimento... requerem a intuição poética do começo das coisas” (CARVALHO, 1936, p.93).

Em seu livro “Os ossos do mundo”, relato teórico-ficcional, autobiográfico e ensaístico de sua viagem pela Europa em 1934, Carvalho fala dos objetos do mundo e das coisas encontradas ao acaso no correr da vida e que se transformam em algo “transbordante de sugestibilidade”. Segundo o autor, para desvendar os acontecimentos representados por um resíduo é necessário sentir a sugestibilidade deste, “sentir a força psicológica acumulada, e emanada do resíduo, e com o auxílio do raciocínio compreender a emoção sentida” (CARVALHO, 1936, p.81).

Trabalhando com som e imagem a instalação Água-viva traz a presença do elemento água para o interior de uma das casas abandonadas da antiga aldeia berbere. Nesta instalação, foi criado em um dos quartos da pequena casa um espelho d’água. Imagens de águas-vivas foram projetadas na parede e no teto da casa e refletidas sobre o espelho d’água no chão. O seu reflexo na superfície da água, juntamente com os sons das águas profundas do mar, de baleias e de velhas canções de ninar berberes, criaram uma experiência de imersão.



Fig. 137 – Registro da performance Toi et Moi. Tunísia. Junho 2012.



Fig. 138 – Vista da colina de Takrouna/Tunísia. Foto Alina Duchrow. 2013.



Fig. 139 – Ruína da casa utilizada para a instalação Água Viva – Takrouna/Tunísia.
Foto Alina Duchrow. 2013.



Fig. 140 – Fósseis incrustados nas pedras – Takrouna/Tunísia.
Foto Alina Duchrow. 2013.

*Geometri
desapa
Habitan*

*a de uma
arição
a terra*

*Geometria
de uma
desaparição*



Fig. 141 – Praia da Peroba. Icapuí/ Ceará. Foto Alina d'Alva Duchrow.

GEOMETRIA DE UMA DESAPARIÇÃO

Antigamente, aqui não tinha estrada, então só entrava em Redonda quando a maré estava seca. Ainda hoje, se o sujeito é pobre ainda é assim. O transporte tem suas horas e sua carestia. Se quisesse vim na maré cheia, tinha que ser de barco, pelo mar (...) Mas hoje, mesmo com as estradas, a gente ainda depende da maré pra fazer muita coisa, porque se ela tiver cheia não dá pra caminhar na praia, não dá pros meninos jogarem, não dá para povoar espaços (...) Pra pescar nas pedras, tem que ser maré de pedra, bem sequinha (...) E tem o tempo do paradeiro, que não pode pescar peixe nem o lagosto. A vida da gente tudo muda (Guarajuba).¹⁰⁷

Durante toda a minha vida, desde a minha infância nômade, as praias do Ceará sempre foram refúgio e casa. As férias solares e os banhos de mar eram rituais anuais. Quando finalizei minha graduação em Arquitetura em São Paulo eu retornei para viver no Ceará. Nesse movimento de “reconhecimento” do meu lugar de origem, eu conheci a praia da Peroba em Icapuí, no extremo leste do litoral cearense, limite com o Rio Grande do Norte, a duzentos quilômetros de Fortaleza. Uma praia exuberante, cercada de coqueirais e falésias, formadas há milhares de anos pela ação dos ventos e das marés.

¹⁰⁷ Depoimento de pescador da Praia da Redonda em BEZERRA, Cleilton da Paz. A saúde dos povos do mar: faróis para a Estratégia Saúde da Família em comunidades pesqueiras do Nordeste brasileiro. 2021

Peroba, Redonda, Picus, Barreiras, são as comunidades formadas por aldeias de pescadores que habitam essas praias desde muito tempo. São os “povos do mar”¹⁰⁸, que se vinculam a tempos e espaços movimentados pelas marés e pelos ciclos da desova dos animais marinhos, da pesca e do trabalho, onde a natureza e a vida do mar estão sempre presentes.

Com meu primeiro salário de arquiteta comprei um pequeno barraco de taipa no alto da falésia, na aldeia de pescadores e que aos poucos fui reformando. Poucos anos depois de ter adquirido a casa me casei, fui viver fora do país e nunca mais retornei para viver no Ceará. Todos os anos, porém, ela foi meu pouso. O lugar onde finquei minhas raízes temporariamente. Sazonalmente. Criei vínculos nesse lugar. Vi crianças crescerem e gerarem seus filhos. Escutei suas histórias de vida ligadas ao ritmo do tempo e da paisagem, histórias de pescadores, de seres encantados, de lavradores e mulheres coletoras de feijão, milho, caju, algodão, de bordadeiras de labirinto, e dos ritos antigos e das festas de Nossa Senhora dos Navegantes, de São Pedro, Santo Antônio e São João. Um lugar “heterotrópico”¹⁰⁹ eu diria, uma “heterotopia feliz”. Um espaço sagrado que é uma pequena parcela do mundo mas também a totalidade do mundo, “absolutamente ”real” e “absolutamente irreal” ao mesmo tempo. Um lugar que “está fora de todos os lugares, apesar de se poder apontar a sua posição geográfica na realidade”.

108 A atividade da pesca foi a que deu face às inúmeras culturas litorâneas regionais, dentre as quais destaca-se a do jangadeiro, em todo o litoral nordestino, do Ceará até o sul da Bahia. O Nordeste brasileiro possui, em sua composição étnica, diversas comunidades e povos tradicionais que foram se formando principalmente a partir de remanescentes indígenas e escravos negros fugidos dos engenhos e do sistema escravocrata dos colonizadores europeus e que fizeram dos territórios livres lugares de trabalho e vida. As comunidades pesqueiras marítimas ao longo da costa do Ceará, ao ocuparem terras então abandonadas, passaram a ter na pesca artesanal a possibilidade de sobrevivência longe dos centros comerciais das capitânicas. (BEZERRA, 2021)

Com o tempo, gradualmente, eu fui vendo esse lugar desaparecer. A prática da pesca artesanal, que sempre utilizou a propulsão natural como a vela ou o remo e que realiza um trabalho de base familiar se viu ameaçada pela pesca industrial de larga escala, afetando toda a vida dessas comunidades. Os costumes antigos foram sendo substituídos por outros importados da capital, trazidos pelos novos meios de comunicação e pelo aumento do número de casas de veraneio. Os nativos foram perdendo seu chão. As atividades de subsistência, as práticas culturais, os ritmos ligados às mudanças das estações do ano e a relação de intimidade com a paisagem, foram lentamente perdendo valor e desaparecendo.

109 “Heterotopia” é um conceito criado por Foucault em oposição ao conceito de “Utopia”. Para Foucault (2016) As utopias são lugares sem lugar real. São lugares que têm uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da Sociedade. Apresentam a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário. São espaços fundamentalmente irreais. As Heterotopias seriam espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – são “algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros lugares, que eles refletem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias”. (FOUCAULT, 2016, p.05)

Pedras, falésias e plantas também desaparecem com a interrupção do acesso a antigos lugares de uso comum, hoje privatizados.

À medida que novas casas de veraneio surgiam, as famílias dos pescadores, que haviam vendido suas casas, subiam para a falésia e construíam ali suas moradias, um pouco mais longe do mar. Nos meus passeios ao longo da orla, ao invés das conchas e pedras que eu coletava na areia, comecei a coletar estranhas cerâmicas em formato triangular. Cacos de tijolos e telhas que o mar arrastava, polia e depositava na areia, em uma forma não muito orgânica. Essa coleção foi crescendo ano após ano. Juntei, aproximadamente, umas 300 peças de cerâmica. O gesto de coletar e reunir os triângulos me fez ver um acontecimento que se dava em uma temporalidade dilatada. Algo que não era camuflado, mas visível, porém que a própria duração do acontecimento camuflava. Ao juntar os vestígios, os pequenos rastros, e concentrá-los no espaço tornei o acontecimento visível e um “tempo dilatado” apareceu. Chamei essa coleção de “Geometria de uma desapareição”. Essa coleção era meu testemunho.

Os triângulos, esses elementos espaciais que são encontrados ao longo do meu deslocamento pela orla, são como pequenos portais dentro de uma geografia concreta, atual e que fala de outros tempos. Não o tempo linear da “história como flecha”, mas de um tempo ritualizado pelo movimento das marés e pelo contar de outras histórias, que são como as pequenas esculturas triangulares que o mar esculpe.

O processo da Aparição e desapareição não para de se dar na natureza. Ele em si mesmo não tem um bom ou mal, as coisas se consumiriam de um jeito ou de outro. Porém o tempo dessa desapareição se dá em uma outra lógica e velocidade não passível de restituição. Não são apenas os pescadores e suas casas de taipa que vão desaparecendo desse espaço à beira/mar, mas uma multiplicidade de habilidades e saberes que vinham sendo

transmitidos entre gerações. O conhecimento das plantas e ervas medicinais, das lavouras e suas relações com as estações da seca e da chuva, da pesca, da construção dos barcos e das casas, do artesanato e da culinária. A sabedoria dos mais velhos é uma fonte de conhecimento imprescindível para a formação continuada das crianças nativas.

Para Walter Benjamin, existe algo que une a criança e o colecionador. Apesar do longo tempo vivido que os separa, eles situam-se em um mesmo terreno, o “terreno dos detritos”, dos objetos desprezados pelo contexto oficial de sua criação, por se identificarem por aquilo que deixou de ser útil de modo imediato e tornou-se obsoleto. Para Benjamin, “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representa-las em nosso espaço” (BENJAMIN, 2007, p.240 apud SANCHES, 2018, p.385) “é fazer história dos detritos da história”.

Walter Benjamin aproxima as figuras da criança e do colecionador para falar de uma razão sensível que transforma em profano o mundo consagrado ao capital. A profanação seria uma conduta de ordenação das coisas do mundo, um olhar desviante na escolha dos objetos que comporia relatos e narrativas com um repertório de imagens próximas à estética do mundo onírico. (SANCHES, 2018) Essa forma de compreensão rompe com a noção de tempo homogêneo e vazio do capitalismo como religião. É como se, parcialmente, o tempo roubado de nós por seu esvaziamento tivesse alguma forma de redenção ou restituição. Dessa forma, ao brincar ou colecionar, o uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista.

No terreno dos fósseis, a memória é o último artefato encontrado em nossas escavações. (SANCHES, 2018). Ela é mais uma das questões das quais Benjamin ocupa-se e que pode vincular infância e colecionador. Em cada objeto, há uma possibilidade de narração. Assim, tanto os objetos de coleção como os utensílios do brincar formam uma grande constelação, “tal como um limiar

que possibilita a estruturação de um lugar de reconciliação entre sujeito e objeto, entre história e memória, na composição entre subjetividade e materialidade, da qual a experiência, mesmo em declínio, é fundada” (BARRENTO, apud SANCHES, 2018).



Fig. 142 – Caco de tijolo encontrado na praia. Parte da coleção “Geometria de uma desapareição”, Alina Duchrow.





Fig. 143 – Geometria de uma desapareição. Cacos de tijolos dimensões variáveis.
Alina d'Alva Duchrow.

HABITAR A TERRA

A semântica da palavra habitar sempre foi permeada pela ideia ancestral de posse, propriedade e pertencimento. O latim *habito* é uma forma frequentativa do verbo *habeo*: habitar significa “ter habitualmente, continuar a ter”. A frequência vira hábito e, por sua vez, o hábito dá origem a dominação e a domínio, principalmente do lugar. O eu identifica-se com o lugar que habita, enquanto, a partir dele, extrai sua identidade. (DI CESARE, 2020, p.223)

Em *Ser e o tempo*, Heidegger trás uma outra reflexão sobre o habitar que é quase um fio condutor do seu pensamento. “O ser-ai, o *Dasein* – como ele prefere chamar a existência – é sempre um ser-no-mundo que, porém, não quer dizer apenas estar dentro do mundo, mas implica uma relação que se manifesta na permanência no mundo, em uma estreita intimidade. Assim, habitar é o traço fundamental da existência.” Eis por que é digno de ser pensado. (Ídem, p.226)

Na fenomenologia do habitar que Heidegger delinea, o habitar é um migrar que evoca o curso de um rio. Água e não terra, “pois a corrente arrasta com ela todo título de posse, toda pretensão de herança. No balanço do rio fica somente a promessa de uma estadia provisória.” (p.229). Habitar significa, portanto, permanecer temporariamente, ficar por um tempo, como em uma viagem, o bastante para habitar-se, para familiarizar-se, sem nunca realmente poder se ligar ou radicar.

Essa mudança de elemento – da terra para a água – permite delinear uma nova fenomenologia do habitar. Nos hinos de Hölderlin, que inspiram Heidegger em sua filosofia do habitar, o canto dos rios se funde ao da poesia. O caminho do rio não conduz simplesmente ao alhures, não vai do próprio ao estranho, mas sim volta do estranho ao próprio. A meta é a *Heimat* e o caminho é um “fazer-

se-de-casa” que se abre só depois de se ter realizado a experiência da mais remota distância.

Heidegger denuncia a ilusão que há no habitar daqueles que estão convencidos de já estarem em casa, enraizados firmemente na terra natal, numa relação de pertencimento inquestionável, com sua identidade inabalada. É preciso “aprender a habitar” (HEIDEGGER, 2002, p. 98). Mas para aprender a habitar é necessário descobrir ainda além – e esse descobrir já é um modo de habitar – que faz ecoar o verso de Hölderlin: “poeticamente habita o homem sobre esta terra”. São os poetas que, nomeando as coisas, convocam-nas para ser; que, dando a medida das coisas, articulam o mundo. “O poetar é o fazer-habitar originário” (HEIDEGGER, 2002, p.179).



Fig. 144 – Casinha Azul. Praia da Perob/ Icapuí/ Ceará.
Foto Alina d'Alva Duchrow.

Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem depois deste falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio (ROSA, 2001, p.85).



Fig. 145 – Foto Alina d'Alva Duchrow. 2019

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Carmen. **Shamanism in the Oeuvre of Joseph Beuys**. Em Catálogo da exposição Parallel Processes. Curated by Marion Ackermann and Isabelle Malz. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. 2011

ANTELO, Raul. **Lindes, limites, limiares**. Boletim de Pesquisa – NELIC - Edição Especial Lindes/Fronteiras. V.1 (2008) Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784x.2008nesp1p4/8117> Último acesso: 20 out. 2023

ATHIAS, Renato. **Salé: Um lago no baixo amazonas**. 2017 https://issuu.com/amazoniajudaica/docs/edi___oderoshhashan___5778

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARRADA, Yto. **Yto Barrada**. Zurique: JRP; Ringier, 2013. ISBN 978-3- 03764-202-3.

BARRENTO, João (org.). **O império dos Fragmentos: Llansol e a exigência fragmentária**. Lisboa: Maripoza Azual, 2015, pp. 47-57.

BARROSO, Gustavo. **Às margens da história do Ceará**. Fortaleza: Editora Imprensa Universitária do Ceará. 1962.

BATESON, G. **Mente e natureza**. Rio de Janeiro- RJ: Francisco Alves Editora, 1986

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, vol. I. Magia e técnica, arte e política.** Belo Horizonte: Ed. Brasiliense, 1985.

----- . **Obras escolhidas, vol. III.** Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Belo Horizonte: Ed. Brasiliense, 1989.

----- . **Parque Central.** In: Obras escolhidas III. Lisboa, Assírio & Alvin. Tradução João Barrento. 2004

----- . **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** In: Obras Escolhidas, vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994

----- . **Passagens.** Belo Horizonte. Editora UGMG; São Paulo Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

----- . **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e o brincar, a educação.** São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.

BERRADA; Omar. **Le contraire de la voix-off** . Conversation entre Bouchra Khalili et Omar Berrada. ed. BCD, Marceille, 2010

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** Tradução Vladimir Banalini. - São Paulo Perspectiva, 2006.

BEZERRA, Cleilton da Paz. **A saúde dos povos do mar: faróis para a Estratégia Saúde da Família em comunidades pesqueiras do Nordeste brasileiro.** Revista Ciênc. saúde coletiva 26. Maio 2021.

BRAIDOTTI, Rosi. **Organs Without Bodies, in Nomadic Subjects,** New York, Columbia University Press, pp. 41-56. 1994.

----- . **Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade.** In Revista Labrys, Estudos Feministas, 2002.

CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. Rio de Janeiro: Ariel Editora. 1936

COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux: XIXe siècle*. Paris: Corti, 1988.

COWAN, James. *O Sonho do Cartógrafo - Meditações de Fra Mauro na corte de Veneza no século XVI*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2004

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

----- . *Controle e Devir*. Entrevista a Antônio Negri. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992b.

----- . *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2009

----- . *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

-----Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1*. Trad de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1995.

----- . Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4*, São Paulo: Ed.34, 1997.

----- . Mil Platôs. *Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5*, São Paulo: Ed.34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques., & DUFOURMANTELLE, A. **Da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DIAS, Karina. **Notas sobre o horizonte: Uma situação**. 22º Encontro Nacional AMPAP. 2013

DI CESARE, Donatella. **Estrangeiros Residentes: Uma filosofia da migração**. Tradução César Tridapalli. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

EUGENIO, Fernanda. **Por uma política do co-passionamento: Comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND**. Fractal: Revista de Psicologia, v. 29, n. 2, p. 203-210, maio. 2017

EUGENIO, Fernanda.; FIADEIRO, João. **Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias**. In Caixa-Livro AND. Rio de Janeiro-RJ: Fada Inflada, 2019

FERGUSON, Russell. **Francis Alÿs: Politics of Rehearsal**. Hammer Museum, Los Angeles. 2007

FERREIRA OLIVEIRA, A. **Plantas, dietas, éticas yawanawa: iniciações xamânicas contemporâneas**. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 30., 2016, João Pessoa. Anais... Brasília: ABA, 2016. Disponível em: <https://neip.info/novo/wp-content/uploads/2016/07/Oliveira_Plantas_dietas_%C3%A9ticas_YawanawaABA_Joao-Pessoa_2016.pdf>

FOUCAULT, Michel. **De Outros espaços**. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Fonte: Virose (www.virose.pt).

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978

FREIRE, Cristina. *A Cidade e o estrangeiro: Isidoro Valcárcel Medina*. São Paulo: MAC-USP, 2013. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C3%87OES/2012/valcarcel/cidade.htm>. Acessado em: 18 out. 2023

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

----- . *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

----- . *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2007.

----- . *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GLISSANT, Edouard. *A barca aberta In Poética da Relação*. São Paulo: Sextante Editora, Tradução de Manuel Mendonça. 2011, p.17-30.

GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. São Paulo: Editora Nova Fronteira. 2002

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014

HEIDEGGER, Martin. **Construir Habitar Pensar (Bauen Wohnen Denken)**. Trad. Jesús Adrián Escudero Miguel Martín Cabeza. Barcelona: Oficina de Arte y Ediciones.2015

HEIDEGGER, Martin. Poeticamente o homem habita. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 165-181.

INGOLD, Tim. **O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção**. Horizontes Antropológicos, v. 21, n. 44, p. 21-36, 2015.

INGOLD, Tim. **A antropologia como participante de uma grande conversa para moldar o mundo**. Entrevista com Tim Ingold in *sociologia&antropologia: Rio de Janeiro*, v.04.02: 303-326, outubro, 2014

JACKES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACKES, Paola Berenstein e BRITTO, Fabiana (org). **Memória Narração História. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA. 2015

JACKSON, Joe. **O ladrão do fim do mundo**. São Paulo: Editora Objetiva. 2013

JULLIEN, F. **Um sábio não tem idéia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

----- **Pensar a partir de um fora**. UERJ. Revista Periferia, V2, n.1. jan/jun. 2010.

KASTRUPV; PASSOS, E. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre:

Sulina, 2015.

KOPENAWA, Davi e BRUCE, Albert. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LANARI BO, João. Sans Soleil:Ficção científica xamânica. 2021
<https://vertentesdocinema.com/sans-soleil/>

LE GUIN, Ursula K. **A ficção como cesta: Uma teoria e outros textos**. Lisboa: Dois dias edições, 2022.

LE MOS, Masé. Resenha **Um teste de resistores de Marília Garcia**. In revista Colóquio/Letras no 190. Lisboa, setembro de 2015.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Uma data em cada mão – O livro das Horas I**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. **A palavra imediata**. Livro de Horas IV. Lisboa: Assirio e Alvin, 2014

LEIRIS, Michel. **Les sacré dans la vie quotidienne**. France: Éditions Allia, 2016.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.

LUPTON, C. **Chris Marker: memories of the future**. London: Reaktion Books , 2005.

MALDONADO, Mauro. **Raízes Errantes**. Trad. Roberta Barni. São Paulo. Edições Sesc São Paulo, 2014.

MEDINA, Isidoro Valcárcel. **Ir y venir de Valcarcél Medina**. Fundación Antonio Tápies: Barcelona, 2002.

MENESES, Guilherme Pinho. **Medicinas da floresta: conexões e conflitos cosmo-ontológicos**. Anais da VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia - ISSN: 2358-5684. Maio 2017 file:///Users/alinaduchrow/Downloads/editor_react,+Anais_ST23_2_Meneses.pdf

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. **O texto exílio de Maria Gabriela Llansol**. InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies, Anderson, v. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <https://portuguese-diaspora-studies.com/index.php/ijpds/article/view/197>. Último acesso em 20 out. 2023.

PAMUK, Othman. **O castelo branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PEDROSA, Celia. **A poesia e a prosa do mundo**. In revista Gragoatá Niterói, n. 28, p. 27- 40, I. Sem, 2010.

PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. **La sorcellerie capitaliste**. Pratiques de désenvoutement. Paris: La Découverte, 2005.

POE, Edgar Allan. **Manuscrito encontrado em uma garrafa**. Em O Escaravelho de ouro e outras histórias. Editora L&PM Pocket. 2014

RIOS, Kênia Sousa. **Engênhos da Memória**. Narrativas da seca no Ceará. Fortaleza: Imprensa Universitária. 2014

ROGERS, Sarah. Yto Barrada, Ceuta Border, Illegally Crossing the Border into the Spanish Enclave of Ceuta, Tangier, in Smarthistory, February 21, 2023, accessed October 24, 2023, <https://smarthistory.org/yto-barrada-ceuta-border-illegally-crossing-the-border-into-the-spanish-enclave-of-ceuta-tangier/>.

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade: Fronteiras com a ética e a cultura**. In: LINS, Daniel, S. (org.). Cultura e

subjetividade: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997.

Rolnik, Suely. **Os mapas movediços de Öyvind Fahlström**. Catálogo da retrospectiva da obra de Öyvind Fahlström: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Espanha, 2001
 SANCHES, Eduardo oliveira e DA SILVA, Divino José. Infância e coleção: experiência e profanação em walter benjamin. Educ. Soc., Campinas, v. 39, no. 143, p.379-396, abr.-jun., 2018.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Becoming Other to Be Oneself: Francis Alÿs Inside the Borderline**. In Godfrey, Mark; Biesenbach, Klaus; Greenberg, Kerry (eds.) Francis Alÿs: A Story of Deception, London, Tate Publishing, 2010, pp. 188-189.

SANTOS, Nilson. **Seringueiros da Amazônia. Sobreviventes da Fartura**. Curitiba: Editora Appris. 2014

SERRES, Michel. **Filosofia mestiça. Le tiers-instruit / Michel Serres**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SILVA, Lucília Maria Oliveira. **Pedir, prometer e pagar: escritos, imagens e objetos dos romeiros de Canindé**. 2007. 193f. Dissertação - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2007.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. In: Caderno de Leituras n:65. Belo Horizonte: Chão de feira. 2017

SZTUTMAN, Renato. **Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n.69, p.338-360. 2018

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação> teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021

TRAVASSOS, Juliana. **Nos confins de um livro: o exílio em Maria Gabriela Llansol**. 2013

<http://revistagarupa.com/edicao/oito/secao/achados-no-porta-luvas-6/artigo/nos-confins-de-um-livro-o-exilio-em-maria-gabriela>

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys-Coyote**. London: Thames e Hudson, 2008

VALDEIRA, Ana Luísa. **Palestra sobre o Tempo: John Cage e Henry David Thoreau**. Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa- Revista Anglo Saxonica, No. 17, issue 1, art. 9, 2020, pp. 1-8.

VERUNSCK, Micheline. **O som do rugido da Onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

WALDENFELS, Bernhard. **Fenomenologia dell'estraneità**. Traduzione di Gabriella Baptist. Napoli: Vivarium, 2002.

ZUNTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec. 1997

SANCHES, Eduardo oliveira e DA SILVA, Divino José. **Infância e coleção: experiência e profanação em walter benjamin**. Educ. Soc., Campinas, v. 39, no. 143, p.379-396, abr.-jun., 2018.

© 2023 Alina d'Alva Duchrow

"*Entre-margens: O exílio como lugar de invenção*" é apresentado como Tese de doutorado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB).

Linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades
Orientador Prof. Dr. Geraldo Orthof

Texto e imagens Alina d'Alva Duchrow

Projeto gráfico Nino Pereira

Revisão Júlia Godoy

Este livro foi composto em Cormorant Garamond, miolo impresso em Fedrigoni Savile Old Mil 130g/m², capa em Opalina 240g/m² e encadernado manualmente por Nino Pereira na primavera de 2023.

