



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ADRIANO MORAIS DE FREITAS NETO**

**CARTOGRAFIA DOS ESPAÇOS SENTÍVEIS: HABITAR A ESCURIDÃO COMO  
PROCESSO INVENTIVO**

**FORTALEZA**

**2021**

ADRIANO MORAIS DE FREITAS NETO

CARTOGRAFIA DOS ESPAÇOS SENTÍVEIS: HABITAR A ESCURIDÃO COMO  
PROCESSO INVENTIVO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes. Linha de pesquisa 1: Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Deisimer  
Gorczewski

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

F936c Freitas Neto, Adriano Moraes de.  
Cartografia dos Espaços Sentíveis : Habitar a Escuridão como processo inventivo /  
Adriano Moraes de Freitas Neto. – 2021.  
103 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,  
Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Profa. Dra. Deisimer Gorzevski.

1. Imagem. 2. Cegueira. 3. Cartografia. 4. Sentidos. 5. Sentível. I. Título.

CDD 700

---

ADRIANO MORAIS DE FREITAS NETO

CARTOGRAFIA DOS ESPAÇOS SENTÍVEIS: HABITAR A ESCURIDÃO COMO  
PROCESSO INVENTIVO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes. Linha de pesquisa 1: Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Deisimer  
Gorczewski

Aprovada em: 14/12/2021

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Deisimer Gorczewski (orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr Pablo Assumpção Barros Costa  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Édio Raniere da Silva  
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

## AGRADECIMENTOS

Um corpo cartográfico não caminha só, são inúmeras pernas que caminham juntas, inúmeras vozes que fazem vibrar, inúmeras peles que sentem. Enquanto corpo cartográfico não posso aqui deixar de me lembrar de tantos outros que percorreram comigo esse caminho. À minha esposa Márcia Bethânia que tanto me ensina sobre persistência e me ajuda a caminhar mesmo quando vem o cansaço. A meus pais que mesmo com tanta dificuldade jamais abriram mão do estudo na minha vida. A meus amigos e amigas que nos encontros me fazem mais forte. À todos meus professores e professoras que me ensinaram a resistir e mesmo em tempestade, decepado, segurar entre os dentes a primavera. Aos meus alunos, por qual me ensinam cada dia a inventar-me e a dialogar com a complexidade do outro. À minha orientadora Deisimer Gorczewski que nesse processo compartilhou tantos saberes e me levou ao encontro de tantos outros vaga-lumes. À banca composta pelos professores Pablo Assumpção e Édio Raniere pela atenção, cuidado e dedicação a essa escrita. Aos colegas e professores do PPGARTES-UFC, que mesmo de forma remota (devido às restrições do Coronavírus), pudemos compartilhar desejos de outros possíveis mundos. À FUNCAP por, no período de um ano, possibilitar através da concessão de bolsa, minha dedicação quase que exclusiva à pesquisa e à escrita. Ao grupo e membros do LAMUR, por em diversos momentos estarem tão próximos dessa pesquisa, sugerindo diálogos com outros e outras. Ao grupo do curso Imagem e Cegueira a qual ministrei, que me ensinaram mais sobre a cegueira e sobre os privilégios da visão. São com todos esses que caminho, e que me fortifico nesse sonho vagalume.

## RESUMO

Esta escrita se faz no escuro, habitando-o e afirmando-o como processo inventivo. Encarando assim algumas problemáticas: Como olhar e criar no meio de tanta luz, de tantos excessos? Diante do esvaziamento de sentidos pelo excesso de significados, como construir então buracos negros? Como produzir um corpo não hierárquico, que atue por um sistema das sensações e da invenção, diferente de um sistema em que os órgãos assumem posições bem controladas, hierárquicas e utilitárias? Fechar os olhos não seria então um ato revolucionário? Um processo então realizado a partir de um laboratório movente e caminhante se faz força para enfrentar esses problemas. Neste processo, o principal desejo é o de investigar o ato criativo, dentro do campo da imagem, a partir da escuridão, tensionando assim as dicotomias ocidentais instituídas e buscando assim, zonas de fuga das grandes luzes da sociedade visuocêntrica apontada por Crary (2012, 2016) e Bavcar (2003, 2005), pelo corte no que se vê, pelo escuro, pela micropolítica. A cartografia, abordagem presente em Deleuze e Guattari (2011, 2012); Rolnik (2016); Costa (2020); Passos, Kastrup, Escóssia (2015) e Bauchwits (2020), surge aqui como força para essa investigação. Práticas individuais e coletivas entre os anos de 2014 até agora são trazidas e analisadas de forma a produzir cisões aos modos apenas visuais de concepção da imagem. Práticas vagalumes que, habitando a escuridão, aparecem e desaparecem, criando rasgos no tempo ao embaralhar o passado e o presente em experimentos desse laboratório; na imagem ao possibilitar sua abertura para a própria vida e nos sentidos ao construir um corpo que vê também pelo tato, que toca também pela escuta, que sente cheiros também pela visão, onde os sentidos estão em constante devir, por isso da ordem do sentível.

Palavras-chave: imagem; cegueira; cartografia; sentidos; sentível.

## RESUMEN

Esta escritura se hace en la oscuridad, habitándola y afirmandola como proceso inventivo. Encarando así algunas cuestiones: ¿Cómo mirar y crear entre tanta luz, tantos excesos? Ante el vacío de sentidos por exceso de significados, como se contruye entonces agujeros negros? Cómo producir un cuerpo lejos de su jerarquía, que actúe a través de un sistema de sensaciones y invención, diferente de un sistema en que los órganos asumen posiciones bien controladas, jerárquicas y utilitarias? ¿No sería entonces un acto revolucionario cerrar los ojos? Un proceso que se lleva a cabo a través de un laboratorio en movimiento y andante es una fuerza para enfrentar estos problemas. En este proceso, el principal deseo es investigar el acto creativo, dentro del campo de la imagen, desde la oscuridad, tensionando así las dicotomías occidentales establecidas y buscando así, zonas de escape de las grandes luces de la sociedad visocéntrica señaladas por Crary (2012,2016) y Bavcar (2003, 2005), por el corte en lo que se ve, por la oscuridad, por la micropolítica. La Cartografía, un enfoque presente en Deleuze y Guattari (2011, 2012); Rolnik (2016); Costa (2020); Passos, Kastrup, Escossia (2015) y Bauchwits (2020), aparece aquí como fuerza para esta investigación. Las prácticas individuales y colectivas entre los años 2014 hasta la actualidad son abordadas y analizadas con el fin de producir rupturas a los únicos modos visuales de concepción de la imagen. Prácticas de luciérnagas que, habitando la oscuridad, aparecen y desaparecen, creando rasgaduras en el tiempo barajando pasado y presente en experimentos de este laboratorio; en la imagen al permitir su apertura a la vida misma y en los sentidos construyendo un cuerpo que también ve a través del tacto, que toca a través del oído, que huele también a través de la vista, donde los sentidos están en constante devenir, por lo tanto, del orden de lo "sentível".

**Palabras-clave:** imagen; ceguera; cartografía; sentidos; sentível.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Frame do filme "Um cão andaluz" .....	37
Figura 02 - Fotografia da descida das escadas.....	38
Figura 03 - O barulho da rede.....	39
Figura 04 - Deriva cega na cidade de Fortaleza-Ce.....	40
Figura 05 - Deriva cega na cidade de Fortaleza-Ce.....	41
Figura 06 - Fotografia cega.....	42
Figura 07 - Mapa Afetivo.....	44
Figura 08 - Fotografia de pé de Manjeriçã.....	46
Figura 09 - Processo da plantaçã do pé de Manjeriçã.....	47
Figura 10 - Processo do nascimento do pé de manjeriçã.....	48
Figura 11 - Fotografia feita por Paolo Gioli.....	49
Figura 12 - Um texto Rasgado. Arquivo Pessoal.....	51
Figura 13 - Fotografia de Jorge, Leo e Eu.....	70
Figura 14 - Processo de criaçã de um retrato para Jorge, Léo e eu.....	71
Figura 15 - Um retrato para Jorge, Léo e eu.....	72
Figura 16 - Processos de um retrato tátil para Jorge, Léo e eu.....	73
Figura 17 - Um retrato tátil para Jorge, Léo e eu.....	74
Figura 18 - Uma máquina de desenhar sons.....	95
Figura 19 - Um jogo com uma folha branca.....	96
Figura 20 - Deriva cega compartilhada.....	97



## SUMÁRIO

1	RASTROS.....	08
2	UM CORTE NO QUE SE VÊ, UM RASGO NO TEMPO. ONDE SE ENCONTRA O INÍCIO? O QUE SE FAZ PESQUISAR?.....	17
3	EXERCÍCIOS PARA RASGAR UM TEXTO, FUGIR DAS LUZES E PRODUZIR ESCURIDÃO.....	51
4	LABORATÓRIO MOVENTE, ATELIÊ CAMINHANTE: PRÁTICAS COMPARTILHADAS.....	75
4.1	Uma máquina de desenhar sons.....	78
4.2	Um jogo para se compartilhar cegueira.....	82
4.3	Curso Imagem e cegueira.....	87
5	PISTAS PARA UM DEVIR VAGALUME.....	98
	REFERÊNCIAS.....	101

## RASTROS

Primeiro e antes de qualquer coisa, é preciso dizer aqui que habito um privilégio de ver num mundo onde a visão se faz como sentido principal e que, por mais que procure romper com esse mundo a partir de práticas e reflexões, não saberei o que é estar por completo do outro lado desse privilégio, o lado da cegueira propriamente dita, que aqui prefiro entender enquanto diferença e não deficiência. Um lado que não opta qual o momento de ligar-se ou desligar-se do espetáculo visual e que convive constantemente com as dificuldades impostas por esse mundo visuocêntrico.

Habitando esse privilégio, habito também o mundo excessivamente iluminado, um tipo de cegueira dada pelos excessos visuais, excessos de significados, de luz constante e hegemônica, uma cegueira astigmática. Alguns fragmentos de tempos outrora trazidos aqui, apontam para o desejo de romper com essa luz e habitar a escuridão. Assim, essas forças me convidam a criar e a analisar esse processo a partir da constituição do que chamo de Laboratório Movente ou Ateliê Caminhante: Um espaço-corpo de invenção constante, longe dos espaços de criação a quatro paredes, estáticos e distantes do caos e do outro. Nesse laboratório, as práticas, inclusive as que envolvem o pensar, caminham à medida que caminho, se fazem à medida que também vou me fazendo, produzem ramificações à medida que construo também relações com o outro.

Cesar (2002) por exemplo, ao refletir sobre o processo de criação de alguns artistas como Brancusi, Mondrian, Duchamp e Daniel Buren, compreende o ateliê como espaço do entre: um espaço onde as relações do mundo se conectam com os processos individuais, “uma trama que articula e confunde os universos que deveria delimitar: um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o profano, a arte e a vida, a arte e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia. O ateliê é uma moldura habitável.” (Cesar, 2002, P. 18).

É assim que esses fragmentos, essas práticas, vão se constituindo também como um processo de entrelaçamento entre o fazer artístico e o fazer-se e a consciência dessa produção enquanto ateliê vai se fortificando ao mesmo tempo que também vai formulando novos problemas e pensamentos que por sua vez, funcionam como força para o desejo de pesquisa.

São então problemas enfrentados aqui: No meio desse esvaziamento de sentidos pelo excesso de significados citados logo no início, como construir então buracos negros? Como

produzir um corpo não hierárquico, que atue por um sistema das sensações e da invenção, diferente de um sistema em que os órgãos assumem posições bem controladas, hierárquicas e utilitárias? Como olhar e criar no meio de tanta luz, de tantos excessos? Fechar os olhos não seria então um ato revolucionário? Problematizações estas que me perseguem e à medida que busco respondê-las aparecem outras e me fazem nunca as alcançar por completo, como o horizonte inalcançável de Galeano<sup>1</sup>, mas que me fazem continuar caminhando.

Foi no incômodo de habitar um esvaziamento e uma constante inquietação com esse excesso, que percebo esse espaço excessivamente iluminado, branco, se rachar, criar uma fissura e, desde então, vem me pedindo ação. Poderia tapar essa fissura, mas esse espaço continuaria sendo iluminado, branco com todos os seus excessos, embora agora neutralizados. Prefiro tarefa mais arriscada, mais dolorosa: decido escavar mais essa fissura e encontro nesses buracos em vez da forma, sua ausência. Nesse momento percebo que quanto mais escavo mais me aproximo da escuridão. Percebo então que a escuridão, o buraco negro, seja talvez uma resposta. O que o buraco negro quer é devorar toda a forma, toda a imagem, toda a representação. Sugando tudo isso haverá a sensibilidade, exercício que talvez também tenha tirado o sono de Malevich que decidira remover “todas as pistas visuais do mundo conhecido” (GOMPERTZ, 2013. p. 187) e fazer desse muro branco uma experiência de pura sensação e ruptura com a objetividade. Como se quisesse habitar esse buraco negro decido fechar os olhos. Tateio o mundo e o mundo me tateia. Percorro minha casa com os olhos vendados, escuto, sinto as texturas, sinto os aromas. As significâncias começam a se borrar pelo percurso. Habito a cidade como um pirata ou pescador à deriva em alto mar na impossibilidade de lua como guia. Fotografo negando o visor da câmera, pois agora mora em mim um corpo aos avessos, nesse corpo mora também o espaço, desenho mapas dessas ranhuras, procurando rasgar as geometrias. Me lanço ao mundo e compartilho desejos vagalumes. Habito um laboratório de mim e do mundo. Fechar os olhos é desde então criar linhas de fuga a essas grandes luzes.

A partir disso, penso o objeto de estudo aqui, como a investigação cartográfica desse corpo que encontra a escuridão como processo inventivo, fazendo da vida um

---

<sup>1</sup> Eduardo Galeano conta que certa vez participando ele e um amigo cineasta -Fernando Birri- de uma palestra em determinada universidade, foi feita a seguinte pergunta: para que serve a utopia? Seu amigo então responde que a utopia está no horizonte, quanto mais se caminha na tentativa de encontrá-la, mais ela se distancia. Seu amigo então conclui que a utopia serve justamente para isso, para que continuamos a caminhar. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs>. (acesso em: 13.08.2021).

laboratório movente de práticas e pensamentos, consigo e com outros, acerca da imagem, dos processos de criação em arte, com o corpo e com a cidade.

Em vez de falar de objetivo de pesquisa, me interessa falar de desejo, pois o primeiro pode se conectar a uma trilha a ser seguida para que um fim seja alcançado, movimento retilíneo. Já o segundo aqui, se distancia do desejo falta, platônico, e se aproxima de Nietzsche e a sua vontade de potência, se aproxima de Deleuze, movimento, produção do real, pois “se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43). O desejo aqui atravessa, invade e pede movimento. Neste sentido, desejo aqui é confronto, criação, fluxo, construção, à medida que se faz um percurso que pode ser trilhado por quantos caminhos possíveis for. Assim, desejo nessa pesquisa investigar o ato criativo, dentro do campo da imagem, a partir da cegueira, na tentativa de lidar com a impossibilidade de desligar-me das grandes luzes. Essa investigação se faz sobretudo no tensionamento das dicotomias ocidentais produzidas, onde a criação tem relação direta com a visão e a luz, enquanto a cegueira habita o lado da escuridão e da não-criação. Em vez de buscar a luz para a cegueira, me percebo levado a inventar outros possíveis habitando a escuridão, habitando a cegueira. Entende-se assim que habitar os territórios da escuridão, se faz importante sobretudo por ser uma questão contemporânea. Agambem (2009) aponta que o contemporâneo é o que não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue ver nelas as sombras, a sua obscuridade. Ao mesmo tempo é o que percebe nessa escuridão uma luz em constante distanciamento de nós.

Assim, habitando essa escuridão, essa pesquisa se faz na tentativa de rasgamento de modelos hegemônicos de criação artística onde a luz e a visão se faz força maior, afirmando principalmente a produção imagética a partir do invisível, da escuridão e da cegueira. Nesse movimento, um corpo pulsante é produzido nessas relações, um corpo diferente de uma compreensão racionalista, platônica e positivista que o torna repartição, com órgãos e sentidos de maior ou menor valor, hierarquizações bem definidas e funções específicas para cada setor. Esse corpo invadido pelo escuro se produz pelos fluxos de vida, de modos não hierárquicos, rizomáticos, a partir das intensidades e sensações, por isso, um “corpo sem órgãos” em Deleuze e Guattari (2012).

Tomado assim por este corpo, não se faz mais possível compreender a imagem somente como apêndice representativo da realidade, pois este modo se conecta ainda

com modos encaixotadores de compreensão da percepção. Assim este corpo produzido pelo escuro se percebe também investigando e desterritorializando os domínios da imagem e da sua relação com a percepção que se faz não como um simples sistema receptivo do espaço externo, mas como um modo de abertura entre o corpo e espaço, um agenciamento que faz romper qualquer hierarquia entre essas duas forças; Cartografando forças construídas a partir de práticas realizadas com a escuridão; Caminhando com um laboratório movente, um corpo desejante que ao mesmo tempo vivencia e busca compartilhar esses desejos, essas práticas, proporcionando assim relações com as estruturas, arquiteturas, pessoas e espaços com a cidade de Fortaleza. Estas práticas foram realizadas a partir da relação do visível/invisível por um corpo sensível. Sendo na união das palavras sentido, in/visível e sensível que nasce o que entendo por Sentível.

Sentível aqui é um conceito que se constitui na força dos sentidos, estes, porém não podem ser entendidos somente como uma ordem de percepção corporal, mas sentido refere-se também aos modos de contatos, contágios, vivências e significações do corpo com o mundo e consigo mesmo. Estes modos trazem percepções da ordem física (como a pele ao sentir determinada temperatura, ou o olho ao ver determinado objeto), da espacialidade (escutar algo é também saber de qual sentido vem o som), e da ordem signica (o sentido de determinado aroma é proporcionar mais ou menos leveza). É nesse embaralhamento do corpo, espaço e do simbólico que os sentidos produzem uma trama de relações do corpo com o mundo e consigo mesmo. Compreender essas relações, no entanto, são possíveis somente a partir de uma ordem que é também prática e por isso a cognição e os sentidos não podem ser desvinculados também das dimensões políticas, sociais, relacionais e históricas.

Sentível aqui também tem uma dimensão relacionada ao que é do visível e do invisível, lados não antagônicos, mas reflexivos entre si, como a água que ao refletir Narciso<sup>2</sup> fala de Narciso tanto quanto ele mesmo; ou como um sonho que se presentifica no nosso corpo e nos faz acordar suados ou amedrontados sem que ao menos lembremos qual foi o sonho; ou na imagem que perdura enquanto piscamos o olho, ou que reaparece no cheiro percebido meses atrás; No desafio do ato criativo, no feito e no não-feito... Em todos esses exemplos o visível e o invisível caminham juntos construindo e ao mesmo tempo tensionando relações que se fazem nas

---

<sup>2</sup> Narciso: Personagem da mitologia grega condenado pela deusa Nêmesis a se apaixonar pelo seu próprio reflexo na lagoa de Eco.

fronteiras da visão e da não-visão (entendida aqui não como a impossibilidade do ver, mas como um outro modo de produzir visualidades).

Sentível também fala de um campo de possibilidades, seu sufixo permite que não se feche a uma organização hierárquica dos sentidos e do sentir, permite que habite um eterno devir, em estado sempre do acontecendo e nunca do acontecido, uma movência, um corpo em constante inquietude, pois de poros abertos para o mais leve soprar do vento à mais torrencial ventania. Um corpo que vibra “todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua.” (ROLNIK, 2016, p.66). Um corpo vibrátil, um corpo sem órgãos. Um corpo e um espaço sentível é um espaço potente de invenção, por isso em constante devir, produzido e produtor do sensível.

A força do sentível busca estabelecer também um movimento de transversalidade, a partir de Guattari (1985), e entrelaçamento nos modos de percepção, representação e produção dos espaços, onde as práticas individuais e as coletivas se engendram e serão analisadas a partir desse laboratório movente que percorre a cidade ou essa escrita em deriva constante, tendo como diálogo as práticas situacionistas, com as práticas andarilhas principalmente em Careri (2013); e com as práticas artísticas de Guimarães (2013). Entendendo essas práticas indissociáveis aos modos de existir, propõe-se aqui também uma atitude cartográfica juntamente com Gorczewski e Santos (2015); Deleuze e Guattari (2011, 2012); Rolnik (2016); Costa (2020); Barros e Passos (2015) e Bauchwits (2020).

Além de autoras e autores, juntam-se a esta enorme roda de conversa as professoras, professores e estudantes do PPGArtes que de algum modo se envolveram, e aqui tenho que destacar as vivências ocorridas nas disciplinas de Poéticas de Criação e do Pensamento em Artes, ministrada pelas professoras Deisimer Gorczewski e Lu Basile, onde pude vivenciar, como coordenador colaborador, a construção Do Projeto AR<sup>3</sup> formado por encontros com convidadas, no qual possibilitou a troca com artistas pesquisadores e professores através de encontros virtuais. Com as temáticas dos encontros diretamente conectadas com as pesquisas dos discentes, possibilitou para a minha em específico, reflexões acerca da imagem

---

<sup>3</sup> A apresentação do Projeto pode ser acessada através do link: <http://www.ppgartes.ufc.br/sem-categoria/ar-encontro-com-professores-pesquisadores-e-artistas>. (Acesso em: 18.08.2021).

contemporânea, do corpo, do espaço, da imaginação. Num dos encontros tivemos a presença da professora, artista e pesquisadora Lilian Amaral que construiu grandes reflexões sobre o atravessamento e entrelaçamento entre corpo, cidade e sentidos. a partir de práticas com a cidade de São Paulo e do projeto intitulado “Tocar” (projeto este que tive a alegria de participar em outro momento a partir de uma oficina acontecida no IFCE.<sup>4</sup>

Outras disciplinas importantes foram as de “Arte e Pensamento: das Obras e suas Interloquções” ministrada pelas professoras Cláudia Marinho e Milena Szafir (onde pude conhecer mais sobre o pensamento de Ranciere e sua ruptura com a noção de imagem puramente representativa) e a de “Tópicos especiais IV” ministrada pelo professor Pablo Assumpção, que possibilitou uma profunda reflexão sobre o discurso decolonial e seus processos de ruptura com a racionalização do corpo, da arte e da imagem. Assim, com esses encontros, vozes foram ecoando a essa pesquisa, vozes que tensionam a ideia homogênea de imagem, bem como que questionam o regime de visualidade da sociedade ocidental e seus modos de vigilância, enrijecimento e aprisionamento dos corpos.

Paralelo a isso, destaco também como importante contribuição a este trabalho, o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR\_CNPq)<sup>5</sup>, no qual pude, a partir da pesquisa Fortalezas Sensíveis: Escrita com a Cidade onde acontece o Ateliê de Escrita Inventiva, compartilhar a escrita da minha pesquisa e receber dos outros participantes do grupo sugestões, conceitos, referências e ideias possíveis para meu trabalho. Além disso, pude juntamente com duas participantes do grupo, escrever um artigo para um livro em construção dentro do PPGArtes-UFC, artigo este diretamente relacionado com esta pesquisa e que também por isso, entendo que parte dele vibra, pulsa, faz moradia nesse texto dissertativo. Destaco por fim, a contribuição de colegas que ajudaram de alguma forma com a leitura e com ideias; as vivências passadas (minhas primeiras inquietações em 2012, práticas com os estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais- CLAV do IFCE entre 2018 a 2020 e de oficinas outras) e presentes a esta pesquisa e de quem me orientou nesta jornada, a professora

---

<sup>4</sup> Na ocasião da oficina, em 2019, vivenciamos o bairro do Benfica (bairro universitário localizado em Fortaleza-Ce), a partir de um olhar mais atento às marcas, percursos e afetos acontecidos. Pude ali realizar uma prática com os olhos vendados e escrever um texto sobre o momento, no qual é possível acessar em: <https://tocarbenfica.photo.blog/2019/11/13/335/>. (acesso em: 13.08.2021).

<sup>5</sup> O site do laboratório pode ser acessado em: <https://www.lamur-ufc.com/> (Acesso em: 17.08.2021). O acesso do laboratório no diretório do CNPq encontra-se pelo link: <http://dqp.cnpq.br/dqp/espelhogrupo/1935127813095970> (acesso em: 17.08.2021).

Deisimer Gorczewski. São falas de tempos e locais diversos que reverberam, ecoam e fazem deste texto também um mapa produtor de um percurso não retilíneo, mas que ziguezagueia, que se costura entre tempos, espaços e falas como um enorme quebra-cabeça que se monta não por peças feitas já com encaixes predispostos, mas que conseguem se agrupar em quantas maneiras possíveis for ou como uma montagem cinematográfica.

Do ponto de vista organizacional da escritura desta dissertação, ela se divide em três cortes (capítulos) que estão intimamente conectados aos processos desse laboratório movente, desse ateliê caminhante. Esses três cortes são subdivididos em práticas desse laboratório que agenciam uma relação entre um conhecimento sobre si e sobre o mundo e o outro. São subdivididos apenas como critério organizativo do todo, mas as reflexões produzidas em cada corte flutuam, são atravessados também por outros, outras práticas. Assim toda a escrita é produzida aqui, como trazido no parágrafo anterior, num constante ziguezaguear, numa costura, num exercício de ir e vir.

No primeiro corte denominado “Um Corte No Que Se Vê, Um Rasgo No Tempo. Onde Se Encontra O Início? O Que Se Faz Pesquisar?” apresento forças que impulsionaram o contato inicial com essa pesquisa. Forças estas impregnadas neste corpo (quando me percebo com forte astigmatismo por exemplo), na memória (a relação com meu pai e seu olho de vidro) e na minha vida (minha relação com as artes visuais e a minha formação na área) e que agenciaram lá entre os anos de 2012 e 2014 práticas individuais conectadas a esse laboratório movente. Nessas práticas, percebo o laboratório organizando uma compreensão de si, do pensamento que produz corpo e do corpo que produz inquietações. Neste capítulo também apresento abordagens metodológicas, atitudes, modos de caminhar e a cartografia vem como esse modo, que em vez de me colocar num percurso retilíneo, me coloca em constante deriva, percorrendo fluxos e intensidades e mapeando forças de acontecimentos nesse caminho. Por fim, essas forças e essas práticas potencializam um conceito também trazido neste capítulo e que se faz chave para a produção de novas práticas e reflexões: o conceito do sentível que se constrói no texto a partir da relação da imagem, com os tempos atuais (tempos pandêmicos), os sentidos e o exercício de plantio de um pé de manjerição.

No segundo corte intitulado “Exercícios para rasgar um texto, fugir das luzes e produzir escuridão” apresento um rasgo, um corte (que encontra ecos ainda no



capítulo primeiro) num texto antes produzido e levado à qualificação desta pesquisa. Esse texto foi rasgado como exercício também deste laboratório, rasgado pois incorporava um modo de discutir as hierarquias sensoriais habitando ainda a luz, uma racionalização. Assim, esse texto rasgado se reorganiza aqui neste capítulo na tentativa de produzir cacofonias ao modo de escrita antes elaborado. Trata-se aqui nesta parte de modos de habitar a escuridão como processo inventivo e até de resistência às grandes luzes. Deste modo, as práticas acontecidas neste momento do laboratório se fazem no entre, na fissura das superfícies e das dicotomias. Nesse exercício do entre, habitar a escuridão não é se acovardar e nem tampouco negar a imagem. Pelo contrário, é permitir o outro possível da imagem, compondo assim sempre uma zona fronteira entre o outro e eu, entre o visível e o invisível, o corpo e a cidade. Assim, além desse texto rasgado é apresentado aqui uma prática de deriva cega realizada em parceria com um amigo no ano de 2017 e um desdobramento disso acontecido nesse ano de 2021 quando, ao observar uma fotografia realizada nessa deriva, decidi produzir um retrato de Jorge (uma pessoa que apareceu no momento dessa deriva), de Léo (esse meu amigo que colaborou na deriva) e eu.

Já no terceiro corte dessa dissertação intitulada “Laboratório movente, ateliê caminhante: práticas compartilhadas” apresento primeiramente reflexões e conceitos referentes ao laboratório e ateliê, entendendo este espaço distante de um espaço fechado, redomado por quatro paredes, mas constituído pelo fluxo, pela deriva, pelo encontro com o outro. Esse encontro com o outro, no entanto, é exercício de encontrar-se também, de produção de novas percepções, reformulação de concepções, trocas de saberes e construção de outros possíveis. Assim, três práticas coletivas serão trazidas aqui, possíveis também devido ao constante exercício de si e da vontade de compartilhar outros mundos. A primeira prática consiste na produção de uma máquina de desenhar sons acontecida em 2018, quando estava como professor substituto do Curso de Licenciatura em Artes Visuais (CLAV) do IFCE. Esta máquina, acontecida com os estudantes da disciplina de Estudos da figura humana, produziu fissuras nos modos de desenhar e de perceber a imagem, a partir do som, da escuta e da fala. A segunda prática realizada também dentro deste curso, porém na disciplina de Estudos da paisagem em 2019, foi constituída de um jogo no qual as questões relacionadas a cidade, o espaço e os sentidos foram discutidas e ao mesmo tempo vivenciadas a partir de uma deriva cega coletiva. A terceira prática aconteceu em 2021 com a elaboração de um curso no qual pude contar com a participação e a

colaboração de pessoas cegas. Este curso ministrado de forma remota (devido as medidas sanitárias em prevenção ao Covid-19) trouxe muitas questões relacionadas a acessibilidade, ao uso das tecnologias e a sua relação com a hierarquia dos sentidos e aos diversos modos de perceber e vivenciar a cegueira.

Por fim, ao entender este texto enquanto mapa de percursos não retilíneos, entendo também que esse percurso se faz na diversidade e se abre também a muitos outros diversos, principalmente por que os desejos e inquietações trazidos aqui levam a isso. Se no texto me proponho a falar de imagem e espaço trazendo uma ruptura com a hierarquia dos sentidos onde a visão se torna principal e sei que, inevitavelmente irei usar aqui figuras, como fazer destas também uma imagem que rompa com essa hierarquia? Na tentativa de responder essa questão, busco realizar um exercício experimental de uma descrição poética dessas figuras. Assim, primeiramente, ao final de cada capítulo trarei um mapa de imagens com as figuras produzidas e citadas ao longo do texto a fim de que a relação e a proximidade dessas figuras nesse mapa possam também produzir força as questões apresentadas nesta dissertação. Além disso, para cada imagem apresentada, estará também uma descrição poética com o título **#Paratodesverem**.

Esta descrição, porém, além de ser um exercício experimental, tem o intuito de produzir outras possibilidades de se ver uma imagem para quem tenha alguma limitação visual ou de outro gênero, se abre a inúmeras diversidades e modos de ver uma imagem. Entretanto, busco com essa descrição, não produzir um duplo da imagem, detalhando tudo que é mostrado, mas antes, produzir um exercício imaginativo e até de construir outras possíveis imagens a partir dessa descrição.

UM CORTE NO QUE SE VÊ, UM RASGO NO TEMPO. ONDE SE ENCONTRA O INÍCIO? O QUE SE FAZ PESQUISAR?

Como falar de um início? Onde ele se encontra? Respostas que permanecem em movimento quando se encara um muro branco. Experimente! Exercício número 01.



Segundos antes dessa escrita se estabelecia um muro branco, uma folha de papel em branco onde todas as visualidades anseiam por materialização. Um campo de possibilidades. Uma folha ou muro branco sem riscos, sem marcas, sem dobras pede significações, estas por sua vez buscam o muro branco para que este possa inserir seus signos e redundâncias (Deleuze, 2012). Quando se olha uma folha em branco todos os significados já parecem presentes ali, pois já estão presentes no meu corpo. Ao me deparar com uma folha em branco me deparo com processo inventivo. Processo que não se encerra, pois “não é apenas um processo de solução de problemas, mas envolve sobretudo a invenção de problemas”. (KASTRUP 2012, P. 139). Encarar uma folha em branco, portanto, é se encontrar num movimento constante, em camadas e tempos outros desta folha.

É preciso escavar e encontrar as palavras, as fissuras, as imagens, as marcas possíveis. Tarefa arqueológica, pois como já dito processo inventivo. “Inventar vem do latim *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos” (KASTRUP 2012).<sup>6</sup> À medida que se escava, as inquietações e as problematizações vão surgindo nas ranhuras desse muro ou dessa folha em branco e à medida que nos familiarizamos com essas nervuras desse terreno outras problematizações vão surgindo e nos inquietam, e nos “fazem perder o sono e por vezes ficam guardados conosco, como que adormecidos, até ressurgirem tempos depois [...] às vezes um mesmo problema pode nos acompanhar pela vida toda, passando por diferentes atualizações” (KASTRUP, 2018, p. 25). É nessa ação de escavar o muro branco que os problemas aparecem e possibilitam a criação, a invenção e a pesquisa. Escavar esse muro é operar um corte, um rasgo, e mais que presentificar camadas de tempo, de histórias, de significações, é exercício de embaralhá-los.

---

<sup>6</sup> Ao construir o diálogo com Kastrup (2012) no conceito de invenção, aproximo-me também de Simondon (autor pelo qual Kastrup também construiu forte conversa) para quem a invenção e imaginação se relacionam em um ciclo constituído pelo caráter dinâmico da imagem. A invenção para ele é a última fase deste ciclo (sendo as três primeiras a imagem motora, imagem perceptiva e imagens em conteúdo afetivo-emotivo). Neste ciclo Simondon buscava não tomar os inúmeros tipos de entendimentos sobre a imagem como realidades apartadas e independentes. Entendo que quando Kastrup (2012) aponta a invenção enquanto relação direta com a arqueologia, dialoga com Simondon pois, sendo a invenção a última fase do ciclo de gênese da imagem, esta opera como a materialização dos outros ciclos, um processo não de criação do novo, mas de emersão dos vestígios antes soterrados pelas outras fases do ciclo (a invenção seria aqui assim como são os objetos encontrados pelos arqueólogos. Esse diálogo com Simondon se apresenta aqui nesta pesquisa ainda muito na fase inicial e realizada muito a partir dos estudos em Kastrup, Carijó e Almeida (2012), mas que já percebo forte relação com o que se propõe nessa pesquisa.

Cortar é verbo que se faz no movimento, no gesto e produz no que se estagnou, a partir desse movimento, desse gesto, também movimentos, possibilidades de fluxos, bifurcações e derivas. Como um rio que, ao ser cortado, encontra novos caminhos, produz fluxos em territórios outros.

Um corte se faz para interromper um todo antes homogêneo, o retilíneo, o bidimensional e com isso, produzir fissuras, abrir uma fenda para outras possibilidades. Um plano quando rasgado pelo corte possibilita a abertura para outras dimensões e faz do que até então era ordem, uma pequena peça de algo infinitamente maior. Assim o corte possibilita desorganizar e nessa desorganização, nos apresenta outros modos de organização a partir dos fragmentos criados. Mas um corte também funciona para a retirada de tumores e de males. Corte cirúrgico que, na abertura do corpo, elimina aquilo que nos consome a vida.

Cortar exige tomada de decisões pois, seja lá qual for a que se tome, acarreta rompimentos no tempo. No cinema, por exemplo, cortar um frame ou uma cena é decidir o que do tempo será aceito ou descartado. Assim uma fala ou um gesto cortado é um tempo não vivido. Como não lembrar assim, do filme “onde jaz o teu sorriso” de Pedro Costa, no qual nos apresenta o casal de cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet discutindo, em plena mesa de montagem, sobre o que deve ser cortado ou mantido no filme “gente da Sicília”? Uma boca aberta no início da fala ou um fonema que se prolonga são problemas de corte para os cineastas.

\*\*\*\*\*

**Depois de encarar o muro branco, escavar e realizar um corte sobre ele, os primeiros fragmentos começam a aparecer. É preciso agora identifica-los. Exercício 02.**

É escavando esse muro branco, realizando os devidos cortes e lembrando do que acarreta o ato de cortar que me vem uma imagem. Uma cena do filme "Um cão

andaluz” de realização do cineasta Luiz Buñuel em parceria com o pintor Salvador Dali.

No escuro do quadro, a lua, bola iluminada, juntamente com três pequenas estrelas pareceriam formar uma composição estática, não fosse três filetes de nuvens que saem da extremidade direita para o encontro dessa grande bola iluminada (mais à esquerda do quadro). Um homem observa, com certo desejo, essa cena na sacada de sua casa enquanto fuma um cigarro e segura uma lâmina de barbear. Um corte então é realizado. Uma mulher olha para a câmera enquanto uma mão abre-lhe um pouco seu olho esquerdo e outra mão passa a navalha de barbear horizontalmente do canto esquerdo da tela em direção a esse olho. A nuvem corta a luminosidade da lua, na mesma velocidade e direção que a lâmina corta esse olho (figura 01). Um corte na cena, um corte no corpo, um corte no que até então era estático. Agora abre-se uma fenda ao movimento, a inquietações, a desorganização de estruturas já estabelecidas.

É lembrando dessa cena que volto entre os anos de 2012 a 2014 quando me via cercado de inquietações<sup>7</sup> que, mais tarde, me pediriam um corte tal qual o realizado no filme de Buñuel e Dali. Me deparava ali em crise, paradoxalmente no outro lado desse mesmo muro branco, um lado demasiado iluminado e esvaziado. Esse paradoxo, faz do muro não inocente: as possibilidades inseridas nele podem levar a um vazio diferente do que havia inscrito na folha ainda em branco. Um vazio dos excessos, das repetições e dos engessamentos, um branco demasiado iluminado.

Nesse período citado me via em crise com a imagem. Após anos de práticas artísticas com desenhos, fotografias, grafites, intervenções urbanas e experiências em arte-educação, percebia um descontentamento com meu processo e até um engessamento naquilo que vinha produzindo. Tanto essa produção como o uso das redes sociais e o acúmulo de imagens vinham me inquietando e desestabilizando. O excesso de imagens presentes naquele momento, me fez perceber nesse paradoxal esvaziamento de si. Um vazio construído por infindáveis fotografias realizadas e outras imagens que pareciam construir uma barreira no vivido. Como se habitasse a caverna de Platão, da qual ainda permanecemos "regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade." (SONTAG, 2004. p. 13). Uma caverna de paredes não escuras, mas excessivamente iluminadas, onde as imagens da realidade

---

<sup>7</sup> Esse período coincide também com minha entrada no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, no qual as inquietações relacionadas a imagem e a visão se tornaram maior e detalharei mais no capítulo “Laboratório movente, Ateliê caminhante: Práticas compartilhadas”.

reluzem e cegam. Um excesso de representações e significações que ao reluzirem se esvaziam. Um vazio, um branco agora construídos pelos excessos. Uma cegueira, mas cegueira branca, tal qual a cegueira em Saramago, cegueira astigmática. Naquele momento era preciso executar um corte no que se vê. Surgia ali um longo processo de criação, produzido num laboratório sem muros, num ateliê caminhante que busca inventar se reinventando ao mesmo tempo que procura compartilhar e embaralhar suas inquietações, desejos e práticas com as de outros.

Foi assim que, numa certa manhã de um sábado qualquer do ano de 2014, sentado em uma cadeira que me lanço a um desafio jamais possível não fossem essas minhas inquietações com esse excesso. Olho o quarto como se fosse a última vez, pego uma camisa que se encontrava ao meu lado e a amarro tampando meus olhos. Navalhava assim, tal qual a cena de cão andaluz, a possibilidade do que se vê. Em mim habitava agora o escuro. Esse escuro aberto pelo corte no que se vê, desorganizava agora um sistema bem estruturado, hegemônico e iluminado que me encontrava.

Atravessado por aquele escuro, me percebi por alguns segundos em dúvidas do que fazer, se me levantava e caminhava ou se me bastava ficar paralisado ali por um tempo e logo depois recusar esse corte que me tirava momentaneamente dos meus privilégios visuais de habitar uma sociedade oculocêntrica. Permanecendo sentado por alguns segundos, sentia a textura do chão e da cadeira, descascava um fiapo de madeira que se soltava um pouco deste móvel, essa ação atravessava meu corpo, percebia ali que “o sentido tátil engloba o corpo em sua inteireza, espessura e superfície, ele emana da totalidade da pele” (Le Breton, 2016, p. 203). Enquanto respirava, o aroma do calor daquele quarto invadia minhas narinas, sentia na boca a saliva do nervosismo daquele momento, escutava tanto o silêncio ruidoso do meu corpo quanto o barulho do outro lado do quarto. Meu corpo e o quarto habitavam a mesma superfície. O barulho rasgante de uma rede a balançar do outro lado do quarto me inquietava e decidi então encontrar este barulho.

Antes disso, porém, decidi caminhar até meu guarda-roupa e tateando o móvel abro uma das gavetas e pego minha câmera fotográfica. Estava disposto a fotografar esse espaço agora que não funcionava mais pela minha visão. Mas então como fotografá-lo e o que fotografar se tudo que se fotografa pede o enquadramento da câmera, que por sua vez pede a visão? Se o aparelho, como diria Flusser (2009), é programado para me dar apenas determinadas funções? Pensava eu naquele



momento. Foi então que voltando-me ao barulho inquietante daquela rede lembro-me de Manoel de Barros (2013) na tentativa de fotografar o silêncio, decido, porém, fotografar o som.

Após tatear as paredes e caminhar por alguns metros, saio do quarto e me deparo com outro desafio: descer a escada que leva em direção ao barulho. Pareceria tarefa fácil, assim como sempre foi, pois sempre descia essa escada com certa velocidade nos passos. Mas agora, o corte no que se via, operava também um corpo amedrontado, pois as distâncias dadas pelo olho haviam se apagado e agora cada passo precisava ser sentido com cautela, cada altura dos degraus precisava ser medido no corpo. Ao mesmo tempo esse corte operava como o corte realizado no cinema: no tempo da ação. Habitava em mim agora um corpo do medo, mas também da desaceleração. Resolvi fotografar o medo e a desaceleração. (Figura 02).

Enquanto descia as escadas, o barulho se tornava mais intenso e, por mais que tivesse a memória visual daquele local, o som daquela rede a balançar também me orientava naquele espaço, pois “este corpo sonoro, sonorizado, põe-se à escuta simultânea de um «si» e de um «mundo» que estão um para o outro em ressonância. Angustia-se (encolhe-se) e regozija-se (dilata-se) com isso” (NANCY, 2014. P. 74). Enquanto me aproximava do barulho, tentei realizar alguns ajustes nas configurações da câmera, mas como saber qual a melhor configuração se, como dito antes, a câmera também funciona por um sistema visual? Não arriscando a modificar tanto as configurações, fico frente a frente com o barulho, aponto a câmera e faço a foto. (Figura 03).

O barulho dessa rede, já repetidas tantas vezes ao longo da minha vida, a fotografia realizada, a cena do filme o cão andaluz, e agora meu corpo confrontado com o espaço da escuridão, me fez lembrar também meu pai, a pessoa que se balançava naquele momento da fotografia. Me lembra ele também pelo corte, pela marca carregada no seu olho esquerdo que tirou a visão desse olho. Me lembra sua prótese, olho de vidro que nada funcionava para ver, mas que, quando criança eu o via retirando-a, me causava extrema agonia e inquietação por imaginar que aquele órgão postiço me olhava agora sob as palmas das mãos do meu pai e que o corte, naquele momento evidenciado pela retirada do olho, me fazia mergulhar num infinito, num corpo aos avessos, num íntimo do meu pai. A câmera ali, que eu tentava manipular nessa deriva às cegas, fazia também a mesma função desse olho postiço, olhava o mundo nas palmas de minha mão. Em mim continha ali também agora um

corpo aos avessos, que percebia o mundo na abertura de si, um mergulho no profundo e desconhecido.

Passado algum tempo dessa vivência e sempre muito inquieto pelo corte realizado, a partir de 2016 decido me lançar num desafio maior: Se até então essa prática se fazia num ambiente intimista da minha casa, começava a me lançar a partir de então à cidade na tentativa de produzir rupturas aos modos racionalizados e organizativos de habitar os espaços urbanos, além de construir mapas sensoriais dessas vivências e de defender a escuridão, logo a cegueira, como processo inventivo.

Essas práticas dialogam com o que Guimarães (2013) chama de sequestros. Nesses, o autor era levado de olhos vendados por alguém a lugares desconhecidos, a fim de praticá-los e, como ele mesmo fala, sentir o mundo pelo que se ouvisse, cheirasse, tocasse, pensasse e também poder fotografar tudo o que era percebido, fazendo da câmera os próprios olhos de Guimarães. A venda por sua vez era retirada somente quando ele chegasse no local de onde saíra. Para o autor essas práticas possibilitam a criação de vários mundos, de várias realidades, pois rompem com certa tirania visual.

Assim como Guimarães (2013), também me permito ser sequestrado por pessoas a qual convido a essa prática. Saio de minha casa vendado ou de um local previamente combinado com meu “sequestrador” a outro local a ser percebido pelos outros sentidos e pelas relações acontecidas no momento. Oriento a meu sequestrador que pouco me informe sobre esse espaço, seus objetos, as direções e os movimentos possíveis a se realizar, permitindo-me assim a tatear, esbarrar, sentar, agachar, tropeçar, ouvir, tocar um espaço por mim desconhecido pela visão. Nessa prática, assim como em Guimarães, me permito também produzir fotografias dos acontecimentos vivenciados e estruturas percebidas. (Figura 04 e 05).

A fotografia aqui, diferente da prática realizada na minha casa, não se dá com o objetivo de registrar o espaço e as sensações percebidas, mas com o desejo de subverter as possibilidades dadas pelo aparelho. Assim, busco realizar essas imagens no modo manual da câmera fotográfica, no momento do registro, a intenção é que a preocupação expressiva seja maior que uma estritamente técnica. Desta forma, as fotos que saiam sub ou superexpostas me interessam mais do que uma adequada aos termos técnicos da fotografia tradicional. (Figura 06).

Ao chegar em casa, retiro a venda e busco por fim criar um mapa afetivo das sensações, memórias e vivências ocorridas no local, tentando assim evidenciar o

percurso e a relação corpo-espço criada (Figura 07). Essas práticas me levam então a produção e observação de percursos, de linhas construídas, me levam a cartografia.

\*\*\*\*\*

**Depois de encontrar os primeiros fragmentos, embaralhar, produzir novos rumos, perder-se à deriva, cartografar desejos, construir e rasgar mapas. Exercício 03.**

É nesse exercício arqueológico de escavar esses fragmentos de tempos outrora que, as areias de passado, presente e futuro se misturam, que se desfaz a dualidade dentro/fora, encoberto/à mostra, que se produz fissuras naquilo que até então se entendia como a origem da pesquisa. Neste sentido a origem:

não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. É também - e mesmo mais exatamente - o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou sintoma. Por intervalos, mas se aproximando sempre mais do nosso presente - nosso presente obrigado, sujeito, alienado à memória. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 113).

Essa origem também fissurada, cortada, fragmentada e atravessada por tempos outros, produz linhas de contágio, de intensidades e de fuga no agora, produzem fluxos e movimentos contínuos nas práticas atuais e ao mesmo tempo possibilitam seu deslocamento para inúmeros outros rumos, bifurcações, ramificações e derivas. Uma origem que, por ser ramificada, pulsa novos caminhos e conexões, estes, porém vão se fazendo sem a produção de hierarquias e homogeneidades, um múltiplo feito não pela dimensão superior, “mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre  $n-1$  (é somente assim que o uno faz parte de um múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser construída” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 21). É se

constituindo um múltiplo a partir da subtração desse único que essa origem dificilmente será completamente rastreada e codificada, pois habita um sistema rizomático.

É desta maneira que, quando me deparo com o muro branco e tomo a decisão de escavá-lo e trazer à superfície os fragmentos encontrados, me deparo com uma tarefa difícil, pois falida se penso nesta enquanto um caminhar para um destino estabelecido (encontrar a peça inicial e a final). Nenhum desses fragmentos, nenhuma dessas peças darão a lugar nenhum e ao mesmo tempo darão a múltiplos lugares. Quanto mais decidir cavar esse muro mais encontrarei fragmentos, mais encontrarei conexões, jamais chegarei ao início e ao fim, mas estarei sempre no entre, serei para sempre esse eterno arqueólogo que escavando esses fragmentos, descobre novos outros, ao mesmo tempo que também vai se refazendo. Aí está a graça desse exercício: não se trata de caminhar para um destino estabelecido, se trata apenas de caminhar.

“É caminhando que se faz o caminho” canta uma melódica voz dentro da minha playlist de um aplicativo de músicas, enquanto escrevo essas linhas. Belchior, nosso eterno poeta cearense em diálogo com o poema cantares do poeta espanhol Antonio Machado, nos mostra que caminhar é verbo sem destino, que esse destino só se faz na ação de caminhar. O corpo que caminha encontra na caminhada pedaços perdidos de si e deixa nele rastros de suas vivências. Assim, “foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava” (CARERI, 2013. P 27). É nessa relação direta do corpo de quem caminha com o ambiente que, para o autor, possibilitou a percepção/construção do espaço, bem como a sua complexa operação de apropriação e mapeamento. Nesse sentido a caminhada opera no corpo de quem a pratica, um rasgamento de si e uma abertura para o mundo, se faz ato perceptivo, mas também ação criativa, “ao mesmo tempo é leitura e escrita do território” (CARERI, 2013. p. 51).

Como caminhar então numa pesquisa? Questão metodológica que se faz na sua própria raiz semântica (*Metá: Através de, na direção de; Hodos: Caminho*). Assim, estabelecer uma metodologia de pesquisa normalmente está relacionado ao modo de se chegar a algum lugar, a uma travessia de um ponto a outro, trajeto linear e findável. A cartografia, aqui é vista não como essa caminhada linear, mas como uma prática investigativa, uma atitude ou uma posição ética, assim como aponta Costa (2020), um

lançar-se ao risco, busca então produzir fissuras nesse modo e estabelecer uma caminhada onde, como Belchior canta, se faz no caminho. Uma inversão no modo de se pesquisar, onde os objetivos se produzem à medida que o fluxo da pesquisa acontece. Não se trata, porém,

“de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão no sentido tradicional de método - não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (BARROS, PASSOS, 2015, p. 17)

Nesse percurso cartográfico os caminhos se fazem a partir dos encontros, dos fluxos de vida, das linhas de fuga, das possibilidades que são percebidas no decorrer do processo. O corpo cartográfico não se contenta assim em percorrer um caminho que leva a um ponto final, prefere antes se perder nos movimentos que acontecem no percurso da pesquisa, admitindo assim uma postura ética para com a pesquisa “uma vez que cartografar as linhas e estratos envolve também um trabalho de si, uma vez que segmentamos e somos segmentados por estes mesmos espaços” (COSTA, 2020. P. 18).

Entendo assim, em diálogo com Rolnik (2016, p. 23) que, ao atentar-se para o percurso e para os experimentos que vão surgindo nele, o cartógrafo se insere na pesquisa não somente como um corpo que observa e se distancia do que se pesquisa, mais de modo diferente “a cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos”.

À medida que o cartógrafo acompanha e se faz nesse desmanchamento e criação de outros mundos, ele percorre mapas já conhecidos, caminha pelas fronteiras desses, se depara com abismos e “no abismo não há luz, portanto, não há nada para se ver. Em um mundo repleto de estímulos visuais, de notícias e más notícias, chegar ao ponto de não se ver nada significa, em grande medida, poder imaginar, criar imagens - novas imagens com as quais povoar o pensamento” (BAUCHWITZ, 2020, P. 55). Percorrendo esse desconhecido, o cartógrafo acaba por rasgar esses mapas antes percorridos e inventar outros.

Neste sentido, é que percebo a cartografia como força impulsionadora para esse corpo que busca habitar os abismos, a escuridão, os buracos negros, que se inventa à medida que caminha e faz do caminho percorrido não um fim, mas sempre um meio. As práticas produzidas neste laboratório sem paredes, neste ateliê caminhante, são uma tentativa de construir e mapear linhas de forças que se voltam aos sentidos, ao sensível, à imagem e suas dimensões permeadas entre o visível e o invisível. Práticas cartografadas a partir do que denomino de sentível.

\*\*\*\*\*

#### **Produzir o sentível ou como plantar uma imagem de manjerição. Exercício 04**

Início essa escrita pensando nos meus, na minha família e amigos, nos que já foram meus alunos e nos meus professores, nos próximos e distantes, nos que contraíram a covid-19 e se curaram e nos mais de quinhentos mil mortos pela doença somente aqui no Brasil. Escrevo esse texto como Jafar Panahi ao realizar o seu filme “isso não é um filme” que em prisão domiciliar, acusado por crimes contra a república islâmica, decide criar um filme sobre sua impossibilidade de gravar, impossibilidade de estar do lado de fora, de praticar a cidade. Talvez não escreva exatamente como ele já que nunca experimentei esse tipo de cárcere (um cárcere primordialmente político), escrevo esse texto sob um cárcere pandêmico, tentando sobrevivência já durante um ano<sup>8</sup> e, nesse cárcere, os sentidos como um todo vem tomando uma importância ímpar, ao mesmo tempo que nos voltamos para as telas e os excessos visuais em *lives*, videoconferências e aulas remotas.

Nunca nos foi tão caro como agora tocar as superfícies, as peles e as texturas, escutar o para além das quatro paredes da casa, sentir o sabor dos alimentos, ver a vida acontecendo longe das mediações das telas e sentir o aroma e os odores que invadem nosso corpo. O paladar e o olfato são levados pela primeira vez, na sociedade ocidental, a uma categoria vital e a todo momento a covid nos faz lembrar

---

<sup>8</sup> Essa escrita começou a ser elaborada em abril de 2021.

que sentir aromas e sabores é estar livre quase que momentaneamente da doença. Le Breton (2016) aponta como a sociedade ocidental tornou o olfato um sentido menor numa hierarquia sensorial que ela mesma produziu. Cidades orientais por exemplo, reflete o autor, dão grande importância e por isso há enorme avanço na arte do odor, enquanto que nas ocidentais, o discurso de desconfiança e rechaço<sup>9</sup> ao odor impossibilita por vezes seu aprofundamento científico nessas sociedades.

Voltando à importância do olfato e do paladar nesse período pandêmico, lembro-me de uma amiga que há meses faz aromaterapia na tentativa de sentir sabores e aromas novamente depois de contrair a covid-19. Lembro-me também que enquanto escrevo, apresento alguns sintomas da doença e insistentemente procuro me apegar aos aromas e sabores e é nesse momento que me vem à memória o pé de manjeriço da casa da minha mãe, planta essa que fotografei em 2014, quando decidi por um instante realizar um corte no que se vê, vendar meus olhos praticar minha casa a partir do escuro (parte desse experimento já foi contado no início da dissertação).

Nessa prática, ao chegar no quintal, tateando as árvores e plantas do local, em determinado momento esbarro meu braço numa planta que imediatamente exala um aroma por todo o local, um aroma forte e gostoso. o manjeriço mostrava sua presença ali a partir daquele perfume. Aquele espaço escuro se construía agora não somente pelo invisível daquele pano a tapar os meus olhos, mais pelo invisível daquele aroma que irradiava pelo ambiente e que configurava naquela área um tipo de organização diferente da visual, mas a partir de um tipo de energia sensorial que entrava pelas minhas narinas e me orientava da proximidade do manjeriço. Percebendo isso, pego a câmera e realizo o click ([figura 08](#)).

Enquanto escrevo agora, me volto a esse perfume, pego a fotografia realizada e percebo que mesmo que a tenha feito com os olhos vendados, ela ainda é apenas uma representação daquele momento vivido e isso vem me inquietando pois, venho acreditando que esse local puramente da representação está também diretamente conectado com a experiência puramente visual. Como então presentificar uma vivência pela imagem, ou melhor... será que essa vivência em si já não é uma imagem? Como fazer com que a imagem extrapole os limites dos sentidos, saindo

---

<sup>9</sup> Para Le Breton (2016) o odor na sociedade ocidental por vezes é abordado ou pela relação com o podre, desprezível, sujo, por isso da ordem do menor; ou pelo vulgar, libidinal e por isso tratado com certo pudor.

assim das fronteiras visuais tão bem amarradas a sua feitura? Em diálogo com Ranciére (2012): “Seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas (imagens), nos falamos? Não haveria sob o mesmo nome de imagem, diversas cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte?” (P. 09).

Esses questionamentos apontam para uma relação direta entre os sentidos, os acontecimentos vividos e os signos e é nessa relação que essa escrita busca moradia, potencializando essas questões a partir do poder de presentificação da imagem, aqui construída a partir do embaralhamento do passado (a fotografia de um pé de manjerição registrada em 2014) com o agora (a importância aos sentidos na pandemia de covid-19 e uma prática instalativa com a fotografia em questão). Nessa atividade se busca principalmente entender a imagem como a própria existência que para Anne Sauvagnargues em entrevista a Silva (2020), tem a ver com uma relação ação-percepção, entendendo assim que somos todos imagens.

Compreender a imagem a partir disso é romper com um sistema de semelhança que lhe é posto, onde está sempre a serviço e a dizer algo sobre a vivência passada, a revelar o dito, está sempre como o espelho que reflete esse momento vivido. No entanto:

“As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical "atrás" de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. Isso quer dizer duas coisas. Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível.” (RANCIÈRE, 2012. P. 16).

O autor entende que o regime imagético contemporâneo não pode se dar de forma hegemônica e dotada ainda por uma autonomia modernista, mas que deve ser entendido como um regime do heterogêneo e das relações entre sons, texto, figura, movimento... Nesse regime, apontado pelo autor como sendo constituído no século XIX (principalmente a partir do surgimento da fotografia e do cinema), a imagem não se trata mais de “um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e calam”. (Ranciere. 2012. p. 21). Nessa relação heterogênea, rompem-se também modos puramente visuais de se conceber a imagem, a extrapolando para uma presença corporal, integrada a todos os sentidos. Fazer então da imagem a própria existência, rasgar o caráter puramente representacional, hegemônico e,



vivificar a partir desses trapos, desses pedaços as vivências de tempos outrora que, aprisionada a uma superfície representativa, fundamentalmente visual, reclamava o corpo como um todo. Fazer da fotografia do pé de manjerição o próprio manjerição. Mas como fazer isso?

Me pego observando essa fotografia e mergulho numa eternidade nesses poucos minutos de contemplação. Me lembro do aroma do manjerição, senti-lo agora, principalmente nesse momento pandêmico, de morte, de terror, seria afirmar a vida, afirmar a existência, afirmar a memória e a presença daqueles que vivem em mim. Decido então plantar essa fotografia como num ritual indígena onde plantam sob seus mortos uma árvore.

O ritual inicia com a confecção de um papel reciclado germinado com sementes de manjerição, processo feito a partir de fragmentos de outros papéis contendo escritas antigas, projetos relacionados ao objeto dessa dissertação, matérias relacionadas ao aumento de casos e aos impactos causados pela covid-19, nomes de vítimas dessa pandemia... Restos de Texto/imagens de tempos diversos, com objetivos também diversos e que agora sobreviverão no agora, nascerão sob a forma de um pé de manjerição.

Após o processo de confecção desse papel, passo para o momento de impressão da fotografia, o que me deixa um pouco receoso, pois a tinta da impressora poderia interferir no nascimento das plantinhas, devido algum risco de toxicidade. Entendendo principalmente que estava ali num processo de pesquisa, considerei aquele momento como uma prova/teste a ser feito e arrisco imprimir a fotografia. O resultado da impressão deu uma característica um pouco porosa para a imagem, o que acredito ser devido a textura do papel reciclado. Preparo então a terra, a coloco num recipiente retangular de tamanho aproximado ao da fotografia, disponho a impressão em cima da terra, faço algumas perfurações para que a água possa adentrar à terra e rego a fotografia. Boa parte do que estava impresso ali se desbota, ficando com uma coloração amarelada, boa parte da imagem se dilui, faz moradia agora entre as sementes, entre a terra. (figura 09).

Passam-se dois dias sem que houvesse nenhuma mudança na terra e isso começou a me deixar pensativo sobre a impossibilidade de germinação, acreditava que por conta da tinta da impressora talvez o experimento não daria certo. No terceiro dia, porém, logo após a rega diária que fazia, percebi pequenos brotos rompendo a superfície da folha e da camada de terra colocada sob a impressão fotográfica. Isso

me anima pela vida que surgia ali, pelos tempos vivificados nesses pequenos brotos, ao mesmo tempo, me faz lembrar das vidas ali implicadas, nas vidas que se foram pela covid e que devido a insuficiência respiratória causada pela doença não puderam sentir o forte aroma de um pé de manjeriço. Sabia por fim, que ali já não habitava mais uma representação de um momento, um duplo ou um “isso quer dizer” sobre um tempo passado, mas surgia ali naqueles pequenos brotos a própria vida, o próprio tempo passado tornado agora, a própria presença da vivência acontecida.

À medida que os dias se passam, sigo o rito matinal diário: regar esses pequenos manjeriços, conversar com eles, ver seu crescimento, adubar quando preciso for e, aos poucos a representação (a fotografia) vai ficando cada vez mais no subterrâneo e a imagem se torna a própria surgida ali ([figura 10](#)).

Existe nesse pé de manjeriço uma força que se conecta diretamente com os sentidos e com o que neles estão intrinsecamente entrelaçados, a relação corporal, espacial e sógnica com o mundo e que me interessa aqui para a construção do conceito que chamo de sentível.

Le Breton (2016) nos mostra a partir da prática de vida de um grupo de esquimós, denominado Aiviliks, como a sensorialidade se constitui a partir do entrelaçamento de questões corporais, espaciais e sógnicas, diretamente relacionadas ao contexto em que nos encontramos. Em um ambiente totalmente diferente dos ocidentais, os Aiviliks diante uma paisagem totalmente esbranquiçada pelo clima frio e neve, revelam não um corpo fechado, organizado numa cisão cartesiana do que é interior e do que é exterior, mas um corpo aberto, em fenda, rasgado para o espaço, e nesse rasgo já não se sabe mais o que é da ordem do interior e da ordem exterior. Tudo é um si, por que também é um outro. Nessa relação, os Aiviliks constituem habitam um corpo em diálogo com o que Le Breton entende por espaço movente “e diferente da geografia fechada e visual dos ocidentais; ela se presta às mudanças radicais trazidas pelas estações e pelo comprimento da noite ou do dia, pelos longos períodos de neve ou de gelo, tornando caduca toda referência visual” (LE BRETON, 2016. P. 23).

A partir desse conhecimento esquimó, que o autor defende que é no corpo que o ser humano se abre para o mundo e interpreta seu entorno. Os sentidos, porém, não podem ser entendidos como particionados, isolados e inertes nas práticas cotidianas, mas como uma atividade. É assim que Le Breton entende o ser humano não como uma criatura biológica, mas como uma criatura do sentido.

Sendo criaturas do sentido, estamos a todo o tempo fazendo da vida um movimento relacional, e por que não simbiótico, entre o que sente (eu), o que é sentido (outro) e o simbólico implicado nessa relação, a ponto de se questionar quem abraça e quem é abraçado, quem toca e quem é tocado.

É nessa relação e nas discussões sobre as questões do visível que me interessa construir um conceito no qual denomino sentível e que percebo como um conceito presentificado na prática da plantação da fotografia do pé de manjerição.

Sentível aqui, surge na tentativa de defender os sentidos como força para a vida e de invenção de mundos possíveis, compreendendo principalmente que as trocas possíveis de um corpo com o espaço habitado se fazem não pela hierarquização dos sentidos e nem pela cisão do exterior e interior, mas pela interrelação, pelo choque, pelo fluxo contínuo de sensações e contágios. Assim, é nesse choque do que se sente, do visível, do invisível, do sentido enquanto campo das significações... é me apropriando dessas palavras-conceito que decido rasgá-las para poder, num movimento de colagem e/ou de montagem, reuni-las em uma só, construir o campo do sentível.

É da ordem do sentível tudo aquilo que sentimos com o corpo e com o mundo, logo não há como considerar ao sentível um caráter puramente biológico ou essencial, pois se faz primordialmente pela prática social, pelas vivências individuais e coletivas, pelas linhas de encontros e desencontros. São nessas vivências que o indivíduo se constrói, porque se constrói também o outro e seu envolto e as relações simbólicas que se fazem nessa vivência.

Mas o sentível não se relaciona apenas ao dito acima, tem também uma dimensão voltada à ordem do visível e do invisível e nessa conexão, busca romper com a dicotomia sob eles instaurada ou mais ainda, romper com uma compreensão hierárquica dos sentidos, onde a visão ou o que se vê ocupa fundamental posição. Sentível aqui é o indivíduo que rasgando-se ao mundo, rasga-se também aos sentidos enquanto repartições corporais e faz assim como Paolo Gioli ao fazer do seu corpo máquina de fotografar, para ele não aparelho olho, mas aparelho corpo ([figura 11](#)). O punho cerrado como ferramenta de luta também produz imagens: o fotógrafo e cineasta faz do seu corpo aparelho produtor de fotografias, usa o pulso como câmera pinhole. Paolo Gioli transforma o corpo funcional em corpo inventivo, produz o óptico a partir do háptico, faz do punho câmera e olho. Produz fissuras devorando uma organização do corpo. Um corpo devorado pelo buraco negro. Um corpo sem órgãos.



como relação sígnica entre corpo e mundo. O autor assume assim o objetivo de principalmente resistir a certa tradição que sobrevive na cultura ocidental em abandonar e/ou esquecer uma relação com o mundo pautada na presença. Essa tradição pautada principalmente na interpretação ou na atribuição de sentido é apontada por Gumbrecht como surgida no início da modernidade, principalmente com o Renascimento quando o mundo se torna uma superfície material a ser interpretada, decodificada, decifrada, encontrada um sentido. Isso apontava inclusive para uma separação do homem e do espaço (o que será melhor abordado no próximo capítulo), diferente do pensamento medieval por exemplo, onde “se acreditava que espírito e matéria eram inseparáveis, tanto nos seres humanos como nos demais elementos da criação divina” (GUMBRECHT, 2010. P. 47).

Essa mudança de concepção, dentro do campo das artes, é apresentada e exemplificada pelo autor principalmente com o surgimento da cortina como barreira entre ator e público nas apresentações teatrais. Para ele: “no início da modernidade, quando começa a ser decifrado o sentido que está em jogo, tudo é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação”. (GUMBRECHT, 2010. P. 53). Nessa lógica a constituição de presença vai ficando cada vez mais apagada em detrimento de uma exacerbação da interpretação e da atribuição de sentido ao mundo. A presença é considerada para Gumbrecht como um processo ou eventos nos quais se intensificam os impactos dos objetos presentes nos corpos humanos. Para isso, o autor se utiliza também do termo produção, não no sentido de fabricação de artefatos mas, a partir da sua própria raiz etimológica (*producere* = trazer para diante), compreender que o objeto possui força presentificadora antes mesmo de qualquer interpretação, de ser dado qualquer sentido a este objeto.

Assim, entendo por sentível essa força que se conecta fortemente a presença das coisas e não a sua representação, entendo porém, assim como defende Gumbrecht, que é impossível e até leviano romper por completo com o sentido que se atribui as coisas, entretanto é importante aqui potencializar algo que talvez venha antes dessa interpretação, dessa significação, algo da ordem do encanto, do indizível, do que se presentifica, da sensação que perpassa nosso corpo pela nossa pele e que não conseguimos decifrar.

Assim, é no desejo de não ser capturado que o sentível se faz também enquanto devir, seu sufixo “vel” assume um campo de possibilidade, não se fecha

apenas ao corpo que sente, mas se abre ao corpo que, com os sentidos, se lança ao indecifrável, se abre ao corpo que se nega somente corpo, pois sabe que é ao mesmo tempo espaço, é o outro. Esse campo de possibilidade nos mostra também que, como falei anteriormente, não toma a interpretação ou o sentido atribuído as coisas como o certo, o definido, mas os coloca sempre num movimento cambiante entre o indecifrável, o que se presentifica e o que pode vir a ser decifrado. Assim também que considero que um corpo nunca é sentível, ele está sendo, um regime do presente se configura também nesse conceito, um regime do acontecendo e nunca do acontecido.

Falar de sentível é falar desse manjeriço que me acompanha desde 2014, que num primeiro momento, depois de uma leve batida em suas folhas, se mostrou enquanto cheiro e se revelou enquanto fotografia. Nessa fotografia, representação de um momento vivido, morava ainda aquele cheiro, aquela força que se espalhara por todo meu quintal. Essa força que, nesse ano pandêmico onde a todo momento nos pede os sentidos e a vida, decidi libertar-se de uma lógica representativa, rasgando o pedaço de papel que lhe cobrava isso, rompeu-se na própria vida, não mais no momento acontecido, se presentificou no acontecendo. Essa força rasgou a imagem papel para nascer imagem-vida e, à medida que passam os dias, essa imagem papel ao mesmo tempo que se recolhe no subsolo, alimenta com seus detritos o manjeriço, essa imagem-vida.

## MAPA COM IMAGENS I

Figura 01: Frame do filme "Um cão andaluz". Luiz Buñuel e Salvador Dali.1929.



Fonte: <https://www.planocritico.com/critica-um-cao-andaluz/> (acesso em: 11.11.2021)

**#Paratodesverem**

Figura 01: Um corte é realizado. Fotografia de uma cena do filme "Um cão andaluz".

Uma navalha tal qual uma nuvem, passa pela luz da lua, pela luz do olho, corta o que se ilumina, corta o que se vê.

Figura 02: Fotografia da descida das escadas.



Fonte: Arquivo Pessoal.

### **#Paratodesverem**

Figura 02: Uma perna descendo uma escada, levemente suspensa exerce lentidão, pausa. Arrisca-se a tocar a lisura dos degraus de cerâmica, a encarar a altura sem a linha do horizonte como guia.



Figura 03: O barulho da rede



Fonte: Arquivo Pessoal.

### **#Paratodesverem**

Figura 03: Um som rasgante de metais a se roçarem faz-se constante. Uma rede vai e vem. Esse movimento é capturado pela fotografia. Uma foto em preto e branco. Meu pai deitado nessa rede, olha para a câmera e o seu silêncio faz calar por um instante o barulho dos metais.

Figura 04: Deriva cega na cidade de Fortaleza-Ce.



Fonte: Arquivo Pessoal.

### #Paratodesverem

Figura 04: Exercer um corpo estranho na cidade, um corpo que permite agachar-se, tocar as calçadas, sujar as mãos, parar num cruzamento. Tocar as estruturas e ser tocado por elas. Perceber as texturas. Esse mesmo corpo, com uma venda nos olhos, aponta uma câmera para onde toca. A câmera olha tudo, o corpo toca!!!

Figura 05: Deriva cega na cidade de Fortaleza-Ce



Fonte: Arquivo Pessoal.

### **#Paratodesverem**

Figura 05: Um corpo com uma venda nos olhos para num cruzamento. Em pé, aponta uma câmera para o mundo. Eram ruídos, vozes, cheiros, sabores e movimentos que invadiam aquela câmera e arrepiavam aquele corpo.



Figura 06: fotografia cega.

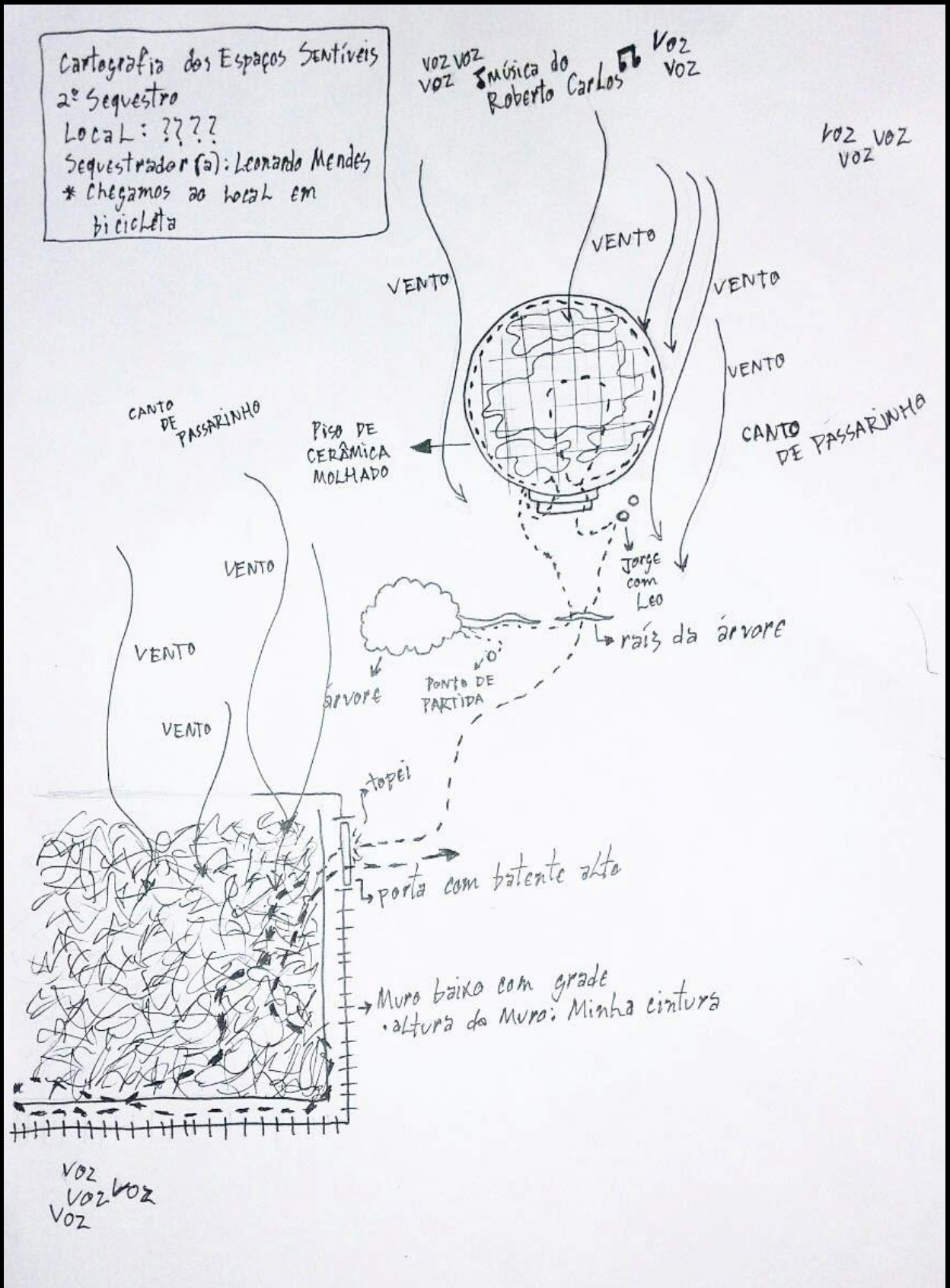


Fonte: Arquivo Pessoal.

### **#Paratodesverem**

Figura 06: Uma árvore que nem faz questão de aparecer toda na fotografia. Quer apenas que a sua textura apareça, como alguém que decide mostrar apenas os seus poros. Uma luz forte ilumina a fotografia como se fosse um sol de meio dia.

Figura 07: Mapa Afetivo.



### **#Paratodesverem**

Figura 07: Um mapa é desenhado. Um mapa de um percurso caminhado, dos passos dados, dos sons escutados (A voz de Roberto Carlos surge em cima desse mapa), Das sensações percebidas (O vento que percorre de cima para baixo desse mapa), das texturas tocadas (a água que encharca uma parte central desse mapa).

Figura 08: Fotografia de pé de Manjericão. 2014.



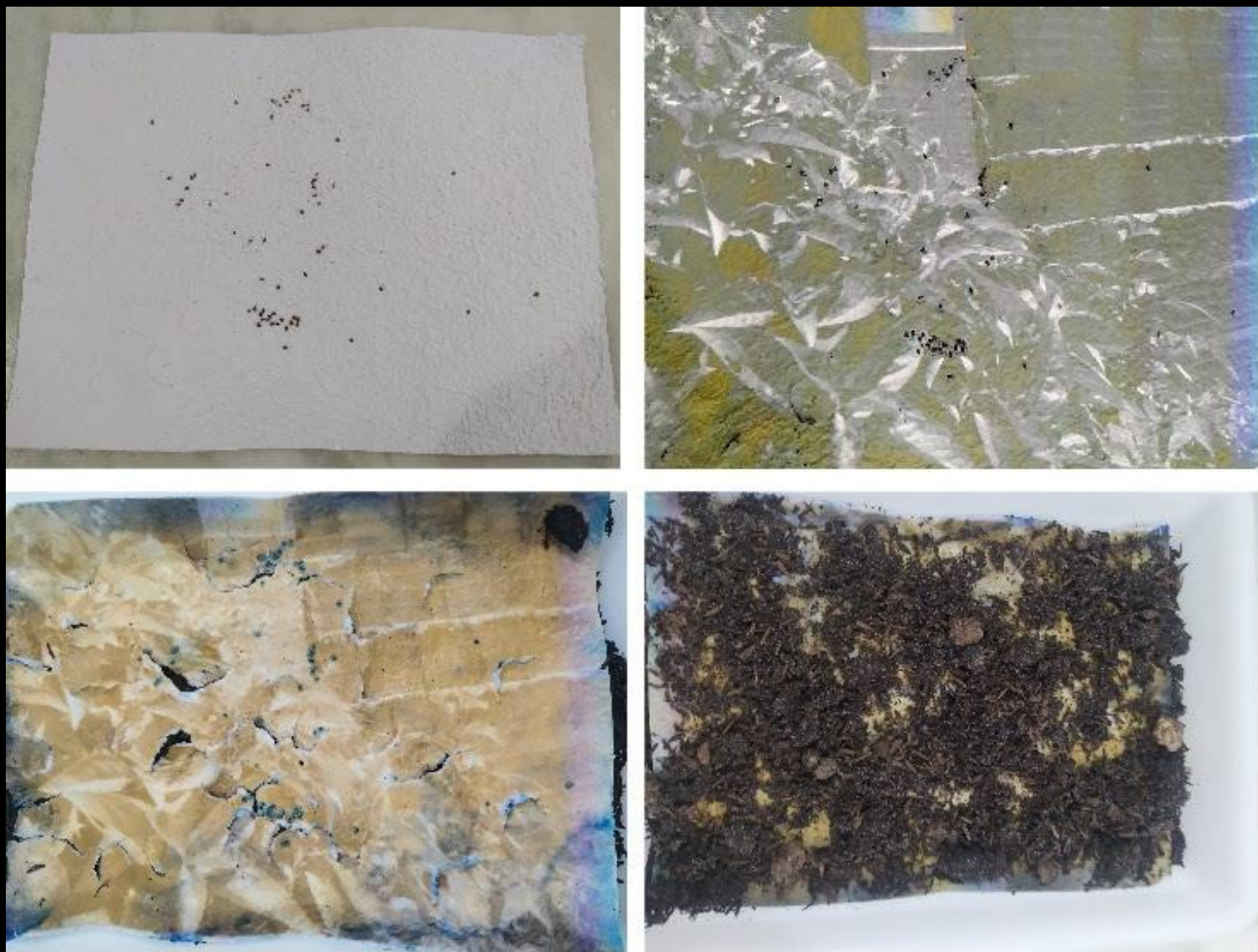
Fonte: Arquivo pessoal

### **#Paratodesverem**

Figura 08: Um pé de manjericão invadiu essa fotografia, olhou pertinho da câmera e foi fotografado. A câmera se dedicou a esse manjericão quando percebeu seu aroma invadir o ambiente. A fotografia saiu cheirosa.



Figura 09: Processo da plantação do pé de Manjeriçãõ. 2021.



Fonte: Arquivo Pessoal

### #Paratodesverem

Figura 09: Processos para plantar uma imagem de manjeriçãõ. Passo 01: Numa folha de papel reciclado, coloque algumas sementes de manjeriçãõ. Passo 02: Destaque e imprima a figura 08 desta dissertaçãõ (Fotografia de um pé de manjeriçãõ), use a folha com as sementes para isso. Passo 03: Coloque num vaso, e regue essa fotografia. Passo 04: cubra um pouco essa fotografia com terra. Passo 05: Repita esse processo com paciência diariamente.



Figura 10: Processo do nascimento do pé de manjerição. 2021.



Fonte: Arquivo Pessoal

### #Paratodesverem

Figura 10: Processos do surgimento de uma imagem de manjerição: Depois de repetir os passos da figura anterior, percebe-se que a fotografia do manjerição começa a se desintegrar e começam a surgir pequenos brotos dessa planta. Nessa imagem habita agora um aroma.

Figura 11: Fotografia feita por Paolo Gioli.



### **#Paratodesverem**

Figura 11: Um punho cerrado, levemente entreaberto e um rosto que me olha no centro, como se me olhasse pelo buraco de uma fechadura. Um corpo devorado por esse punho, devorado pelo preto e branco da fotografia. Fazer do punho câmera e olho.



## EXERCÍCIOS PARA RASGAR UM TEXTO, FUGIR DAS LUZES E PRODUIZIR ESCURIDÃO



Figura 12: Um texto Rasgado. Arquivo Pessoal.

### #Paratodesverem

Figura 12: Um texto rasgado, feito em inúmeros pedaços. Palavras que se roçam, imagens que se confrontam, restos que se encontram.

Como lidar com uma proposição de pesquisa que busca habitar a força do escuro como processo inventivo e político, sabendo que ainda assim estou preso num mundo excessivamente iluminado, que as telas me invadem os olhos? Sabendo que a luz dos olhos mecânicos das câmeras e outros dispositivos me encaram constantemente, um mundo câmera-olho que se dilata para um infinito menor -Nossos órgãos, células, DNA's, átomos...- até um infinito maior -sondas e telescópios espaciais. Como lidar com essa proposição se até a linguagem se faz também a partir dessa luz cegante, dicotômica, hierárquica e funcional; se as nossas palavras insistem em fazer do olho, da luz e da visão *modus operandi* para qualquer expressão cotidiana:

Raras vezes despertam atenção as palavras de nosso cotidiano. Ali estão, disponíveis, costumeiras. Falamos em amor à primeira vista, sem que nos preocupe havermos, assim, atribuído poder mágico aos olhos, poder em que acreditamos se falarmos em mau olhado. Aceitamos discordâncias dizendo que cada qual tem direito ao seu ponto de vista ou à sua perspectiva, sem causar-nos estranheza o crermos que a origem das opiniões dependa do lugar de onde vemos as coisas e sem que nos detenha a palavra 'perspectiva'. Se pretendemos assegurar que algo é efetivamente verdadeiro, dizemos ser evidente e sem sombra de dúvida, porém não indagamos por que teríamos feito a verdade equivalente à visão perfeita — já que não pensamos com os olhos — nem por que teríamos associado dúvida e sombra, associação que transparece quando enfatizamos nossa certeza com um "mas é claro!". Se desejamos expressar agrado e espanto, exclamamos: "é espetacular!", "é fenomenal!". No entanto, não nos demoramos a pensar de onde viriam as palavras espetáculo e fenômeno, nem por que esta última é tão curiosa, pois o cientista, ao falar em fenômenos da natureza, refere-se a regularidades naturais enquanto, no cotidiano, reservamos seu uso para o que é excepcional. (CHAUI, 1988. P. 31).

Essa escrita se constrói no rasgão, na tentativa de fazer da palavra fragmento de si, de fazer falhar a luz (como quem rompe com um fio elétrico), a racionalização, presente também no verbo, de fazer o texto gaguejar, e nesse gaguejar produzir outros modos de dizer e também de calar. Essa escrita se constrói também a partir de outro texto já escrito aqui não mostrado, mas aqui presente como pedaços, como recortes, papéis picotados dispostos numa mesa que se reorganizam, se rearranjam. Em determinado momento esse texto aqui não mostrado (mais precisamente dois capítulos escritos), antes inteiro, me solicitou seu rasgamento, me dizia que habitar a escuridão, fixo ainda num verbo iluminado era ainda operar com a luz, com a visão e a sua hierarquia sensível. Esse momento aconteceu na qualificação desta pesquisa, quando me veio a pergunta: Por que se aprisionar apenas a uma crítica da visão? Fazer isso não é também permanecer na luz?

A resposta possível então a essa questão surgida me veio como a possibilidade de rasgar esses capítulos. Decisão difícil, que me roubou o sono, mas que me fez perceber que a possibilidade de os rasgar era também uma decisão de não necessariamente abandoná-los, mas de fazer com o que estava escrito ali se reorganizasse, se rearranjasse, produzissem cacofonias ao modo de escrita antes elaborado. E a partir desses pequenos pedaços que se apresentam agora, esses capítulos se mostram aqui também se escondendo.

Criar um rasgo no texto é lutar contra a luz da criação ocidental que faz da página em branco o vazio a ser preenchido, o depósito do sensível e lutar contra essa luz é perceber o “tecido de entrelaçamento perpétuo” (BARTHES, 1987. p 82) que se costura quando se encara uma página em branco. Qualquer ação nessa página, mínima que seja -um traço, um risco, uma letra, uma marca- e algo já se presentifica, se atualiza e faz desse branco outro campo de possibilidades, depois mais outro até que, neste tecido as possibilidades produzam camadas e mais camadas de significados, de marcas, impressões e registros. Ao artista, tal como um/a arqueólogo/a, ao se deparar com o muro/folha em branco se percebe diante duma máquina do tempo: ao tornar visível o que está no subterrâneo revela tempos outrora e produz tempos futuros. A imaginação começa neste trabalho, nesse embate com a folha em branco, nesse jogo temporal do que pode vir a ser a partir do que já se foi.

Criar um rasgo é aqui lutar contra um texto uniforme, linear que ao se presentificar na folha em branco se presta também a iluminar, a mostrar, a esclarecer. Rasgar esse texto se faz aqui atitude barroca de esconder mais que mostrar, de encarar as dobras e as fissuras da superfície e perceber sangrar as infinitas possibilidades nesse entrelaçamento. Uma dobra barroca para Deleuze (2012) é um problema que busca levar ao infinito, uma dobra que se desdobra e depois redobra novamente, “em cada dobra há infinitas outras dobras: está sempre em movimento, se desdobrando, não se segregando” (DELEUZE, 2012, p. 18). Nessas dobras, mostrar não é o objetivo, mas perder-se, produzir derivas, esconder para permitir imaginar, permitir que a luz seja engolida pela escuridão, permitir buraco negro. Assim se faz também essa escrita, um texto rasgado que aqui se redobra, escondendo não para não ser compartilhado, mas para permitir imaginação e também produzir dobras ao que antes estava linear, retilíneo, iluminado. Um texto engolido por buraco negro, desmontado, rasgado, fissurado. Fechar os olhos para ver não as palavras impressas na folha, mas para sentir o fio cortante dos rasgos produzidos.



Abrir nesta folha um buraco e encontrar o seu avesso, encontrar uma fenda que devore todo o corpo, a forma, a palavra, a imagem, o espaço, o tempo... e até o significado. Gesto realizado por Lucio Fontana ao produzir um rasgamento nas suas produções, “lacerando sua superfície, evidenciando nesta a profundidade de um objeto contido dentro de um espaço real, trazendo-o assim para o mundo”. (CANOVAS, 2013. p 09). Rasgando a superfície, Fontana perturba um espaço organizativo, dual, composto pelo dentro e o fora, pelo que está contido e o não contido no plano, perturba inclusive a ilusão de plano, onde:

“A comunicação entre os dois espaços, o da obra e o do mundo em comum, é, então, muito tênue. Ela se dá, além da própria opacidade da tela, pelas fendas. E dado que são fendas, também respiram, embora sendo partes da obra, o mesmo ar do espaço fora. Se entre um corte e outro a tela adquire pequenas ondulações, a sutil topografia que formam se acopla com o espaço fora e aquém da tela.” (TASSINARI, 2001, p. 78).

Fontana produz então dobras entre essas dualidades, faz da pintura não somente a superfície para o olho, mas rasgando essa superfície faz da pintura objeto tátil, rasga as dimensões da pintura e embaralha os espaços. Nesse gesto minimalista e certo, o artista paradoxalmente articula também um gesto barroco, já que neste, como comentado em parágrafos anteriores, o que é evidenciado se faz também como fissura, uma luminosidade engolida pela escuridão, um mundo que se faz também no extracampo, um rasgão criado na superfície. Um mundo que se revela no que se ausenta, no que se esconde.

Produzir esse rasgo é então habitar um entre, fissurar os lados da superfície, permitir que as dicotomias se rompam, não saber mais onde se encontra o dentro e o fora, o que se vê e o que se esconde, o que se nega e o que se quer afirmar, o que é da ordem da obra ou da ordem da vida, o eu e o outro. Produzir esse rasgo é habitar um trânsito.

Assim, por ser uma escrita rasgada, esse texto também é uma escrita em trânsito entre a visão e sua crítica na sociedade ocidental e a escuridão como processo inventivo e sua articulação com os outros sentidos. Sendo trânsito, se constrói também enquanto intervenção que, para Gorczewski e Santos (2015), se constitui na operação da desnaturalização das práticas, dos lugares constituídos, das relações saber-poder; no questionamento e desconstrução do que é tido como natural. Assim, rasgar o texto anterior, produzido no esforço de habitar a escuridão, mas escrito ainda sob as luzes, e escrever esse feito por pedaços, por restos é também

um exercício de se lançar a outros modos de perceber, digo exercício pois, habitando um mundo excessivamente iluminado nosso corpo e nossas práticas se voltam também para a luz sem darmos conta que:

Quanto mais se estende o mundo visível, mas se alarga, também, pela mesma lógica e na mesma proporção, o mundo invisível. Para que servem todos os satélites de observação, Argos do espaço, se não sabemos mais olhar além de nosso pequeno cotidiano visível? (BAVCAR, 2003. p. 139).

Neste sentido, o olhar se faz a partir de um saber ou não saber, de uma vivência que se faz sobretudo a partir do conhecimento de si e do mundo, de uma relação de entrelaçamento entre o corpo e mundo, logo uma prática produzida social e culturalmente.

Maturana (1992) nos aponta que é comum compreendermos o fenômeno da percepção como o modo de captura dos traços e fragmentos de mundo, o que nos coloca numa situação de distanciamento do corpo para com o mundo que, constituído de objetos independentes as nossas vivências, serve apenas como receptáculo. Isso se deve, nos lembra o autor, também devido a própria etimologia da palavra percepção, que “provêm do latim per capiere, que literalmente significa obtido por captura ou captação.” (ibidem, tradução nossa. p. 154). Essa posição, reforçada principalmente com a modernidade, tende nos colocar numa posição de superioridade e certezas diante das coisas e do mundo, “de solidez perceptiva não contestada, em que nossas convicções provam que as coisas são somente como as vemos e não existe alternativa para aquilo que nos parece certo” (MATURANA, VARELA, 2001. P 22).

Os autores defendem então que nossas vivências se conectam intimamente com nossas estruturas, o que faz do mundo conhecido não um mundo de certezas, mas sempre um fluxo das nossas ações. Desta forma “não vemos o ‘espaço’ do mundo, vivemos nosso campo visual; não vemos as ‘cores’ do mundo, vivemos nosso espaço cromático” (MATURANA; VARELA, 2001. P. 28). O ato de conhecer aqui, em diálogo com os autores, torna-se ação de suspensão dessas certezas, um constante fazer-se a si e fluxo contínuo de surgimento de mundos. Maturana (1992) entende ainda que, nesse processo do conhecimento que os organismos, mesmo que constituídos por estruturas biológicas, funcionam a partir da sua interação com o meio. Nessa interação, no entanto, transformações são contínuas e constituem inclusive os modos como as nossas próprias estruturas biológicas interagem. Para ele “os

sistemas viventes existem somente enquanto suas interações desencadeiam neles mudanças estruturais proporcionais com as mudanças estruturais do meio” (MATURANA, 1992, P. 162).

A compreensão do autor sobre a percepção entra em diálogo com Le Breton (2016) no qual entende que o conhecimento do mundo se faz num entrelaçamento contínuo com o corpo, assim “um vai e vem instaura-se entre sensações das coisas e sensação de si” (LE BRETON, 2016. P 11). Neste sentido, não há como dissociar nossas práticas com o que se encontra externo a nossa matéria corporal. Na verdade, essa matéria se faz no encontro com a matéria do mundo. É em diálogo com Maturana que Le Breton (2016) entende a percepção não como um modo de captura passiva do ser humano com o mundo, mas uma atividade sempre em movimento, assim perceber não significa uma “impressão de um objeto sobre um órgão sensorial passivo, mas uma atividade de conhecimento diluída na evidência ou fruto de uma reflexão” (LE BRETON, 2016. P. 26).

Além desse distanciamento corpo/mundo produzido na história da percepção ocidental, outro fator, indissociável a este, se faz importante trazer aqui: A relação da percepção diretamente conectada com a produção de uma hierarquia sensorial e o estabelecimento da visão como o sentido mais próximo ao perceber. Esta por sua vez também não se dissocia da relação produzida entre visão, conhecimento e a luz.

A luz, elemento criador no mundo ocidental/cristão já se apresenta como tal nas palavras bíblicas quando, na criação do mundo, Deus ao ver as trevas brada: “que haja luz” e a luz então foi feita. E a luz assim, se apresenta como fenômeno criador e também elemento organizativo de um espaço criado para um corpo habitá-lo. É a partir da luz que “Deus também cria o homem como imagem dele mesmo e as coisas como reflexos de seus múltiplos olhares. Aí, podemos perceber a primeira ideia do espetáculo visual, o oculocentrismo de Deus expresso como reflexo nas coisas do mundo”. (BAVCAR, 2005. P. 148).

Em Platão por exemplo, se de um lado ele constrói todo o seu pensamento a partir da dicotomia do mundo inteligível e do mundo sensível, enaltecendo o primeiro em detrimento do segundo, por outro lado toma a visão como o sentido de abertura para o inteligível. Na sua obra Timeu, nos mostra Chauí (1988), o filósofo entende o olho enquanto principal instrumento de prever a alma. O primeiro órgão da face humana a ser modelado pelos deuses, os olhos para Platão são portadores de fogo

que brilham com a luz, e esta responsável e ao mesmo tempo metáfora para o conhecimento -matéria para o mundo inteligível. Assim:

quando a luz do dia cerca o fluxo da visão, o semelhante recai sobre o semelhante, tornam-se compactos, unindo-se e conciliando-se num só corpo ao longo do eixo da visão; o que acontece onde quer que aquele fogo que sai do interior contacte com o que vem do exterior. (PLATÃO, 2011. P. 124).

Assim, já não nos parece coincidência, porém, quando no Renascimento, projeto científico-cultural de renovação da sociedade europeia a partir do retorno à filosofia e cultura Greco-Romana, toda a Idade Média recebeu o título de idade das trevas. Apontando o início da idade moderna, esse projeto científico-cultural cultuou principalmente a crença na razão como princípio transformador da sociedade. A perspectiva, talvez a invenção renascentista mais conhecida dentre as características da arte da época, junto com a iluminação existente nas pinturas do período, abrem um campo filosófico para o corpo que olha e o ambiente que este ocupa. A partir da ilusão de profundidade construída a partir de linhas e pontos de fuga, a perspectiva convida o corpo renascentista a olhar além do plano, mesmo ainda estando nesse plano bidimensional. A iluminação representada por sua vez, reforça a crença na luz, pois exige do ambiente um nível de nitidez em que nada pode deixar de ser percebido, tudo é muito claro, muito iluminado, nada é escondido. Nesse período, “não existe beleza, se a forma não se manifesta na sua totalidade”. (WÖLFFLIN, 2000. P. 269).

Esse modo de perceber produz uma figura que é a base do estudo de Crary (2012): O observador. O autor defende a invenção da câmara escura como fundadora dessa figura. Um brinquedo óptico, uma caixa escura que projetava para dentro de si o espaço externo estava alocada também em toda uma relação de distanciamento do corpo com o espaço estreitando a relação do ser cartesiano que age sobre um espaço depósito, um “res extenso”, com a repartição de um corpo hierárquico, onde a visão se faz um sentido fundamental para o pensamento. É neste sentido que Crary identifica que:

Outra função relacionada e igualmente decisiva da câmara foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão. A câmara escura autentifica e legitima a perspectiva monádica do indivíduo, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre um aparato mecânico e um mundo previamente dado da verdade objetiva”. (CRARY, 2012. P. 46).

Entendo, e isso o autor também aponta, que essas tecnologias como a câmara escura, a iluminação e a perspectiva renascentista são incapazes de construir isoladamente determinada relação com a sociedade, mas antes de tudo, fazem parte de todo um emaranhado de práticas e sistemas sociais que apontavam para determinado caminho. A câmara escura por exemplo “é inseparável de uma metafísica da interioridade: ela é uma figura tanto para o observador, que apenas nominalmente é um indivíduo livre e soberano, como para um sujeito privatizado confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público”. (CRARY. 2012. P.45). É a partir dessa metafísica presente na câmara escura que o autor entende que a relação do sujeito com o mundo exterior não se fazia pelos sentidos, mas por meio de sua inspeção mental de sua representação “clara e distinta” no interior do aposento”. (ibidem. P.50).

Esse tipo de observador se reformula com os avanços tecnológicos e com as mudanças nos modelos de trabalho, um corpo artesão que agora operário e consumidor. Nesse período (especificamente final do séc. XVIII e início do séc. XIX) Crary (2012) aponta que os estudos sobre a atenção e percepção na psicologia e fisiologia se voltam para a produção de um corpo mais eficiente, centrado em funções partimentadas ou organizado para consumir as “enormes e novas quantidades de imagens visuais e de informação que, de maneira crescente circularam nesse mesmo período” (CRARY. 2012. P. 97).

É nesse momento também que o olho disciplinar que outrora vigiava os escravizados na plantation - definidos por Mirzoeff (2016) como os primeiros domínios da visualidade - agora se voltam para o operário ou o consumidor, o contraventor ou o louco, o estudante ou o desatento, os que se revoltam ou os que não se enquadram em determinado modelo social instituído. Assim, não faltarão modelos e normativas que, conectados a um modo visuocêntrico de mundo, serão utilizados para o controle, a vigilância e conseqüentemente, o enrijecimento dos corpos. O panoptismo, o olho que tudo vê é um deles.

Esses modos de vigília e controle constante se voltam para a atualidade sob a forma de luz. As câmeras, os grandes holofotes, as telas fixadas em paredes ou guardadas nos nossos bolsos nos encaram, nos fazem perder o sono. Crary (2016), a partir de exemplos de um projeto na década de 1990 que consistia em iluminar as noites do globo terrestre pelo espelhamento da luz do sol em satélites espaciais,

aponta o desejo capitalista de captura do sono pela luz. A partir de Wolfgang Schivelbusch, o autor aponta também como a iluminação pública noturna:

atingiu dois objetivos inter-relacionados: reduziu antigos temores a respeito dos perigos associados à escuridão noturna e expandiu a duração e, portanto, a lucratividade de muitas atividades econômicas. A iluminação noturna construiu uma demonstração simbólica do que os defensores do capitalismo prometeram ao longo de todo o século XIX: ela tanto garantiria a segurança como a ampliação das possibilidades de enriquecer, melhorando para todos, supostamente, o tecido da existência social (CRARY, 2016, P. 26).

Entendo também que esse desejo iluminado capitalista caminha junto e no mesmo fluxo com o espetáculo apontado por Debord (1997) como “a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana - isto é, social - como simples aparência” (ibidem, P. 16). Para o autor a vida moderna instituída pelas aceleradas condições de produção e reprodução de tudo, inclusive de imagem potencializa a acumulação do espetáculo. Neste, tudo é vivido pelas representações, pelos espelhamentos de vida, e não pela vida em si. O autor entende também que o projeto ocidental de conhecimento onde a visão se estabelece enquanto sentido principal é a principal herança do espetáculo e este por sua vez, reproduz incansavelmente a racionalidade técnica decorrente desse projeto.

Em diálogo com Debord, Bavcar (2005) entende que o espetáculo se faz unicamente pelo assunto da percepção ocular, percepção em distâncias e não de aproximação. “A vida como tal torna-se espetáculo, e o espetáculo já é vida’ no círculo vicioso das realidades virtuais. Estar no mundo significa tornar-se imagem ao olhar dos outros, e isso apenas até que esse outro deseje ver também sua referência material. (ibidem, p. 151).

Habitando esse modelo espetacular, assim como quem habita uma obra renascentista, tudo é iluminado de forma homogênea, tudo é revelado, mostrado e exibido no branco das telas. Um outro lado do muro branco, diferente do início que me deparava no início desse texto (exercício 01 do capítulo “um corte no que se vê...”). Um muro branco esvaziado, esbranquiçado pelos excessos.

Esse outro lado do muro branco, essas grandes luzes revelam "os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo" (DIDI-HUBERMAN, 2011, P. 31), corpos ofuscados pela luz, em um estado de cegueira excessivamente iluminada, engessados na necessidade do consumo, em constante estado de vigília - ou somos vigiados ou vigiamos. Esse estado de luz constante nos impede de caminhar e desviar

caminhos, construir derivas, pisar e deitar na grama, sentar no chão, parar no cruzamento, andar na contramão, tocar e ser tocado pelo mundo.

Sabendo ser falida qualquer tentativa de fugir por completo dessas luzes, já que negá-las é se isolar inclusive das potencialidades tecnológicas trazidas por estas, como então construir ranhuras nas cegueiras produzidas por essas luzes? Como olhar para essa grande luz e não se cegar? A resposta surge na escuridão.

Habitar a escuridão aqui não se relaciona em negar a visão como sentido importante, mas de negar o regime visuocêntrico de vida, não se relaciona também em querer romantizar a cegueira, pois, como já dito na introdução desta dissertação, antes de habitar a cegueira, habito o privilégio de ver nessa mesma sociedade que faz da visão sentido prioritário na percepção. Habitar a escuridão se trata aqui de fechar os olhos para ver melhor, bloquear as luzes que nos encaram, para “conservar o caráter frágil dos sonhos que nos levam aos espelhos do invisível”. (BAVCAR, 2003. p 142) e para, nesse invisível, reivindicar um mundo onde o sentir não se dê por hierarquias, mas por um corpo pulsante. Habitar a escuridão aqui se faz na inquietação de habitar esse tempo excessivamente iluminado mesmo nele estando presente. Uma questão contemporânea.

Para Agamben (2009), o contemporâneo tem a ver com uma posição anacrônica diante do seu tempo, uma inquietação e um deslocamento com este, mas que nessa inquietação, percebe e apreende seu tempo, uma paradoxal relação entre pertencimento e distanciamento do seu tempo. Perceber esse tempo tomando distâncias dele, se faz importante não para perceber suas luzes, “mas o escuro... Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN. 2009. P. 62 e 63).

Escrever mergulhando a pena na escuridão é aqui também fazer como Goethe que, nos seus estudos sobre as cores, decide um caminho não pela luz que entrava na câmara escura. Fechando o orifício, pelo qual a luz entrava nesse equipamento óptico, Goethe desfazia “a distinção de espaço interno e externo, do qual dependeu o próprio funcionamento da câmara como aparato e paradigma” (CRARY, 2012, P. 72). Para o autor, Goethe subverte uma lógica acerca da visualidade disseminada nos séculos XVII e XVIII, no qual reprimia tudo o que ameaçava a transparência de um sistema óptico. Nessa subversão, Goethe propõe a opacidade do observador, entendendo que a percepção ocorre não na luz, mas no turvo, no sombrio.

Compreender a percepção não como luz, mas como sombra, como escuridão, como uma fissura no espaço, um rasgo, um buraco negro. Me faz lembrar assim de Anne Sauvagnargues, que habitando também esse buraco negro, faz da percepção esse local do turvo, do sombrio, do encoberto, do desmanche. Em entrevista à Silva (2020), a artista compreende que em todo o curso da sociedade ocidental a percepção e a subjetividade humana foram explicadas enquanto processo aditivo, processo cartesiano, onde há a realidade e uma alma humana que a percebe e a representa. Em oposição a isso, Sauvagnargues entende que só há percepção na subtração, afastando da nossa realidade, tudo o que não se fará importante dentro do processo perceptivo. É a partir dessa compreensão que se dá o processo criativo da artista. Nesse processo se dedica a cartografar linhas e cores da paisagem que se movimenta nas suas pinturas realizadas dentro de metrô, assim:

“Os traços feitos sobre a folha libertam-se dos registros semânticos de um significado representativo. Não apenas sua pintura busca cartografar o movimento da cidade, como a própria cidade cartografa sua pintura, na medida em que a paisagem captada por ela em um curto espaço de tempo se torna obsoleta, dando espaço para novas configurações... São pinturas agenciadas a paisagens que passam rapidamente e não ao desejo individual da artista... São formas que são vistas em curso, estão a todo tempo aparecendo e desaparecendo”. (SILVA, 2020, P. 228 e 229).

Mesmo tendo nas suas pinturas ainda um caráter visual e bidimensional, Sauvagnargues habita em seu processo a escuridão, uma paisagem que não se faz completamente pelo que se vê, pois na medida que a artista vê a paisagem se formando ela já desapareceu, tornou-se passado pelo percurso realizado pelo metrô.

São vagalumes os que fazem da paisagem esse borrão (como Sauvagnargues), ou os que decidem interromper as luzes advindas de um tempo (como Goethe). Vagalumes que, habitando a escuridão, fazem dessa não um modo de retirar-se ou de acovardar-se com o seu tempo, mas se recolhem na escuridão para fugirem da cegueira astigmática causada pelas enormes luzes do nosso tempo. São assim, além de vagalumes, corajosos em enfrentar seu tempo, contemporâneos, pois são capazes “não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”. (AGAMBEN. 2009. P. 65).

Didi-Huberman (2011) apontou a luta por sobrevivência dos vagalumes diante das luzes ofuscantes e espetaculares dos fascismos, autoritarismos, racionalismos e genocídios da alma, do corpo e da cultura. Uma luta que se faz no escuro, nas



pequenas errâncias, nas derivas dançantes, nos voos que se fazem ainda sem sair do chão, na micropolítica. Esses seres que lutam todos os dias por sobrevivência atualmente são raros, pois os “os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente “se embelezar” aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, P. 38).

A luta dos vaga-lumes não se faz no desejo de tornar-se projetor e com isso iluminar o mundo, “os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de ‘ver melhor’ não”. (Ibidem. p.55). Estariam assim tornando-se os mesmos que os destroem dia após dia. Existe na luta dos vagalumes, pelo contrário, o desejo pela escuridão, esse local onde moram as sensualidades e os sussurros, as errâncias, as memórias e as meditações. Onde os sentidos dançam pelo corpo e se entrelaçam com o mundo. Esse local onde podem compartilhar seus pequenos lampejos de vida.

Falando de vaga-lumes e dos seus desejos de sobrevivência, lembro-me, por fim, da minha relação e sonhos com vagalumes. Ao completar oito anos de idade me mudava para uma comunidade do bairro Itapery. Parecia começar ali um novo momento na minha vida, já que meus pais estavam tentando uma reaproximação na relação mais uma de tantas vezes, meu pai havia parado de beber e frequentava o grupo alcoólicos anônimos e tínhamos pela primeira vez a possibilidade de morar numa casa que seria merecidamente nossa, saindo assim em definitivo do aluguel. A casa precisava de sérios reparos, mas era espaçosa (o que para todos ali era magnífico já que, quase sempre tínhamos apenas um ou dois cômodos para fazer de sala, quarto e cozinha) e além disso -o que era melhor- tinha um quintal bem grande e ao final um riacho que por todos os dias nos fazia acordar com o barulho das suas quedas d'água. O quintal era aberto para todos os vizinhos e ali pude compartilhar com os amigos da rua as brincadeiras de qualquer criança.

Uma das brincadeiras consistia em “caçar vagalumes” onde vestíamos ali um personagem de desbravador de florestas em busca de “luzes”. Nessa caçada, armazenávamos as pobres criaturas em potes de vidro para que, amontoados e presos pudessem iluminar cada vez mais forte as noites. Muitos deles, porém, morriam imediatamente, outros insistiam em viver, mas, negavam-nos suas luzes. Essa brincadeira para mim não durou muitos dias quando, em determinada noite, sonhei que uma enorme luz sobrevoava atrás de mim cegando os meus olhos. Soltei

então os vaga-lumes sobreviventes daquele pote e a partir dali decidi contemplar seus lampejos em liberdade.

Atualmente, com o constante crescimento de casas e apartamentos naquele bairro, a violência e a sensação de insegurança (o que fizeram dos quintais agora partimentados) e o barulho dos carros, os vaga-lumes são raros naquele local. Morando agora em Caucaia, volto vez ou outra naquela casa (agora onde moram meus pais), espero anoitecer, para no quintal -agora cercado- esperar um sinal que seja dos lampejos daqueles vaga-lumes. Percebo que aqueles vaga-lumes que um dia decidi livrar do pote de vidro, agora sobrevivem em mim. Agradeço por ter sonhado aquele sonho, ter entendido sobre os vaga-lumes e agora, recuando ao reino das grandes luzes, produzindo fissuras entre o passado e o futuro venho insistentemente tentado o aprendizado desses pequenos seres e, “dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, P. 154). Tarefa extremamente difícil, cambaleante, já que quase sempre me vejo também ofuscado pelas grandes luzes, mas venho tentado.

Compartilho aqui uma vivência que se faz nesse exercício experimental de habitar a escuridão ao mesmo tempo que se constitui num exercício prático laboratorial que penso estabelecer um entre: uma relação entre o outro e eu, entre o visível e o invisível, entre meu corpo e a cidade, entre o que passou e o que acontece agora. Esse entre como já falado anteriormente opera na dimensão do rasgo, da dobra, do rompimento com as dicotomias e hierarquias sensoriais, um entre que se faz na elaboração de um retrato para Jorge, Léo e eu. Explico a seguir.

### **Um Retrato Para Jorge, Léo e eu**

Manhã de algum domingo de 2017 e o tempo indeciso não sabia se chovia ou se fazia sol. Já há algum tempo venho me lançando numa prática em diálogo com Guimarães (2013): a do sequestro cego. Ligo para um amigo de infância que mora próximo a mim, Leonardo, para que pudesse me sequestrar. Como combinado, Leo apareceu aqui em casa no horário acertado, veio de bicicleta o que logo intui que nossa aventura seria em duas rodas. Esperamos a chuva que repentinamente começou a cair e partimos por volta das onze horas da manhã. Vendei meus olhos, peguei minha

câmera fotográfica, subi na garupa da bicicleta e Léo começou a pedalar. Meu corpo pregado naquela bicicleta, variava entre o sentimento de tensão ao sentir o vento dos carros passando próximo a gente e o de profunda confiança em quem ali me sequestrava. Já o Léo, parecia por vezes um pouco cansado ao pedalar: sua respiração ofegante alcançava também o meu corpo através do som e da suave vibração que se espalhava para a bicicleta. Sugeri então que pudéssemos fazer uma parte do percurso caminhando caso tivesse alguma dúvida à frente. Com isso, até chegar ao local escolhido, descemos da bike algumas vezes e caminhamos empurrando-a, me apoiava então nela para usá-la como uma espécie de guia: enquanto o Leo a empurrava segurando um dos lados do guidão, eu segurava o outro. Sentia assim, quando o pneu da frente dela tocava alguma elevação ou buraco, os desvios criados, e a velocidade.

Nesse percurso, sentia ali não somente a bicicleta percorrendo aquele espaço, mas todo esse espaço percorria também meu corpo, refazia ele, minha caminhada se fazia enquanto tocava esse espaço (codificado pelas vibrações, movimentos e velocidade da bicicleta). O tato, sentido que engloba o corpo na sua inteireza, espessura e superfície, como aponta Le Breton (2016); agenciava um espaço que se formava à medida que eu o sentia, ao mesmo tempo que este espaço também modulava meu corpo, meu caminhar, minha respiração. Assim concordo com o autor quando afirma que é “através de suas peles incontáveis, o mundo nos ensina sobre suas constituintes, seu peso, sua temperatura” (ibidem, P. 203), ao mesmo tempo que “a todo instante em contato com o meio ambiente, a pele ecoa os movimentos do mundo. A pele não sente nada sem sentir-se ela mesma” (ibidem, P. 208).

Além do cansaço aparente, percebi que o Léo também estava um pouco inseguro quanto ao local que íamos, pois, vez ou outra dizia: “Talvez tu já conheça esse local”. Falei então que não precisava se preocupar, pois mesmo que já tivesse estado ali em algum momento, seria a primeira vez que o encontraria com os olhos vendados. Com uns minutos de caminhada, paramos, Léo encostou a bicicleta, escutei um barulho alto de sino e logo Léo interrompeu as badaladas que possivelmente me informariam o horário dizendo: Vamos para outro canto, aqui está fácil. Ao finalizar a frase me dei conta que estávamos de frente a uma igreja de um bairro vizinho ao nosso e que por vezes já fui ali tantas vezes andar de skate ou mesmo passar um tempo.

Acatando a sugestão do Léo (que acredito não esperar que aqueles sinos entregassem o local), subimos na bicicleta e seguimos.

Pedalamos talvez por uns 15 minutos a mais debaixo de uma fina chuva que insistia desde o início do dia até chegar ao novo local. Senti logo o cheiro de folha molhada pela chuva e à minha esquerda, a voz de Roberto Carlos que cantava “sua estupidez” ecoava bem ao fundo e se misturava com vozes e risos. Me lembrei do pai do Léo, seu Antônio, que era profundo fã de Roberto Carlos e que vez ou outra explicava pra gente alguns acordes de violão a partir das músicas do dito rei.

Tirei minha chinela e comecei a pisar naquela terra úmida, com passos curtos e lentos fui percebendo pequenas poças d'água formada pela chuva. Tateei uma árvore que soltava suas cascas facilmente com cheiro de mofo. Por vezes me abaixava e tocava a terra, as folhas ou alguma pedra que encontrava, topei numa pequena calçada, subi ela e me deparei com outra (era uma escada) subi e tateando o chão percebi que era feito de cerâmica, estava tomada por uma poça enorme de água fria que imaginei ser da chuva. Caminhando e contornando aquele estranho piso presente no meio do nada, percebi que caminhava em círculo.

Enquanto praticava aquele espaço, percebi que alguém se aproximava de onde o Leo estava e começou a trocar um papo com ele. Escutei algo como uma pergunta vindo desse alguém, pelo pouco que compreendi parecia ser algo sobre o porquê de eu estar fazendo aquilo. Escutei o Leo falando que estava fazendo uma pesquisa, que tinha me vendado para perceber o espaço sem nenhuma informação visual. Em determinado momento escutei ao longe alguma ofensa da qual não consegui identificar, mas logo o rapaz que estava com o Léo disse: “o cara é cego mah, deixa ele”.

Decidi me aproximar então dos dois, Léo e Jorge (Foi com este nome que ele se apresentou), o rapaz que havia me protegido. Jorge me explicou que tinha uma deficiência na perna, era paratleta e achou interessante o que eu estava fazendo no local. Propôs me levar a outro local, concordei e segurando o meu braço me guiou.

Com poucas passadas, logo chegamos, escutei um portão abrindo e Jorge me convidando a entrar. Logo de início senti com os pés um gramado e tateando com as mãos, percebi um muro bem baixo cercado por grades, logo deduzi que estava numa

espécie de campo de futebol. A grama estava bem molhada e espinhenta, escutava muitos sons de pássaros e raramente a voz de alguém. Começou a gotejar uma chuva diferente: grossas gotas bem distantes umas das outras, ergui a câmera pro céu e fiz uma foto.

Com a chuva ficando mais forte, sinalizei ao Léo para irmos, me despedi de Jorge, ele disse que queria fazer uma foto comigo e então pegou no meu ombro e chamou o Léo para junto dele. Deduzi que posávamos para uma selfie. Decidi também ligar minha câmera e também repetir o mesmo que Jorge havia feito. Sabia que naquele momento a fotografia que fazia poderia sair ou muito clara ou muito escura já que eu arriscava usar o modo manual da câmera sem que pudesse ver seu visor. Chamei Jorge e Leo, apontei a câmera e fiz a foto. No final da foto, provavelmente estranhando que alguém não lhe olhava nos olhos ou querendo ver como é o olho de alguém “quase cego”, Jorge me pediu para retirar a venda. Fiquei muito tentado em fazer isso, mas se o fizesse teria visto aquele lugar, teria visto quem é Jorge. Preferi guardar os encantos dos sentidos vividos ali, da voz de Jorge e da sua solicitude. Talvez até já tenha passado por aquele local ou já tenha visto Jorge depois dessa prática, mas guardar aquele momento faz daquele espaço, daquela vivência com Leonardo e Jorge algo único, que me faz outro, sendo também um pouco daquele espaço, daquele instante, um pouco do Leonardo, um pouco de Jorge.

Passados alguns anos, precisamente, numa manhã de um domingo de 2021, estamos há mais de um ano numa incerteza de vida. Um vírus denominado covid-19 e de níveis altíssimos de transmissibilidade vem, desde o final de 2019, tirando a vida de milhares de vidas em todo o mundo a cada dia que se passa. A solução vem sendo, desde então, o que as autoridades sanitárias definiram como protocolos de sobrevivência, dentre os quais estão o uso constante de máscaras e o que chamam de distanciamento social. Aqui em Fortaleza, a cidade segue num movimento constante entre o silêncio gritante das ruas em períodos de altas nas contaminações e de enormes aglomerações no centro da cidade quando se afrouxam as medidas.

Enquanto isso, sigo a todo custo tentando sobrevivência seja permanecendo recolhido em minha casa ou buscando alternativas de lidar com o constante misto de sentimentos que vão desde uma sensação de luto constante por cada vida que se vai devido o vírus, pelo medo de familiares, amigos e eu sermos contaminados, pela

angústia de não poder estar com a cidade como fazia há alguns anos atrás, pela impossibilidade de estar em sala de aula seja lecionando ou seja discente, junto dos amigos e professores do PPG-Artes, pelo abraço reprimido, pelo repúdio ao governo genocida, pelas enormes telas agora inevitáveis aos meus olhos. Escrever ou produzir algo nesse momento também é difícil, mas ao mesmo tempo traz uma força para lidar com tudo.

É revisitando arquivos e escritas de outros tempos para que de algum modo possa me alimentar nas escritas de agora que me deparo com a foto que fiz de Jorge ([figura 13](#)) e percebo que ali habitava um buraco negro.

Com a foto subexposta, nenhuma informação visual de Jorge, do Léo e de mim havia sido impressa. Me lembrei então daquele dia, daquele local, do que foi vivenciado ali, do Léo e de Jorge. Daquele espaço que aparecia naquela foto tal qual eu o tinha vivenciado, de Jorge que me pedia para tirar a venda como se previsse que, agora vendo essa foto subexposta, também não conseguiria vê-lo. Me pergunto como estaria Leo e Jorge nessa pandemia, vejo que Léo está bem ao receber uma mensagem sua, mas e Jorge? Estará se cuidando? Como estará sua família? Encaro esse buraco negro da fotografia e me perco nele. Decido então fazer um retrato para Léo, para Jorge e para mim. Um retrato que, desde os egípcios, é uma forma de manter a pessoa viva e, nesse momento, isso se faz mais do que nunca essencial.

Pego um papel em branco, encaro ele com a mesma força que encaro a foto toda preta, percebo que são lados não opostos: Naquela fotografia está impresso um experimento antes realizado, esta impressão, no entanto, não representa nada, pois não dá a ver nada. Olhar para essa impressão é se perder num abismo de um acontecido não visto e que também não pretende dar a ver para mais alguém. Nessa impressão está contida pedaços de mim, de Jorge, de Léo, e daquele espaço com cheiro de chuva. Está contido um entre: Um acontecimento que não se presta a dar a ver, mais, no entanto impresso numa fotografia. Coube apenas a essa escrita presentificar o que está impresso, mas não visto naquela fotografia.

Encarando essa folha em branco decido iniciar o retrato, mas por dois motivos penso que seja melhor realizá-lo com os olhos vendados: O primeiro refere-se a uma tentativa de retorno àquele momento que encontrei com Jorge, no qual, com os olhos

vendados, pude perceber os detalhes daquele espaço, os cheiros, as texturas, os sons, as temporalidades acontecendo enquanto vivenciávamos aquela manhã de domingo. O segundo motivo refere-se a uma tentativa de não racionalizar a partir da visão os traços a serem feitos ali. Com os olhos abertos, cada rabisco feito já me mostraria um pedaço daquele retrato e com isso, talvez os próximos traços fossem realizados a partir de um desejo surgido com o primeiro traço. Além disso, preferi criar esse retrato preservando até o momento de sua conclusão, o que tenho de Jorge comigo, aquela pessoa acolhedora, com voz suave e que abrindo um pouco de sua vida e da sua relação com aquele espaço, pôde fazer daquele domingo melhor.

Assim, coloco uma venda nos meus olhos, pego uma canetinha e as linhas vão surgindo à medida que meu braço percorre a folha (figura 14), linhas que também vão se fazendo à revelia de uma racionalização ou do uso de qualquer cânone no desenho. Não vê a formação dessas linhas é também permitir que elas corram naturalmente sem que o olho produza julgamentos da anatomia que vai se formando ali. Depois de algum tempo indo e vindo sobre aquela folha, entendo que finalizei o retrato (figura 15), retiro a venda e depois de observar o desenho realizado, percebo que poderia produzir este mesmo retrato de outra forma, produzindo nele também o caráter tátil a qual se fez tão forte naquele momento vivido.

Pego então uma lata de massa corrida, uma espátula, coloco novamente a venda nos meus olhos e agora em vez de produzir linhas percorrendo a superfície do papel, com gestos mais rápidos vou produzindo volumes jogando camadas de massa sobre a folha em branco (figura 16). à medida que vou fazendo isso, busco tatear suavemente essa folha e sentindo o frio molhado da massa, vou organizando os espaços onde as novas espatuladas serão colocadas. Não me interessa, porém, fazer desses traçados uma representação mimética de Léo, Jorge e eu, na realidade produzo esse retrato não movido pelo desejo da representação, de dar a ver o que a fotografia não conseguiu, mas por que fui tomado pelo desejo de tornar vivo um instante. Após algum tempo, entendo que está finalizado o retrato (figura 17), retiro a venda dos olhos e agora encaro essas marcas feitas com espátula como se tivesse visto Jorge naquele dia, como se aquela fotografia guardasse não só o que não foi visto, mas também todos os sentidos percebidos com aquele local, com aquelas pessoas, como se pudesse perceber o céu nublado e o cheiro de chuva, Roberto Carlos a cantar, o cansaço do Léo a pedalar aquela bicicleta e a solicitude de Jorge.

## MAPA COM IMAGENS II

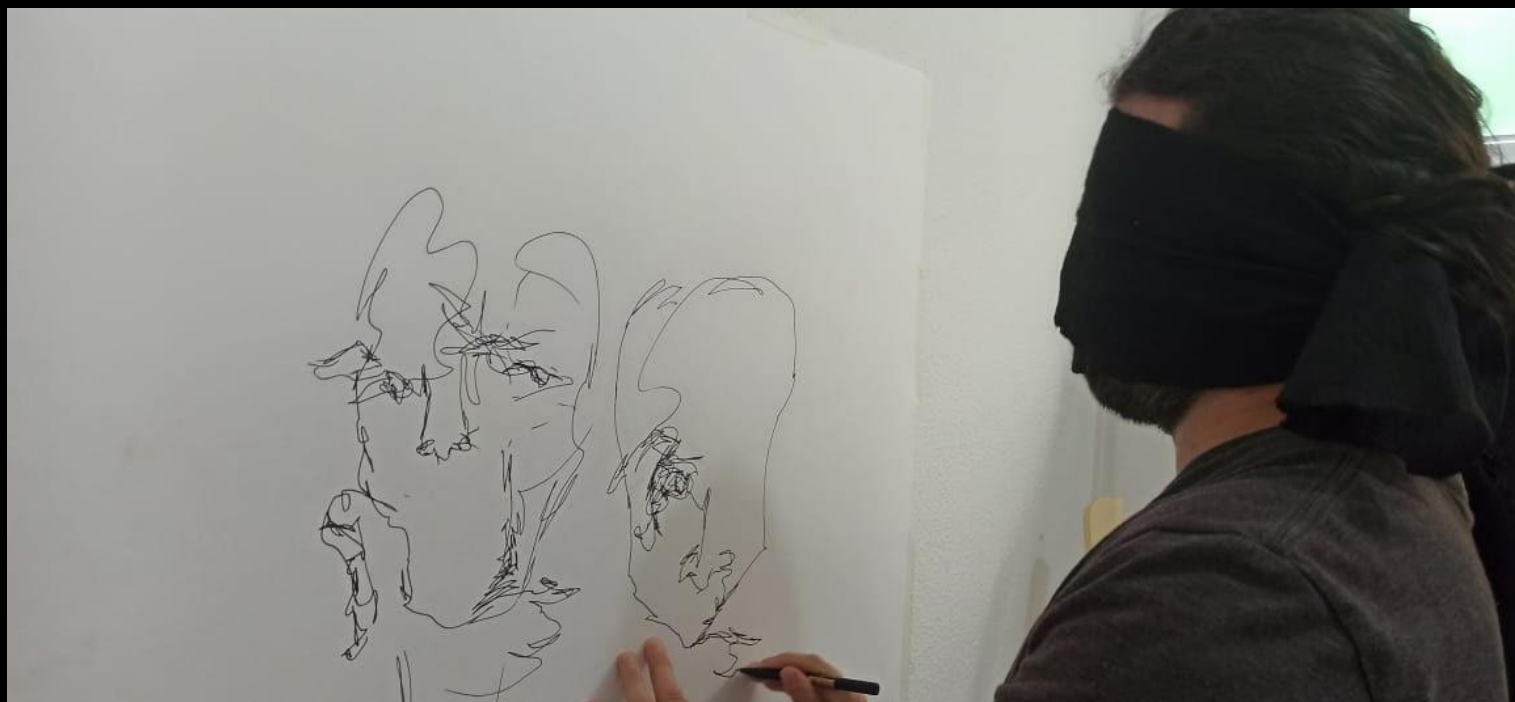
Figura 13: Fotografia de Jorge, Leo e Eu

### **#Paratodesverem**

Figura 13: Como descrever o escuro? Como descrever essa fotografia que não imprimiu nenhuma informação? Tudo aqui encontra-se escuro como se habitasse um silêncio.



Figura 14: Processo de criação de um retrato para Jorge, Léo e eu.

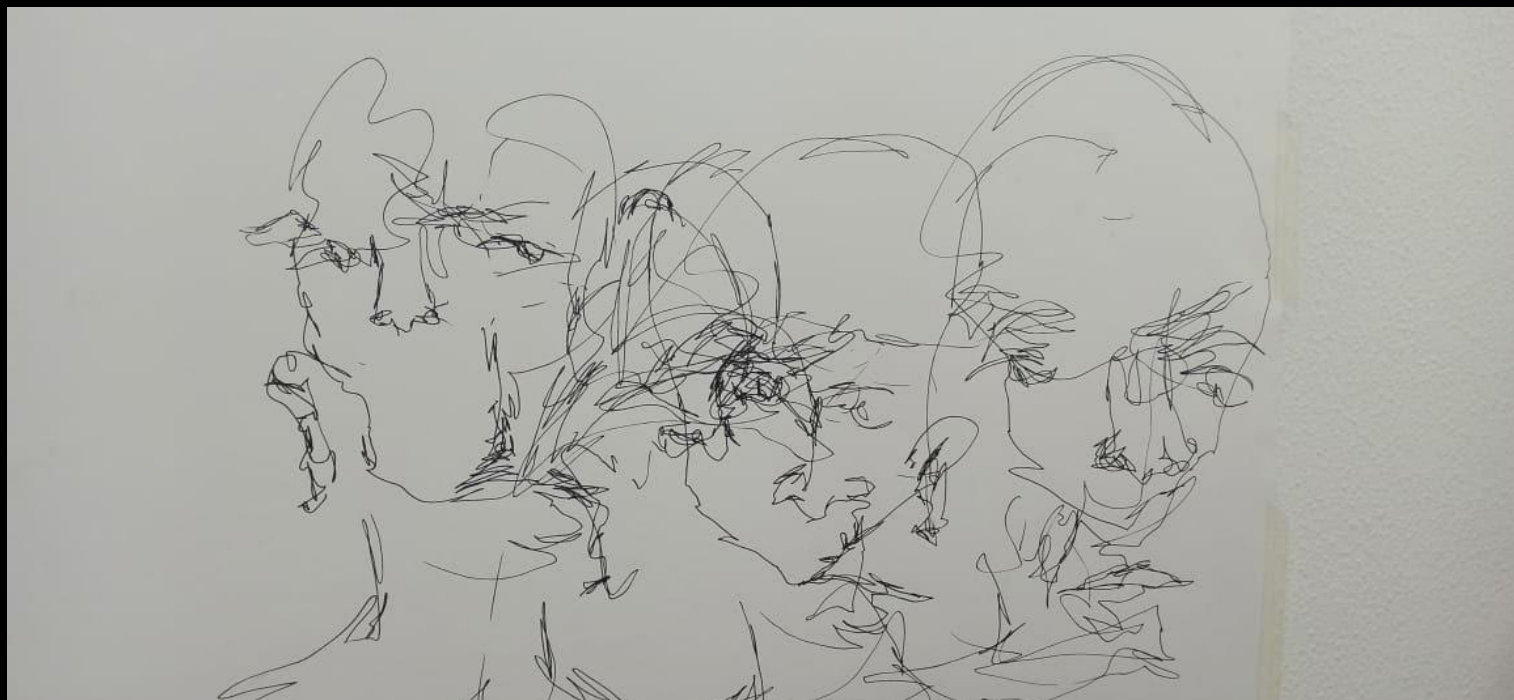


Fonte: Arquivo Pessoal

### **#Paratodesverem**

Figura 14: Processo para se criar um retrato de Jorge, Léo e eu: Uma mão rabisca uma folha como se fosse um barco à deriva. As linhas vão se formando como se as ondas torrenciais pudessem também desenhando o movimento desse barco. Um constante ir e vir, percursos sem rumos. Uma boca é desenhada abaixo do queixo.

Figura 15: Um retrato para Jorge, Léo e eu.



Fonte: Arquivo pessoal

### **#Paratodesverem**

Figura 15: Um retrato para Jorge, Léo e eu: Três corpos, muitas linhas tracejadas. Linhas que se encontram, que percorrem um espaço. Três rostos que se fazem e ao mesmo tempo se desfazem. Uma boca é desenhada fora do rosto, um olho que é interrompido pela linha do nariz, uma orelha para dois rostos. A representação aqui não é importante.

Figura 16: Processos de um retrato tátil para Jorge, Léo e eu

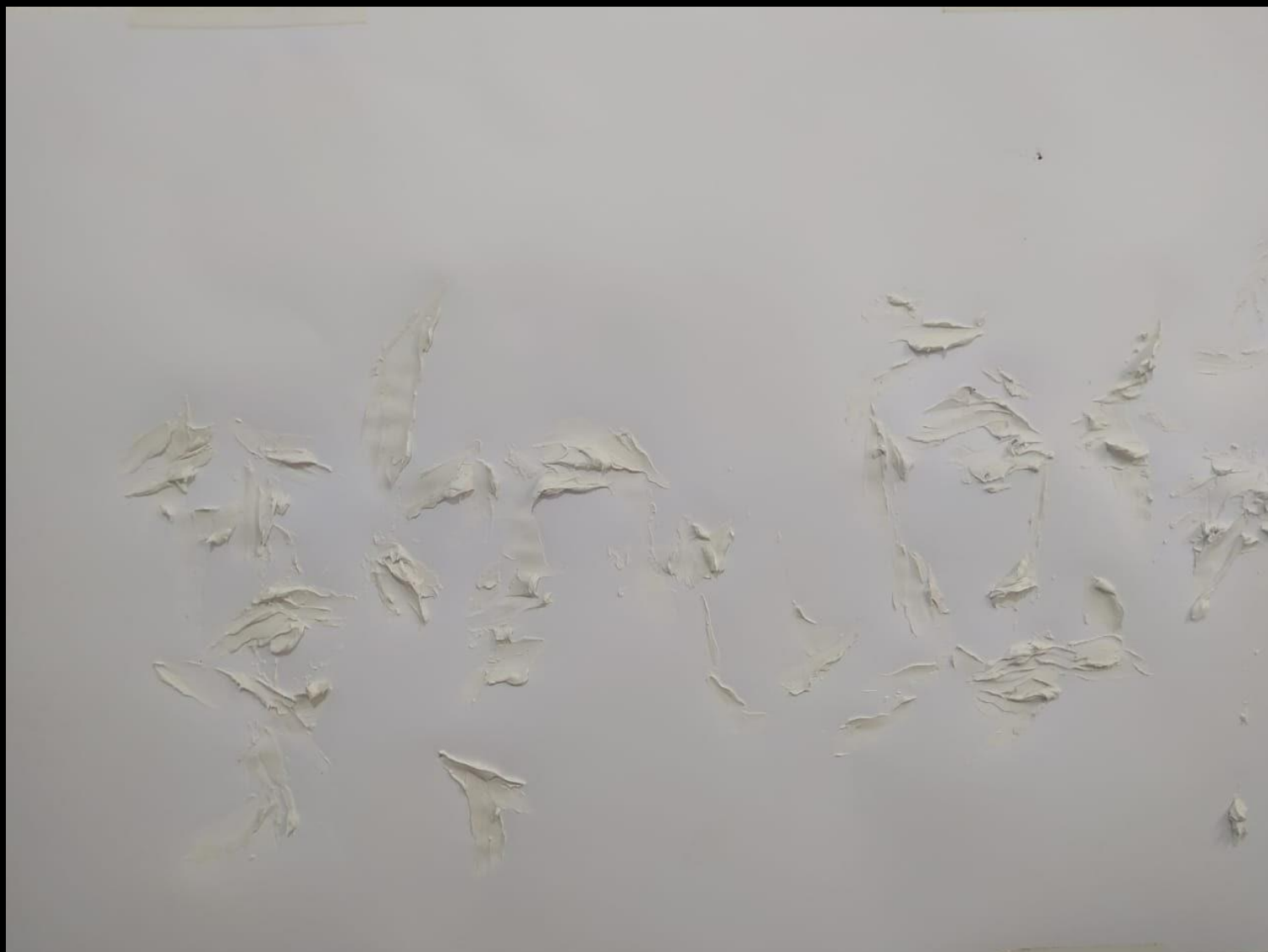


Fonte: Arquivo Pessoal.

### **#Paratodesverem**

Figura 16: Processos para um retrato tátil de Jorge, Léo e eu: Uma mão que percorre relevos caminha pela figura. A fria massa corrida espatulada no papel faz dessa mão onda a quebrar em penhascos. Linhas que se erguem da superfície do papel ao encontro da minha mão.

Figura 17: Um retrato tátil para Jorge, Léo e eu



Fonte: Arquivo Pessoal.

### #Paratodesverem

Figura 17: Retrato tátil de Jorge, Léo e eu: Um desenho de três rostos se formam na textura. Mas onde se encontram os olhos, os narizes e as bocas? São apenas linhas que fazem sombra à superfície da folha.

## LABORATÓRIO MOVENTE, ATELIÊ CAMINHANTE: PRÁTICAS COMPARTILHADAS

Lá pelos anos de 2008 já diziam que aquele menino carregava a sua casa naquela velha mochila. É que nas suas manias de andarilhar costumava colocar todo tipo de objeto na sua bolsa, tinha de comida a tintas Sprays, de escovas de dente a blocos de papel e canetinhas de desenho, de roupas a câmera fotográfica. Onde parava puxava algo imprevisível da mochila como um mágico que tira uma escada da cartola.

Entre as obrigações do dia-a-dia, os ônibus lotados, as pausas para os lanches e as caminhadas com paradas nas praças, praia ou alguma esquina interessante, sempre estava ele puxando algo daquela velha bolsa de tecido jeans. Sempre que vinha alguma ideia, uma lembrança, uma escrita de um poema, um rabisco ou um ângulo interessante para uma fotografia, ele nunca era pego desprevenido, sacava logo os materiais necessários para a execução da sua ideia. Vez ou outra, entre as conversas e caminhadas também guardava coisas desses locais como quem guarda um tesouro. Eram pétalas de jasmim, conchas de praia, bilhetes de cinema e peças de teatro, catálogos de exposições... Não importava onde ele estivesse, carregava sempre naquela mochila um pouco de si e dos lugares por onde ia, visitando e “incendiando caminhos” ao mesmo tempo que também se incendiava por esses. Fazia então do caminhar seu espaço de criação, da cidade matéria inventiva para seu processo e da mochila e do que guardava nela o instrumento para isso.

Passam-se os anos e aquele menino andarilho ainda sobrevive em mim, a mochila já não existe mais, entretanto o peso dela ainda sobrevive nas minhas costas, aquele instrumento de guardar instrumentos vive ainda em meu corpo e faz da vontade de inventar, uma vontade também andarilha, errante, de compartilhamentos, feita no caminhar, num ateliê sem paredes. Um ateliê caminhante.

Silva (2011) aponta como a noção de ateliê contemporâneo foi se desprendendo dos limites das paredes e ambiências internas presentes nos ateliês clássicos. Estes desprendimentos foram acontecendo à medida que a própria definição de arte e do fazer artístico também se modificava, principalmente a partir do movimento dadaísta e os read made de Duchamp, do grupo Fluxus e das derivas situacionistas. Neste sentido:

O ateliê se caracteriza, então, como fluxo e, para além de suas dimensões espaciais adquire, também, aspectos temporais. Muito mais do que entre, ou sem paredes, o ateliê contemporâneo se caracteriza pelo fluxo de tempo e de pessoas, trânsito e a troca com o outro. Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo e induz a pensar um ser múltiplo e provisório, provisoriamente e processo, são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes (SILVA, 2011, p. 72).

Essa concepção de ateliê dialoga também com Cesar (2002) ao trazer um diálogo com alguns artistas contemporâneos e o uso dos seus ateliês. A autora, nessa análise, reflete como a zona fronteira entre o espaço de criação e a vida do artista, a parede que recebe a obra a ser feita e ao mesmo tempo a que recebe a iluminação e o mundo do lado de fora, é articulada dentro do processo de criação. Essa zona se dilui em processos artísticos onde a criação rompe as quatro paredes íntimas do ateliê do artista e invade as ruas. A autora ao comentar sobre o processo de criação de Artur Barrio comenta que o artista compreende a arte como processo, como acontecimento e assim dispensa o ateliê como abrigo arquitetônico do qual a obra só sairá para o mundo após finalizada.

A partir dessas questões é que o espaço de criação da arte me vem não como um espaço organizativo, engessado e limitador, porém um espaço plural e de fluxos como apontado acima, onde o movimento configura relações e atravessamentos possíveis entre o processo criativo, o corpo e o mundo. Assim, a concepção de ateliê além de se expandir ao próprio espaço, se funde também ao corpo, como a velha mochila de 2008 que ainda hoje sobrevive em mim, e articula o que venho chamar de laboratório movente: Um laboratório também desarticulado de uma rigidez espacial e das práticas de pesquisas que caminham sempre a um fim, mas que acontece sempre no acontecendo, no fluxo e nas derivas. Atento nunca ao resultado, mas sempre ao processo, a esse caminhar, este laboratório faz do corpo e do mundo seus únicos instrumentos de pesquisa. Assim, se perceber nesse laboratório movente é também se perceber um cartógrafo que recebe como força para a sua pesquisa “tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido” (ROLNIK, 2016, P. 65).

As forças produzidas aqui neste capítulo, são forças coletivas, produzidas numa relação direta com o outro, com o desejo de compartilhar, de produzir diálogos e ecos a questões iniciadas individualmente. Essas forças ao mesmo tempo que atuam nesse compartilhamento, produzindo vibrações em espaços outros, também

transformam meu corpo, produzem ranhuras a percepções antes produzidas, constroem o meu eu e fazem dele já outro.

Este processo coletivo surge quando nas práticas até então individuais (algumas apresentadas no início desta dissertação), me percebo impelido, e talvez muito por conta da minha relação com a docência, a trocar essas práticas com outros, a dialogar, a também ouvir e construir novos caminhos a passos muitos, a acreditar na comunidade dos lampejos como trazido no capítulo anterior. Assim trago aqui três práticas que se fazem nesse coletivo, nessa relação compartilhada.

A primeira, refere-se a construção de uma máquina de desenhar sons, acontecida no ano de 2018 quando tive a oportunidade de lecionar como professor substituto no Curso de Licenciatura em Artes Visuais (CLAV) do IFCE, curso este em que me formei e que, a meu ver, traz uma polêmica já na sua nomenclatura, pois acaba apontando a imagem para o regime da visão, entretanto ao mesmo tempo, é o curso que possibilita também uma maior compreensão aos estudos da imagem, pontuando sua importância para a produção, pesquisa e ensino em Arte e até propõe, em algumas disciplinas, modos disruptivos com a imagem puramente visual. Assim, essa prática coletiva e realizada de modo não planejado dentro da disciplina de Estudos da figura humana do referido curso possibilitou, a partir do desenho cego, uma discussão sobre os modos de desenhar, de perceber e de compreensão sobre a produção de imagens.

A segunda prática também acontecida nesse período em que me vi lecionando algumas disciplinas dentro do Clav no IFCE, realizado no ano de 2019, refere-se a uma prática de deriva cega dentro da disciplina de Estudos da Paisagem, surgida principalmente a partir de reflexões e discussões sobre a cidade, o espaço urbano e os diferentes modos de praticá-lo. Nessa prática, iniciamos com um jogo realizado dentro de sala de aula a fim de discutirmos as relações entre o espaço e o corpo para logo depois realizarmos a deriva cega, que consistiu em uma caminhada com os olhos vendados nas proximidades do IFCE.

Por fim, a terceira prática refere-se à realização de um curso em 2021 no qual tive a alegria de ministrar e ao mesmo tempo possibilitou o enfrentamento de alguns desafios postos. Desafios estes que se faziam principalmente pelo modo remoto ao qual o curso foi realizado e pela pouca acessibilidade oferecida por parte dos organizadores aos participantes cegos (participantes estes são fundamentais nesta pesquisa). Entretanto estes desafios possibilitaram riquíssimas discussões acerca das

tecnologias produzidas também a partir da visão como sentido mais importante; dos modos de descrever e produzir imagens, entendendo-a como um modo heterogêneo de atravessamento entre o mundo e o corpo; da percepção e linguagem ocidental como também produzida a partir de uma tirania oculocêntrica e dos desafios constantes e cotidianos em habitar essa sociedade quando não se há a escolha de ver ou deixar de ver.

São essas práticas (e tantas outras impossíveis de colocar aqui) realizadas neste laboratório nômade, caminhante e num processo sempre de busca de inventar-se e de compartilhar vida que me sinto como o homem visitante de Mia Couto, que procura incendiar e ao mesmo tempo ser incendiado pelos caminhos que passa, afetando e sendo afetado junto com outros, e sabendo que mesmo quando estamos parados “partimos à procura do que não podemos ser. Estamos recriando o mundo, refazendo-o a jeito de um livro da nossa infância. Estamos brincando com o destino como o gato que faz de conta que o novelo é um rato”. (COUTO, 2011, P. 77).

### **Uma máquina de desenhar sons**

Me deparei no ano de 2018 com uma máquina de desenhar sons. Talvez a indagação “mas qual a função de uma máquina que desenha sons?” seja feita por vocês, e desde já respondo: Nenhuma. Não existe função nessa máquina. Pelo contrário, ela opera para desfuncionalizar, para desregulamentar e descorporificar, ela é como o poema do Manoel de Barros: feita para as insignificâncias. Uma máquina que não se presta ao funcional do capitalismo, ao racional acadêmico e ao organizacional do corpo. Uma máquina toda disforme: muitas cabeças e braços que trabalham ao mesmo tempo que o ruído da sua força inventiva reverbera pelo espaço. É por esse ruído de muitas falas, timbres e tons, que a máquina opera e sem ele suas peças se desmontariam.

Mesmo que operasse fora do racionalismo acadêmico me deparei com essa máquina dentro de uma instituição acadêmica, mais precisamente no Curso de Licenciatura em Artes Visuais do IFCE, na disciplina de Estudos da figura humana. Isso fazia da existência da máquina, uma existência já subversiva, pois habitava ali um local oposto à sua não funcionalidade. Produzir essa máquina ali era produzir uma fissura, um rasgamento ao que ali estava posto.



Encontrei essa máquina quando, naquele ano, me percebia recém ingresso como professor substituto dessa instituição. Tomava aquela disciplina como uma dentre as seis que ministraria naquele semestre e com isso, também me percebia num processo de inventar aulas, proposições práticas e atividades para cada turma. Nessa disciplina em questão, me deparava com o desafio técnico-acadêmico solicitado na sua ementa, não que isso fosse empecilho, já que possuo certo domínio nesse quesito, não à toa ocupei essa vaga a partir de um concurso onde a prova prática tinha como tema algo como “o desenho anatômico da figura humana”, mas naquele momento me interessava em propor outras possibilidades à turma que, nessa disciplina em questão, quase sempre buscava um “aprofundamento da técnica” de desenhar a figura humana. Uma turma também que quase sempre era muito diversa, tendo ali exímios desenhistas (quando se fala aos motes clássicos-acadêmicos), estudantes interessados em “aprender” a desenhar segundo cânones e técnicas tradicionais, os que sempre diziam “não saber desenhar” e também os que vez ou outra diziam “não ter interesse pelo desenho”.

Com esse desafio em mãos, iniciava essa disciplina ainda tateando métodos em que pudesse possibilitar o melhor para todos, entretanto, quase sempre me percebia frustrado ou por que me deparava replicando um conhecimento puramente acadêmico tradicional (o que alegrava uma parte da turma) ou por que algumas proposições que tensionavam esse local pareciam não produzir grandes reverberações. Pelo contrário, acabavam por construir algumas resistências por parte de um grupo de estudantes.

Pensava naquele momento então, em diálogo com Derdyk (1990) que ao desenhar a figura humana o corpo que desenha também se percebe nesse desenhar, é assim que meu corpo também se desenha, se modela, se comprime ou se expande, elabora espacialmente linhas ao se movimentar ao mesmo tempo que essas linhas percorrem o espaço do papel. Me apeguei então a isso para propor alguns momentos à turma, entendendo uma relação mútua entre o corpo que se configura na folha de papel e o de quem desenha. Foi em um desses momentos que surgiu a máquina de desenhar sons, nesse em questão foi notável também a resistência inicial por parte de alguns estudantes.

Essa máquina surgiu a partir do microgesto, do intempestivo que pede passagem numa sala de aula organizada e funcional, do que não se aparece formalizado pelos planejamentos e planos de aulas e que faz conflitar e gaguejar

qualquer interesse institucionalizado. Surgida a partir da resistência por parte da turma em executar uma atividade proposta.

A atividade em questão tratava-se de um exercício até comum aos inúmeros cursos de desenho que existem por aí, mas que abre possibilidade para outra relação com o ato de desenhar. Denominada de desenho cego, essa atividade consiste em buscar desenhar algum objeto ou pessoa sem olhar os traços sendo realizados, olhando assim, sempre para o objeto ou a pessoa retratada e nunca para o papel. Assim, ela se faz importante principalmente para o encontro direto do objeto com o corpo e o afastamento de sua representação, exercitando a percepção das linhas, superfícies e texturas que compõem a figura. Além disso, produz em quem realiza essa atividade uma ruptura na ansiedade em querer “desenhar perfeito” e também perceber o próprio corpo se movendo (o movimento e velocidade das mãos ao desenhar, a respiração...). Importante falar também que, ao proporcionar esse encontro corpo-objeto, essa proposição possibilita também um afastamento da figura renascentista do observador que, centro do mundo, constrói uma relação com este sempre a partir da representação e de alguém “conhecedor” que, pelas suas mãos, torna o mundo “conhecido”. Posição ocidental colonizadora que, mesmo com as fissuras provocadas pela arte contemporânea, é possível ver que se reproduz ainda hoje nos processos de criação principalmente em desenho e pintura. Neste exercício não foi diferente.

Mesmo com a resistência de alguns estudantes a atividade foi realizada e, quando na finalização e considerações sobre ela, foi possível escutar falas como: “Qual a importância de fazer desenhos desse jeito para a técnica? O que nos acrescenta esses rabiscos na aprendizagem do desenho?” Frases estas que comprovam a afirmação acima e que a partir daí pudemos discutir sobre possibilidades de ruptura. Assim, comentou-se ali sobre como, a partir dessa concepção de “desenho perfeito” ou da excessiva busca pela “representação da realidade”, construímos anseios e resistências ao ato de desenhar. Assim, nosso corpo não se percebe desenhando, mas observando um objeto distante que precisa ser representado, registrado na folha de papel. Surgia ali o gatilho para a construção da máquina de desenhar sons.

Lembrei que guardava no meu armário alguns pedaços de pano que usava como vendas para a realização de algumas atividades, peguei-os e a partir daí as engrenagens da máquina começaram a funcionar a partir da seguinte proposição:

-Formar duplas. Um integrante vendará os olhos e desenhará um objeto que será colocado no centro da sala.

Uma intervenção então foi feita:

-Como então vamos desenhar com os olhos vendados?

A escuta seria então essa engrenagem movente que faria a máquina desfuncionalizar o desenho e ao mesmo tempo faria desenhar. Desfuncionalizar por que desregularia o dispositivo visão ao ato de desenhar, um dispositivo acionado pelo sujeito observador, figura criada na modernidade como foi visto no capítulo anterior. Para fazer essa máquina desfuncionalizar o desenho tratava-se, portanto, de que o integrante da dupla que não estivesse vendado, descrevesse o objeto a partir das suas linhas de contorno e como elas se comportavam (se eram verticais, horizontais, curvas, qual a direção delas, se eram pontilhadas...), evitando assim dar características do uso do objeto e também buscando dificultar um pouco a identificação desse objeto ao outro que desenhava. Com isso, as peças dessa grande máquina foram sendo estruturadas: Formou-se as duplas, alguns vendaram os olhos, outros se preparavam para realizar essa descrição, dispôs alguns objetos presentes ali numa mesa no centro do círculo formado pelos estudantes. A máquina começou então a desfuncionalizar (figura 18).

Um grande ruído de tons e timbres variados e indecifráveis formou-se<sup>11</sup>. A sala que antes fora silenciosa pela concentração acadêmica de quem buscava as regras de anatomia e o exercício de luz e sombra da figura humana, se via agora habitada por um grande corpo, uma grande máquina de ruídos e gestos que verborragiava e acenava direções de linhas. Essa máquina desmontava ali um corpo antes enrijecido pela ansiedade técnica pela execução da perfeição no desenho, pelo olho que observa e busca representar a realidade.

Essa máquina desenhava ao mesmo tempo que se fazia desenho, se movimentava formando linhas no espaço ao mesmo tempo que essas linhas iam sendo cartografadas na folha de papel, falava e escutava e, nesse processo, também desenhava os sons e “sonificavam” os desenhos. Aqueles sons soltos pelas inúmeras bocas da máquina se configuravam ao passo que ela se outrava nos objetos dispostos à mesa, que percebia as linhas dos objetos também presentes no seu corpo. Esses sons eram falados não para significar ou tornar representável algo, mas para que, ao

---

<sup>11</sup> Parte desse experimento pode ser visto através do link: <https://youtu.be/L1aeOoHYPzE>. (Acesso em: 13.11.2021).

operar no desenho desses objetos, o corpo dessa máquina que desenha, se percebesse também desenhando não pelo que se vê, mas pelo que se ouve, percebesse a linha feita à medida que essas bocas contavam sobre ela, uma imagem que se fazia antes de qualquer representação no papel, mas que surgia do poder de narrar, de descrever. Assumir ali o risco do/ao desenhar, um risco que se faz na folha e com a folha, rasgando assim os anseios racionais de um corpo organizado nos cânones tradicionais.

Essa máquina, acontecida por muitos corpos e surgida pelos microgestos de uma aula, possibilitou ao longo da disciplina, uma abertura maior às práticas que buscassem assumir o gesto de desenhar mais do que a representação. A partir dali, frequentemente tirávamos horas das aulas para observar linhas desenhadas nos papéis (e mesmo quando essas linhas tratavam de figuras humanas bem estruturadas aos cânones técnicos tradicionais), podíamos perceber o corpo que ali habitava, a velocidade exercida, o movimento criado, as direções escolhidas e as tensões marcadas por esse desenhar.

### **Um jogo para se compartilhar cegueira**

Um jogo se inicia e neste, como em boa parte dos jogos, há as regras, os jogadores, um tabuleiro e as peças. Aqui não haverá vencedor ou perdedor, mas forças que constituem zonas de poder, conflitos e relações. Um jogo que constitui um vencedor ou perdedor é um jogo que se faz para determinada duração para o início e seu fim. Nesse jogo as disputas existentes não buscam uma finitude, se constroem à medida que o jogo é jogado, vencer não se faz importante, mas compreender as zonas permeadas por essas relações dentro do tabuleiro.

Esse tabuleiro se forma num piso de porcelanato cinza granulado de um metro quadrado, seus limites se constroem nas bordas rejuntadas de cor branca, o que produz um contraste com o porcelanato, este tabuleiro se encontra numa sala de aula circulado por cadeiras ocupadas pelos estudantes e o professor, mediador desse jogo. No centro do tabuleiro o mediador inclui a única peça a ser jogada: uma folha ofício tamanho A4 em branco, sem amassos, sem dobras, sem riscos. Um campo de possibilidades. Um muro branco.

Um jogo para ser jogado, entretanto, necessita também de jogadores, mil ou um, mas as peças precisam ser movimentadas por alguém. Este alguém dispara nesse sistema uma temporalidade próxima ao fazer artístico (variável, pois depende da compreensão deste alguém sobre o fazer, das regras estipuladas e dos materiais, técnicas e estratégias a serem usadas). Neste jogo trinta e cinco jogadores decidiram participar. As regras de um jogo, porém, são definidas a partir da relação do tabuleiro do jogo com as peças e com quem joga. A dama por exemplo, seu tabuleiro quadriculado em preto e branco define que peças podem estar em cada espaço, conseqüentemente essas peças definem movimentos a serem realizados por seus jogadores e estes por sua vez elaboram as regras a partir deste conjunto. Neste jogo não é diferente e se realizou com três regras:

- Regra 01: a peça (folha em branco) não pode ser disposta ou jogada para fora do tabuleiro (piso de porcelanato de um metro quadrado). O mundo do porcelanato é onde todo o jogo irá ocorrer, fora dele o jogo acaba.
- Regra 02: cada jogador poderá, na sua vez, fazer qualquer interferência na folha, usando ou não de materiais trazidos (lápiz, caneta, fósforo, água...), ou ações com o próprio corpo (amassar, rasgar, beijar, comer...). Essas ações podem ocorrer de acordo com o tempo desejado, podendo durar segundos ou horas. O tempo de jogada se faz pelo jogador e o menor tempo aqui não vale para qualificar nem a jogada nem o jogador.
- Regra 03: o jogador que ainda não estiver na sua vez deverá observar atentamente a ação que está sendo realizada na folha por outro jogador. Como em muitos jogos, observar a jogada e a estratégia do outro pode definir a sua própria.

Um jogo pede para ser jogado, e ao pedir pode ser jogado em qualquer local: numa mesa, num quintal, no computador. Ao ser jogado em determinado local, um jogo também reconfigura esse local: a mesa deixa de servir para as refeições e passa a abrigar um mundo de peças, cenários ou cartas; o quintal se transforma em floresta, esconderijo ou zona de combate e o computador que segundos antes exibía uma tela de escrita textual (por exemplo), agora exhibe um cenário fantástico bidimensional ou tridimensional. Esse jogo aconteceu numa disciplina de Estudos da paisagem do curso de Licenciatura em Artes Visuais do IFCE. Os jogadores: os estudantes dessa disciplina. O objetivo deste jogo não se fazia em quem venceria ou perderia, mas na

construção de reflexões e tensionamentos acerca dos conceitos de espaço e lugar (importantes para a disciplina em questão). Com regras compartilhadas e compreendidas, peça e tabuleiro organizados, jogadores a postos é hora de jogar!!!

Uma folha de papel em branco, sem amassos, dobras, riscos, disposta num tabuleiro, peça ainda intocada esperando que alguma ação valide o "start" do jogo, espaço onde até então, as vivências e relações permanecem ainda num campo da virtualidade, da possibilidade, do devir. Infinitos possíveis existem até que se atualize a primeira ação neste jogo. Esses infinitos possíveis, porém, se limitam e são definidos a partir das regras postas. Neste jogo, estes infinitos se acabam quando, por exemplo, a regra 01 é transgredida e a folha é disposta para fora do tabuleiro (ação suicida no xadrez, quando o jogador decide derrubar seu rei).

Sem marcas de contato ou fissuras, a folha de papel em branco espera por alguns segundos a primeira ação a ser realizada. O primeiro jogador levanta-se da cadeira e vai em direção ao tabuleiro e, se deparar com o tabuleiro é como se deparar com uma câmera a lhe filmar. O tabuleiro de um jogo e uma câmera produzem um outro corpo, criam personagens. Máquinas de produzir *mise en scene*. O corpo do estudante, agora corpo jogador, decide realizar a primeira ação, senta-se no chão, aguarda alguns segundos e rabisca algumas linhas na folha, observa o risco e se retira. O segundo jogador então já se percebe num desafio: A ação do primeiro jogador pode influenciar a sua jogada, como então mudar de estratégia após se ver num espaço agora não mais limpo, mas construído por ações outras? Desafia-se então numa ação que pode ser a já pensada ou não, arrisca-se, se lança ao tabuleiro, por que dele e das ações acontecidas, emanam forças que o fazem jogar. Outra ação é então feita: Uma marca com o lápis é realizada.

À medida que são praticadas as jogadas, o próximo se vê num desafio cada vez maior, a folha vai se transformando e ao mesmo tempo vai transformando os jogadores, ações antes pensadas, vão se tornando impossíveis, cabe se entregar às forças ali construídas e agir produzindo relações com jogadas passadas (pintando rabiscos antes iniciados) ou romper com o que foi construído ali, isso faz o terceiro jogador: apaga o rabisco realizado anteriormente.

Nesse fluxo, o jogo continua e vai se tornando mais denso (figura 19), com forças e jogadas cada vez mais complexas: em determinado momento a folha, agora já preenchida por riscos e cores, é rasgada em quatro partes e organizada nas pontas do tabuleiro. Sem desobedecer às regras propostas, o jogador que realizou essa

jogada leva o jogo a outro nível, rompe com as possibilidades representativas ou da ordem de uma inscrição sígnica realizadas até então, insere o gesto como força para o jogo. Uma parte do grupo se vê incomodado nessa ação (cochicham entre si ou soltam alguma risada sem graça), outra parte embarca nas inúmeras outras possibilidades cabíveis dentro das regras do jogo. A folha é então colada por uma jogadora que, arranca uns adesivos do seu caderno para realizar a operação, elementos externos ao jogo vão se tornando parte, o que é válido, as regras também não proíbem.

Atravessadas por essas ações, outras jogadas foram sendo realizadas: a folha foi amassada, rasgada novamente, pisada, molhada, desenhada... Jogadas possíveis por que o corpo de quem jogava se fazia junto com as modificações da folha e com o outro, as ações ao serem pensadas se inseriram no relacional do jogo e foram reelaboradas a partir da jogada do outro. Perto da jogada trinta e cinco (jogada do último participante), a folha se fez cinza quando um dos jogadores decidiu pegar um isqueiro na sua bolsa e queimá-la, o que provocou em alguns da turma um desacordo e em outros (principalmente os que ainda não tinham jogado), uma possibilidade de fazer da cinza agora essa peça a ser jogada.

Ao fim das rodadas, foi aberto uma discussão a partir das variáveis inseridas no jogo (o papel, o quadrado do porcelanato, o corpo de quem está jogando, o corpo de quem observa e ainda vai jogar, as ações realizadas e o tempo empreendido nas jogadas) sobre nossa relação com o espaço. Foi trazido principalmente que praticamos o espaço ao mesmo tempo que forças de outros também o praticam e nesse jogo, também somos transformados à medida que o espaço também se transforma.

Com isso, propus que assim como o jogo realizado, pudéssemos manter as duplas e partilhar cegueira onde, a partir de uma deriva nas ruas próximas ao IFCE, um integrante da dupla pudesse vendar os olhos e o outro acompanhar garantindo sua segurança sem, no entanto, lhe informar sobre o espaço percorrido. Com algum tempo os papéis se inverteriam.

Antes de falar sobre essa prática é importante primeiro reforçar que ali de fato todos nós habitávamos o privilégio da visão e que essa cegueira compartilhada, se fazia não para negar a visão nem tampouco minimizar a vivência cotidiana de quem não habita esse privilégio, mas pelo contrário, o intuito ali era de, nessa cegueira compartilhada, compreender que nosso corpo se molda e apreende a ter o espaço

sempre nessa relação de distância óptica, do observador racional que deposita suas ações num espaço, e este por sua vez não lhe confere nenhuma relação direta. Mas do que compreender isso, compartilhar essa cegueira era ali enfrentar esse local, se lançar numa relação de atravessamentos contínuos.

Assim, nessa prática foram exercidas topadas, caminhadas extremamente lentas, passos cautelosos, abraços nas estruturas, toque nas paredes, silêncios e cheiros, sensações foram compartilhadas (Figura 20). O corpo organizado se desmontava das significâncias para coexistir com um espaço que se estruturava junto com a prática. Um espaço agora não visto, mas agenciado pelo movimento desacelerado de quem caminha, pela escuta atenta, pelas mãos que cavucam a textura das paredes e do chão e descobrem que nesse tatear que a arquitetura, que o espaço vai se fazendo junto com o corpo, assim como no jogo da folha de papel.

Esse corpo se faz múltiplo, assim como a máquina de desenhar sons (do experimento anterior) ou como o jogo com a folha em branco. Um corpo que se faz junto e ao mesmo tempo com o espaço, se reconstrói a cada passo dado, suas ações produzem um espaço ao mesmo tempo que as ações de outros e o próprio espaço também reconfiguram as sensações desse corpo. Nessa reconfiguração, o corpo se encontra também num enfrentamento constante de si e do mundo, as forças presentes lhe impulsionam de algum modo a criar possibilidades nas suas ações, assim como quando a folha em branco foi rasgada ou queimada e reorganizava a partir de ali as próximas jogadas. Nestas forças, habitavam outros carregados de inúmeros outros, se faziam presentes nas marcas das paredes, nas camadas e mais camadas de lambe-lambes inseridas ali, no desenho e textura dos portões e portas, no som das músicas ao longe ou dos carros que buzonavam pedindo passagem, no aroma de carne que chegava de algum lugar distante e anunciava para os frequentadores daquele bairro o horário do almoço, nos pequenos brotos de plantas que rompem concretos (microcosmo da cidade ignorado pela paisagística). Exercer escuridão compartilhada foi ali, navegar como pirata ou pescador em mar aberto, na ausência da luz da lua como direção, mas na presença do vento como força vital.

Um papel nessa prática foi fundamental, e num primeiro momento talvez seja visto somente como aquele ou aquela que acompanhou quem vendado percorria as ruas por ali. Entretanto, o integrante da dupla que estava sem a venda, nesse “acompanhar” também se produzia outro corpo, caminhava também lentamente e, atento a ou ao colega, enfrentava aquele espaço sempre com uma percepção do



outro, desviava rotas para que assim, quem estava vendado, desviasse também, se permitia a desmontar um corpo do “eu”, e perceber em si também o outro, enfrentando junto com este ou desviando os desníveis das calçadas que impediam uma caminhada retilínea, acautelando-se dos carros a passar nas vias, exercendo lentidão nos passos, se reconstruindo não somente para si, mas também para o outro. Este corpo, por mais que visse o seu entorno, agenciava sua prática no espaço não pelas distâncias, mas pelas proximidades, pelo toque na ou no colega informando os riscos no caminho, ou pelos diálogos e escutas.

Esse jogo que inicia no tabuleiro do chão de sala de aula e finaliza em relação direta com a cidade, não se objetivava em eleger um vencedor ou perdedor, mas na verdade na possibilidade de compartilhar escuridão, sobretudo ao enfrentarmos as luzes cartesianas que distanciam nosso corpo da prática espacial, enfrentar uma compreensão racional do espaço e das nossas ações. Um jogo que se fazia também à medida que ia sendo jogado, se fazia na prática, no tatear, pois no escuro.

### **Curso Imagem e cegueira**

Antes de se tornar o que é agora, essa pesquisa pretendia um desafio de compartilhar a escuridão juntamente com aqueles que a vivem de fato (a comunidade cega), possibilitando trabalhos e práticas inventivas com a cidade. Entretanto com o aparecimento da pandemia do Covid 19 e com os isolamentos previstos e cuidados apontados pela Organização Mundial da Saúde, entendi que ficaria inviável realizar o que propunha. Isso me deixava muito inquieto e me trazia diversas questões sobre como se daria agora a pesquisa.

Foi percebendo essa transformação e conseqüentemente essa força que nos solicitava o recolhimento, o espaço íntimo e um voltar-se para si, que a pesquisa foi se agenciando em uma análise de um corpo atravessado já há um bom tempo, pela invenção e um inventar-se na e com a escuridão. Essa análise se constituía a partir de trabalhos realizados anteriormente e os processos estabelecidos com a covid-19. Entretanto, mesmo estando numa determinada zona de conforto ficava sempre em mim algo que me inquietava, que me chamava ao desafio de compartilhar essas questões com o outro e, principalmente com os cegos: estes que diferente de mim, não poderiam se ligar ou desligar a hora que bem entendessem do privilégio de habitar um mundo excessivamente visual. Estes habitam sem escolha o outro lado desse

mundo, e são estes os que mais acabam por sofrer as consequências de um mundo todo mediado por imagens visuais.

Assim, entendo que esse movimento de me perceber (tanto meu corpo, como meu entorno e minhas práticas) foi de fundamental importância o que me faz refletir muito sobre processos antigos e atuais. Entretanto, sempre que me voltava para minhas práticas pessoais com a escuridão, me percebia com certa frustração de não ter conseguido me lançar a proposta antes pensada, do encontro com os cegos.

Em março de 2021, no entanto, pude ter um projeto de curso aprovado com a decisão de que parte dos participantes fosse composto por pessoas cegas ou com baixa visão, já que nesse curso me propunha a discutir a escuridão como potência inventiva para a invenção de imagens. Sabia ali que eles trariam grandes contribuições às quais propunha e que também com certeza trariam outras questões importantes para minha pesquisa.

É importante lembrar, antes de prosseguir com o relato sobre o curso, que este foi um dos mais de cem selecionados dentro de uma instituição que cuidaria de todos esses num espaço de tempo muito curto e com uma dinâmica totalmente realizada pelas plataformas de videoconferência. Digo isso, pois sabia desde o início que esses fatores poderiam interferir na compreensão de que alguns cursos necessitariam uma atenção mais especializada por buscarem potencializar a diversidade a partir das escolhas dos seus participantes. Cuidado este que por vezes deixou a desejar.

Dito isto, nem iniciava o curso e me deparava com o primeiro desafio que de alguma forma reforça o visuocentrismo da sociedade e as dificuldades enfrentadas pelos cegos em viver nesse modelo. Ao perceber que nas páginas de divulgação do curso não vinha a informação de que seria aberto à comunidade cega, nem audiodescrição e também ao ver a ficha de inscrição que não continha perguntas referentes às necessidades especiais que aquele público precisava, decidi primeiro informar à organização que lamentou o ocorrido, mas pouco puderam fazer, justificando a intensa demanda também dos outros cursos que ocorriam naquele momento. Num movimento contrário a esse primeiro decidi então entrar em contato com alguns amigos cegos que conheci em outra oficina no qual realizei em 2016, divulgando o curso com sua devida audiodescrição e solicitando que compartilhassem com outros da comunidade.

A proposta de que o curso seria realizado para metade do público cego e metade não-cegos não aconteceu como o esperado, tendo em vista que mesmo com

o esforço de compartilhamento realizado por esses meus amigos, tivemos de vinte participantes apenas cinco pessoas cegas, mas que puderam trazer enorme riqueza para o curso. De um modo geral, tínhamos no grupo total a participação de pessoas que tinham algum vínculo com o tema, que trabalhavam ou estudavam com imagem ou mesmo que tinham determinada curiosidade ao que o curso propunha.

Este seria somente o primeiro desafio de tantos outros surgidos, mas que foram importantes para uma reflexão tanto sobre a diversidade presente ali, como também sobre as relações e tensões entre a visão e a cegueira. Sabendo da participação dos dois grupos (os cegos e os videntes), me percebia atravessado por forças que me traziam questões, principalmente quanto a nova abordagem que iria utilizar, tendo em vista que na escritura do curso quando ainda o imaginava realizar presencialmente, propunha práticas táteis, caminhadas, derivas, experimentos com os outros sentidos e produção de imagens que extrapolassem o local do visual. Kastrup (2018) por exemplo, ao longo da sua cartografia com os cegos e atividades com escultura, pontua a importância do tato para a comunidade cega pois, a partir da sua característica de percepção proximal e de contato, este sentido fornece à comunidade cega muitas das referências para o deslocamento espacial, sendo assim “o tato tem uma capacidade cognitiva geralmente envolvendo dedos, mãos e braços. Neste caso, percepções cinestésicas se reúnem a percepções cutâneas” (KASTRUP 2018, P 77).

Me perguntava então como realizar um curso potencializando a imagem, entretanto buscando suturar as hierarquias visuais presentes nesse modo de produção, ao mesmo tempo que tinha ali como recursos técnico-metodológicos apenas uma plataforma de videoconferência que -devido a Covid-19 realizamos o curso em formato remoto- mesmo operando também com o sentido da audição, se fazia muito forte na visão.

Entendendo esse problema, busquei em determinados momentos no curso exercitar a escuta, e fazer com que essas diferentes forças falassem, trocassem, costurassem e fossem construindo também caminhos para o curso. Kastrup (2018) entende que cultivar a escuta se faz um passo muito importante na longa aprendizagem que é um pesquisador vidente compartilhar saberes com pessoas cegas. Nesse exercício de cultivar escuta, o pesquisador, se vê nesse longo processo de aprendizagem do outro, mas principalmente de si. Deste modo o exercício da escuta possibilita desconstruir um corpo do pesquisador observador de comportamentos e produtor de exercício intelectual que por vezes acaba

desqualificando a palavra nativa (assim como bem pontua a autora em diálogo com a antropóloga Jeanne Favret-Saada). Exercitar a escuta é aqui como o cineasta que para Comolli (2008) filma de perto, não com os olhos, mas com a orelha, que abdica de guiar os personagens para então segui-los. Sendo a escuta importante força para a produção de afetos, “é importante afetar e se deixar afetar nas trocas nos agenciamentos que acontecem” (Kastrup, 2018. P. 28).

Desta forma se iniciou o curso e, como bem trouxe anteriormente, as questões envolvendo as tecnologias e as relacionadas a garantia de acessibilidade e equidade de responsabilidade da organização se mostraram um desafio a ser encarado. Um exemplo disso foi a lista de frequência e os formulários obrigatórios a serem preenchidos pelos participantes que produziram muitas dificuldades por terem sido elaborados em plataformas sem acessibilidade. Assim, durante vários momentos do curso abriu-se discussões acerca dessas tecnologias e como alternativa buscamos realizar a frequência em outro formato que facilitasse mais seu preenchimento pelos participantes cegos.

O curso então buscava principalmente problematizar o local da imagem como ordem apenas do visual e pôde contar com um público bem diverso, mas que de algum modo se conectavam com essas questões. Eram artistas visuais, pesquisadores, grafiteiros, educadores de museus, assessores em audiodescrição, videntes e cegos, participantes de Fortaleza e de outros estados como Rio de Janeiro e Espírito Santo, o que de algum modo foi possível a reunião de todos estes somente a partir da realização de forma remota. Devo dizer que ter essa diversidade no curso me trouxe grandes aprendizados e que puderam enriquecer o processo da pesquisa.

Tendo esse público, construímos grandes reflexões sobre a visão e a cegueira, as luzes e o escuro, os desafios de saída de uma sociedade visuocêntrica, as tecnologias e os seus desafios para a acessibilidade, dentre outras. Reflexões estas a todo momento construídas e tensionadas por forças atravessadas por distintos corpos com distintas histórias de vida. Em determinado momento, quando falávamos sobre os processos de criação e de como estes na sociedade ocidental se apresentava enquanto lugar da luz, uma das participantes cegas sugeriu que seria interessante para quem via ali, refletir sobre o que nos faz fechar o olho, como o corpo se comporta, que estímulos são percebidos ao se encontrar na ausência de luz. O que te faz fechar os olhos? Enfatizava assim que esse exercício servia para desconstruirmos a ideia de que só adquirimos conhecimentos através da visão e

entendermos que percebemos o mundo à nossa volta pela integralidade. Após isso, algumas respostas foram trazidas:

- “Quando fecho os olhos me ajuda a pensar melhor, para enxergar uma solução de forma mais fácil, pensar em mais possibilidades...”.
- “Quando fecho os olhos é quando estou buscando mais clareza sobre algo, mais organização. Como se as luzes nos cegassem”.
- “Como é importante fechar os olhos, parece que fechando os olhos a gente olha, mas não vê”.

Dentre estas respostas, um dos participantes também compartilhou um experimento no qual determinado dia, havia vendado os olhos numa avenida super movimentada e caminhado junto com uma colega por esse local. Informando assim que a partir dessa prática, fechar o olho naquele momento tinha lhe dado medo.

Então a participante cega comentou que esta sensação de medo se faz presente ao cego adquirido e apenas no seu período de adaptação, à medida então que ele vai se adaptando não convive mais com essas sensações, o que nos mostra de algum modo “que a perda da visão envolve reconquistar a autonomia de caminhar na rua e trabalhar, mas também contemplar a cidade” (KASTRUP, 2018. P. 37), além de que dialoga com a abordagem da organização autopoietica de Maturana e Varela (2001) já que através dessa abordagem entendem que os organismos vivos continuamente estão num processo de produção, literalmente, de si mesmos. Esse processo se dá na interação das estruturas biológicas do corpo, mas estas também em direta interação com o meio.

Esse processo também nos mostra que essas interações nos fazem diverso - assim como Kastrup (2018) também aponta ao dialogar com a obra “blind” de Sophie Calle- e isso também foi percebido no curso, principalmente quando em determinado momento entrou na discussão as questões sobre audiodescrição e suas possibilidades inventivas. Ali uma participante cega comentava sobre como as audiodescrições já buscam alternativas de não somente descrever determinada

imagem, mas também de proporcionar uma experiência estética, tendo em vista que, assim como falou ela:

“Fico pensando sobre a audiodescrição que se faz sempre sobre o que a imagem mostra, mas o que realmente a imagem quer mostrar? Se pensa que basta ter um olho funcional para se ver tudo e registrar ou olhar uma imagem está em jogo algo mais do que um olhar... Se questiona na audiodescrição que “você descreveu algo que não está na imagem ou a imagem não quis dizer isso” Não há como ser imparcial numa descrição”... Existe a defesa de que a audiodescrição seja incorporada ao processo artístico. (Participante 1).

Isso abriu um leque de possibilidades para discutirmos a função descritiva da imagem dentro da acessibilidade. Mesmo entendendo a opinião colocada pela colega, outra participante também cega disse que para ela em particular era importante esse caráter descritivo da imagem pois era o que possibilitava compreender melhor a imagem, sendo assim como comentou a colega ser “impossível dissociar o ‘descreva o que você está vendo’ da audiodescrição.

Ainda na discussão sobre a audiodescrição, em determinado momento comentou-se sobre as hashtags utilizadas nas redes sociais em descrições de imagens. Foi então que percebemos novamente o quão diverso eram todos ali, ao termos uma parte do grupo defendendo a hashtag #paracegover, entendendo que a visão não se faz somente com os olhos mas com o corpo inteiro, outros defendiam a #eudescreviparavocê entendendo a importância do caráter discricional da imagem sobretudo porque enquanto cegos, entendiam e defendiam o não ver também como processo inventivo. Havia também a defesa da #paratodesverem, pois entendiam que dava uma importância da descrição não somente para os cegos, mas também para outras diferenças, gêneros e modos de ver o mundo. O ver e o não ver aqui não se faziam lados opostos, mas relações que se conectavam ao mesmo tempo que tencionavam dicotomias e hierarquias antes postas, rompendo assim as conexões do ver e do não ver somente ao par cego e vidente, mas estabelecendo um emaranhado de possibilidades ao visto e o não visto.

As tecnologias e sua relação com a visão foi outro assunto bem discutido entre o grupo, tendo em vista que, por ter sido realizado de forma remota, em alguns momentos nos deparamos com os desafios impostos em produzir fissuras para além da visão nessa plataforma em que estávamos. Em alguns momentos foi possível

escutar dos videntes os desgastes sofridos pela profusão de imagem, pelas telas constantemente ligadas, pela informação constante que segundo um dos participantes “nos faz reproduzir o mesmo do mesmo, estamos presos as imagens e é a partir do momento que nos soltamos da linguagem da imagem é que conseguimos trazer um pouco mais da gente”. (Participante 2). Assim, pensar como produzir imagens que se fizessem ranhuras a esses modos foi uma questão vez ou outra levantada.

De modo parecido ao que sempre acontece nas exposições de trabalhos artísticos tradicionais, foi comentado que nosso corpo estabelece com as telas sempre uma posição de contemplação frontal, limitando outras possibilidades perceptivas, revelando assim uma posição apontada por Crary (2012), uma posição de um observador racional, desconectado do meio. Nesse modo de vivenciar o mundo, uma participante cega nos alerta que é preciso ficar muito atento neste período da pandemia, pois isso se acentuou e “é preciso que quando sairmos dessa condição de conexão virtual, possamos não permitir que continuemos a perpetuar isso principalmente nas artes”. (Participante 1).

Esse mesmo modo discutido, acredito que ao mesmo tempo que possibilitou encontros com outros de estados não próximos ao Ceará, trouxe inúmeros desafios já citados aqui e também o da evasão, desafio já tão comum nesse momento onde qualquer possibilidade educativa (seja formal ou informal) voltou-se para as telas. Iniciando o curso com 20 participantes, terminamos num número aproximado de oito. Isso reflete também a exaustão sofrida diante o crescimento exponencial das telas no nosso cotidiano.

Uma matéria publicada no El País revela como as videoconferências, nesse período da pandemia, nos esgotam psicologicamente. Na matéria alguns especialistas apontam as causas para o aumento da fadiga psicológica relacionada ao uso das videoconferências. Entendem que ao nos reunirmos através dessas plataformas, nossa comunicação se limita a um espaço bidimensional e ao mesmo tempo se suprime elementos importantes que não somente os verbais, como os gestos, as expressões, as entonações na fala e, aqui acrescento também os cheiros percebidos, o tocar, dentre outros elementos e sensações.

Entendo que mesmo com todos os desafios colocados na realização desse curso, ele foi de fundamental importância para o aprofundamento de questões trazidas na pesquisa, além do que possibilitou, ainda que de modo inicial e de forma remota, a realização do que me propunha como pesquisa antes da pandemia. Assim, realizar

esse momento pôde me dar mais força em pensar algo maior e perceber que essas discussões são fundamentais para a continuidade da pesquisa a ser trilhada em novos caminhos. Percebo, por fim, que as duas forças aproximadas aqui (os cegos e os videntes) são importantes e até essenciais nesse exercício constante de tensionar o lugar da imagem, da visão e do corpo na prática com o mundo.



## MAPA COM IMAGENS III

Figura 18: Uma máquina de desenhar sons.



Fonte: Arquivo Pessoal.

**#Paratodesverem**

Figura 18: Nessa fotografia moram sons. Uma máquina feita por pessoas, por gestos, por falas, por escuta. Na fotografia, parte das pessoas aqui desenharam o que se é dito por outra parte. Nessa máquina os sons também são desenhos.

Figura 19. Um jogo com uma folha branca.



Fonte: Arquivo Pessoal.

### #Paratodesverem

Figura19: Quantas ações são possíveis numa folha em branco? Um jogo tenta discutir essa pergunta. Uma pessoa tenta remendar uma folha já rasgada, pintada, amassada por tantas outras mão. Uma ação que logo transformará tanto a folha como também as outras ações posteriores.



Figura 20: Deriva cega compartilhada



Fonte: Arquivo Pessoal

### #Paratodesverem

Figura 20: A textura de uma folha de árvore é compartilhada, O dedo de uma das participantes dessa prática, percorre levemente uma folha de árvore e ao dedilhar essa folha, a pele comunica: fala a colega ao lado que há beleza no tato. A colega encantada concorda sem dizer nenhuma palavra. Comunicação cutânea.

## PISTAS PARA UM DEVIR VAGALUME

Esta escrita não se faz na tentativa de avaliar nada, nem tampouco busca um encerramento, um desfecho para o que foi apresentado até aqui. Na verdade, essa escrita traz lampejos para continuar produzindo vibrações em outros tempos, locais e momentos como vagalumes que se espalham no escuro aparecendo e desaparecendo, oferecendo pistas de sua existência e sobrevivência.

As pistas que aqui lampejam oferecem possíveis percursos a partir de inquietações e proposições ainda pulsantes, que permaneceram ou se reconfiguraram ao longo do caminho até aqui percorrido. É neste sentido então que não acredito na pesquisa como algo findável, de respostas que encerram caminhos, mas sempre num entre, numa zona fronteira entre o que se foi produzido e as questões que surgem nesses produtos, num meio como ponto zero.

Ao ser tomado por essa pesquisa em questão (ainda nos anos de 2014 como foi trazido anteriormente), constantemente me deparo com problemáticas que perpassam tanto pelas minhas práticas individuais como também as coletivas. Essas problemáticas por hora impulsionam novas práticas como foi com os trabalhos realizados aqui e por outra apontam caminhos outros, questões surgidas a partir do meu confronto com a pesquisa ou questões trazidas por outros e que trarei aqui na tentativa de, como comentei anteriormente, produzir lampejos para pesquisas futuras.

Uma questão que é recorrente e que até o surgimento da pandemia se fazia força principal para o trabalho era o diálogo e a produção prática coletiva realizada juntamente com o público cego. Este, entendo ter um papel primordial nas discussões trazidas aqui e que devido a pandemia (como já comentado principalmente no tópico “curso imagem e cegueira” desta dissertação) pude ter um diálogo inicial é verdade, mas que percebo ainda muita potência e para próximos encontros, discussões e práticas. Entendo que, nesse exercício de fugir das luzes e afirmar a escuridão como processo inventivo, se faz fundamental a presença e o diálogo constante com a comunidade cega, pois estes habitam esse local nas suas práticas cotidianas, rompendo dicotomias instauradas entre o visível e invisível e apontando modos de ruptura com as hierarquias dos sentidos.

Para isso percebo que futuras ações são possíveis com o intuito de fortalecer esse encontro já iniciado. Dentre estas, acredito que a discussão sobre as descrições e suas diversas possibilidades criativas, que aqui foram elaboradas em caráter

experimental. Entendo e mais ainda a partir do curso imagem e cegueira realizado e descrito anteriormente que, pensar em como se descreve uma imagem é também produzir discussões sobre sua constituição, já que descrever uma imagem é estabelecer relações entre o visível e o dizível e também possibilitar o aparecimento de outras tantas imagens a partir da que foi descrita.

A partir da qualificação desta dissertação sugestões de movimentos possíveis para com a pesquisa foram trazidas e que impulsionarão outros processos e reverberarão novas práticas. Dentre esses movimentos um me interessou muito, pois dialoga com meu desejo de fortalecer os encontros e diálogos com a comunidade cega. Trata-se de abrir-se a uma escuridão compartilhada, construir derivas onde a cegueira seja potência da prática espacial coletiva. Além disso, nessa sugestão, compartilhar escuridão tem relação também com formas de continuar a produzir coletivamente fissuras e resistências às grandes luzes, através de práticas relacionais e do que Kupstaitis (2020) entende por cegueira induzida: gestos cegos, situações de cegueira sejam por olhos fechados ou vendados realizados na produção de trabalhos em sua maior parte desenhos da artista. Esse conceito inclusive é um dos trazidos na qualificação e que entendo grande diálogo com o exercício da máquina de construir sons detalhado anteriormente, conceito este que se encontra ainda aqui num estudo inicial, mas que será de muita importância para outras pesquisas.

Outra questão surgida que penso ser importantíssimo avançar em pesquisas futuras tem relação com o aprofundamento dos estudos dos sentidos e o distanciamento da crítica da visão, entendendo (e as sugestões trazidas na qualificação como também o contato com o público cego foram de extrema valia nisso) que estar apenas nessa posição da crítica é também se manter preso às hierarquias dos sentidos. Para isso, se faz fundamental avançar com práticas e pensamentos na defesa do sentível como força para ruptura de um entendimento que coloca os sentidos conectados à representação das coisas.

Operar com essa força é também produzir rupturas com uma concepção separatista entre o espaço e o corpo (e isso já foi detalhado anteriormente), neste sentido, outro conceito que me toma recentemente (trazido também na qualificação) e que percebo grande diálogo com o sentível é o da virada vegetal trazido pelo filósofo Emanuele Coccia, pois rompe com uma organização do sujeito modernista, racional e centro do mundo, criador e produtor de significados desse mundo e volta-se para as plantas como as verdadeiras construtoras do mundo, como:

“os jardineiros: são elas que fazem este mundo, elas que conservam este mundo em vida. Nós, humanos, assim como todos os outros animais, somos o objeto da jardinagem cósmica das plantas. Somos apenas um de seus inúmeros produtos culturais; um dos incontáveis objetos de suas agriculturas” (COCCIA, 2018, p. 5).

Romper essa posição do corpo é também construir outras possibilidades com os sentidos, desvinculá-los também de uma compreensão racional de captadores e/ou significadores do mundo. Muito embora perceba diálogo entre a virada vegetal e o sentível, tenho certeza que preciso avançar mais nos estudos nessa relação.

Outra questão que se entrelaça a todas essas anteriores tem relação com a compreensão e a forma de lidar com imagem, o que percebo a partir das práticas realizadas (e como disse Pablo, um dos professores na qualificação) que é preciso “fazer a imagem explodir” para que na abertura dela se rompa a instituição representativa a qual ela sempre foi presa. Nessa abertura ou nesse corte como foi experimentado aqui, a imagem faz sangrar aquilo que estava presa na capa da representação: faz sangrar vida, se desprende da hegemonia visual para fazer-se outros possíveis. Assim, a partir das práticas e pensamentos realizados aqui, acredito que é possível avançar mais nessa problemática, produzindo coletivamente inclusive ranhuras e explosões aos modos centralizadores de produção de imagem.

Percebo por fim que caminhar com essa pesquisa é encarar um desafio diário não de romper por completo com as grandes luzes (e aqui já foi explicitado que nem é esse objetivo) e todo o espetáculo visual, mas de construir zonas de refúgio, produzir esconderijos, áreas onde, invisíveis, possamos inventar e compartilhar lampejos de outros modos de vida.

Essas pistas aqui apontadas são como encruzilhadas que apontam a rumos outros, que impedem o caminho de tornar-se linear, finito e endereçado a um destino. Assim entendo que, encerrando este ciclo me percebo não diante do muro, do fim do caminho, mas diante dessas encruzilhadas, de pontos de conexões de um rizoma, de buracos de minhoca, de um buraco negro, prestes a atravessar outros tempos, espaços e relações; prestes a, como um vagalume, enfrentar esse escuro que me encara, que arrepiá minha pele e faz meu corpo vibrar e a continuar buscando produzir laboratórios de mim ao mesmo tempo que compartilho com o outro esses sonhos vagalume.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. ed. Argos. SC. 2009
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. ed Leya, São Paulo-SP. 2013. pg 351.
- BARROS, Regina; PASSOS, Eduardo. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. IN ESCÓSSIA, L; PASSOS, E; KASTRUP, V. Pistas do método da cartografia. Sulina. RS. 2015
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. ed perspectiva, São Paulo. 1987.
- BAUCHWITZ, Sofia. **Sair do mapa, criar o mapa: Uma epistemologia errante**. Revista Palíndromo, v. 12, n. 26, p. 51-60, jan - abr 2020.
- BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. Ed. Cosac & Naify, São Paulo-SP. 2003.
- BAVCAR, Evgen. **A Imagem, Vestígio Desconhecido da Luz**. IN: NOVAES, Aauto. **Muito além do espetáculo**. ed. Senac. SP. 2005. p. 144-157.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. Ed G. Gili, São Paulo. 2013.
- CANOVAS, Samantha Sobreira. **A sutileza na construção da pintura no espaço**. TCC (Graduação em Artes Plásticas) - Curso de Artes Plásticas: Departamento de Artes Visuais. Universidade de Brasília-UNB. Brasília. 2013.
- CESAR, Marisa Flório. **O Ateliê do artista**. In: Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XIV, no 15, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. IN NOVAES, Aauto. **O Olhar**. Companhia das Letras. São Paulo-SP. 1988.
- COCCIA, Emanuele. **A Virada Vegetal**. Ed. N-1. São Paulo. 2018.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário**. Ed. UFMG. Belo Horizonte. 2008.
- COSTA, Luciano Bedin. **A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa**. Ed. Paralelo 31, UFPEL-RS. 2020. P. 10-35.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções**. Companhia das Letras. São Paulo. 2011.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX**. ed. Contraponto. Rio de Janeiro-RJ. 2012.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. ed. ubu. São Paulo-SP. 2016.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. ed. Contraponto, RJ. 1997

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs v. 1*. Ed. 34, São Paulo-SP. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs V. 3*. Ed. 34, São Paulo-SP. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*, Ed 34, São Paulo-SP. 2010.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Ed. Papyrus, Campinas-SP.2012.

DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. ed. Scipione. São Paulo. 1990

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. ed 34, São Paulo-SP. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Ed. UFMG. Minas Gerais. 2011

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Ed. Relume Dumará. Rio de Janeiro-RJ. 2009

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular*. Ed. Brasiliense, São Paulo. 1985.

GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não ver*. ed. Cobogó, RJ. 2013

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?* ed Zahar. Rio de Janeiro. 2013.

GORCZEWSKI, Deisimer; SANTOS, Nair Iracema. *Cartografia Audiovisual e o Vídeo Como Dispositivo de Pesquisa-Intervenção*. IN: *Arte que inventa afetos /* Deisimer Gorczewski (organizadora). - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015.

GUMBRECHT. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Contraponto. Ed. PUC-Rio. Rio de Janeiro. 2010.

KASTRUP, Virginia. *Cegueira e invenção*. Ed. Crv, Curitiba. 2018.

KASTRUP, Virginia. *Inventar*. IN: FONSECA, Tania Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abcedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012

KUPSTAITS, Bethielle. *Da cegueira induzida à visibilidade encenada: Uma poética pautada por transições da visualidade*. 2020. 240 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre. 2020.

LE BRETON. David. *Antropologia dos sentidos*. Ed. Vozes. Rio de Janeiro. 2016



MATURANA, Humberto. **El sentido de lo humano**. Ediciones Pedagógicas Chilenas, S.A. Librairie Française, Santa Magdalena -Santiago. 1992.

MATURANA, VARELA; Humberto, Francisco. **A árvore do conhecimento**. ed. Palas Athena. São Paulo. 2001

MIRZOEFF, Nicholas. **O direito a Olhar**. IN: **Dossiê Educação temática digital**. Campinas-SP. v. 18. 2016. p. 745-768.

NANCY. Jean-Luc. **À escuta**. Ed. Chão da Feira. Belo Horizonte-MG. 2014

PLATÃO. **Timeu-Críticas**. Ed. CECH. Coimbra-PT. 2011.

RANCIÈRE. Jacques. **O destino das imagens**. Ed. Contraponto. Rio de Janeiro. 2012

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Ed Sulina, Porto Alegre. 2016.

SILVA, Édio Raniere da; SILVA, Andressa Silveira da. **Processos de criação em Anne Sauvagnargues**. Revista Apotheke. V. 6 | n. 2 | p. 225-237 | agosto 2020

SILVA, Édio Raniere da; SILVA, Andressa Silveira da. **Somos todos imagens-Entrevista com Anne Sauvagnargues**. IN: Rev. Polis e Psique, 2020. P. 6-29.

SILVA, Fernanda Pequeno da. **Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações**. Anais do 56o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro. 2011. p. 59-73.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. ed. Companhia das Letras, São Paulo-SP. 2004.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. ed. Martins Fontes. 4o ed. São Paulo. 2000.