

entre o corpo e a superfície

o desenho como inscrição poética
e política da presença

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Julia Bernardes Lacerda

ENTRE O CORPO E A SUPERFÍCIE
o desenho como inscrição poética e política da presença

Belo Horizonte

2025

Julia Bernardes Lacerda

ENTRE O CORPO E A SUPERFÍCIE

o desenho como inscrição poética e política da presença

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas histórica, teóricas e críticas.

Orientador(a): Profa. Dra. Angelica Oliveira Adverse

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08
L131e
2025

Lacerda, Júlia, 1996-

Entre o corpo e a superfície [recurso eletrônico] : o desenho como inscrição poética e política da presença / Julia Bernardes Lacerda. – 2025.

1 recurso online.

Orientadora: Angélica Oliveira Adverse.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Desenho – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Percepção – Teses. 4. Espaços públicos – Teses. 5. Arte e literatura – Teses. 6. Arte e filosofia – Teses. I. Adverse, A. O., 1973- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **JÚLIA BERNARDES LACERDA** - Número de Registro **2023704701**.

Título: **“Entre o corpo e a superfície: o desenho como inscrição poética e política da presença”**

Profa. Dra. Angelica Oliveira Adverse – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Carolina Junqueira dos Santos – Titular – UFMG

Profa. Dra. Carolina Ruoso – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 12 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Angelica Oliveira Adverse, Professora do Magistério Superior**, em 12/09/2025, às 00:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Ruoso, Professora do Magistério Superior**, em 12/09/2025, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Junqueira dos Santos, Usuário Externo**, em 13/09/2025, às 08:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 17/09/2025, às 11:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4544694** e o código CRC **73B65F6F**.

para mamãe,
ponto de vida
meu fio

AGRADECIMENTO

Agradeço a todos que
estiveram por perto
e também aos que já foram.

Agradeço a universidade e
a FAPEMIG por tornarem
possível a pesquisa.

entre o corpo e a superfície

o desenho como inscrição poética e política da presença

corpo em deslocamento

chão cidade

desenho como acontecimento

modo de inserir o sujeito nos espaços

representações

campo sensível

campo de experiência

entrelaçamento entre desenho e vida, cotidiano

flexibilidade dos conceitos

desenho como "foto aberta"

método em espiral

como mediação do olhar

RESUMO

Desenhar é inscrever-se no mundo. Entre gesto e presença, esta escrita propõe o desenho como ato poético e político; uma forma sensível de tocar, riscar, deixar rastro no mundo. A partir de caminhadas, coletas, cenas cotidianas, imagens, obras de arte e vestígios autobiográficos, emerge a noção de *cena*: situações em que corpos deslocam a ordem do sensível e fazem emergir presenças a partir de gestos de inscrição. O texto se estrutura em três cadernos: no primeiro, articulam-se relações entre ato poético, ato político, cena e desenho; no segundo, arrisco derivações sobre a linha e o ponto, entendidos não apenas como elementos constitutivos do desenho, mas como campos de experiência que mobilizam o pensamento e criam modos de inscrição no espaço, seja pelo deslocamento, seja pelo pouso. No terceiro, são as imagens primeiras que se anunciam — entre pegadas e cavidades, entre vestígio e desaparecimento, entre o urbano e o imemorial. A escrita, então, se move como quem segue sinais, transita entre o sensível e o político, escava vínculos entre arte e vida, e arranha a matéria do chão com o corpo — sempre errante, em oscilação. A cada passo, traço e buraco, o gesto do corpo, em seu vacilo ou insistência, torna-se inscrição poética e política. Ao centro, a pergunta: *o que se inscreve quando o corpo toca as superfícies do mundo?*

Palavras-chave: desenho; caminhada; corpo; superfície; inscrição.

ABSTRACT

To draw is to inscribe oneself in the world. Between gesture and presence, this writing proposes drawing as a poetic and political act — a sensitive way of touching, scratching, leaving a trace in the world. Through walks, collections, everyday scenes, images, artworks, and autobiographical remnants, the notion of scene emerges: situations in which bodies displace the order of the sensible and bring forth presences through gestures of inscription. The text is structured in three notebooks: the first articulates relations between the poetic act, the political act, the scene, and drawing; the second ventures into derivations on the line and the point, understood not only as constitutive elements of drawing but as fields of experience that mobilize thought and create modes of inscription in space — whether through movement or stillness. In the third, the first images announce themselves — between footprints and cavities, between trace and disappearance, between the urban and the immemorial. The writing then moves as one who follows signs, wandering between the sensible and the political, unearthing links between art and life, and scratching the matter of the ground with the body — always errant, in oscillation. At each step, line, and hollow, the gesture of the body, in its hesitation or insistence, becomes poetic and political inscription. At the center lies the question: what is inscribed when the body touches the surfaces of the world?

Keywords: drawing; walking; body; surface; inscription.

I
o impulso
o caminho

cadernos

II
as derivações
a linha e o
ponto

III
o enigma
presença - ausência
vida - morte

combinada
montagem
método
desenho
cena
fragmento

companhias
Helmut Berthel
Tim Ingold
F. Careri
Edith Derdyk
Kandinsky

SUMÁRIO

- 1 **Apresentação . 12**

- 2 **caderno I - o impulso, o caminho . 18**
 - 2.1 uma cena
 - 2.2 ato poético
 - 2.3 ato político
 - 2.4 desenho como ato – a emergência da cena gráfica

- 3 **caderno II - as derivações . 51**
 - 3.1 o corpo do desenho – pensar a linha e o ponto
 - 3.2 derivações: linha
 - pavimentos*
 - contramão*
 - direções*
 - fabulação*
 - 3.3 derivações: ponto
 - ao redor de si*
 - de ponta-cabeça*
 - mesas*
 - exercícios de composição*

- 4 **caderno III - o enigma, a vida, a morte . 185**

- 5 **Encontrar o fim . 333**

Referências

O que se inscreve quando o corpo toca as superfícies do mundo?

I. Apresentação

Acordei cedo, mais ou menos umas 5:30. Hoje é uma sexta-feira pós-carnaval e a primeira coisa que penso, ainda na cama, é na minha mãe. Desde sua ida, ela é sempre a primeira e última imagem do dia. Dois pontos que são, na verdade, amarrações de onde saem as linhas pelas quais caminho e teço os dias. Dentre os fios mais recentes, destaco a saudade e a tristeza. Junto a elas, esta escrita e o desejo de escrever, o amor pelas imagens, a vontade de dançar, as caminhadas, a possibilidade de ir até alguma praça e escrever este texto de lá. São muitas linhas. Linhas ao longo das quais esta vida é vivida e pelas quais este texto surge. Peregrino, errante. *Peregrinar é o nosso modo mais fundamental de estar no mundo*, disse Ingold.

Já são 9 da manhã e, depois de algumas horas coletando, revendo notas e pensando em *como* começar, este foi o jeito que encontrei. Um reconhecimento do corpo: como ele está, o que pensa, como acorda. Um lugar inaugural. Este texto tem se feito assim, principalmente pelas manhãs, a partir do desejo de um reconhecer o que fica, de como fica, das repetições, do que insiste e sempre volta, do que surge repentinamente e cria desvio. Uma observação do que vai, de como vai. Um exercício atento sobre o que está ao redor do corpo. Afinação. Composição. Decomposição. Um desenho de observação. Uma observação dos desenhos do mundo. Esta escrita é um modo de desenhar e de contar.

Tim Ingold comenta que em vez de pensar o conhecimento como ato de transmissão, o percebe como peregrinação (2021, p. 283). Conhecer seria, então, se relacionar com um mundo ao redor. *Contar, em suma, não é representar o mundo, mas traçar um caminho através dele que outros possam seguir*, disse. O peregrino não encena um roteiro, mas testa caminhos, improvisa, cria. Prossegue. Este texto é uma tentativa de prosseguir, cultivar e convidar. Seguir as intuições, as imagens, as cenas, as inscrições, os sujeitos, os fluxos. Colocar na bolsa três cadernos, sair para caminhar e ver surgir, deste convívio, o texto.

Para seguir, trago uma cena, esses pequenos recortes de mundo que, como verão, regem e guiam todo o texto. Delas, o pensamento encontra caminho e forma e o exercício de contá-las, revela-se como um gesto aproximado do desenho de observação: olhar insistentemente, reconhecer nuances, ver sempre o mesmo e mais alguma coisa.

Sempre amei papelarias, principalmente aquelas do centro, antigas. O chão encardido, uma pilha de livros no meio, uma atendente mascarando chiclete atrás do balcão e, lá no fundo escuro a moça que embala tudo quando respondemos *sim* para a pergunta: “É pra presente?”

E o movimento começa:

- (1) Ela pega um papel barulhento e brilhoso
- (2) Embala o presente
- (3) Pega um rolinho de fita acetinada
- (4) Estica um pedaço generoso

- (5) Caminha a tesoura por toda a fita

E acontece.

A linha se contorce.

A moça do fundo escuro da papelaria espirala

a fita

a linha

o tempo

o meu olho

Esta pesquisa parte desse entrelaçamento profundo entre desenho e vida. Entre desenho e movimento. O desenho, que ora surge enquanto inscrição, traço, vestígio, rastro e ora como presença, seja pelo deslocamento, ou pelo pouso, apresenta-se como um lugar fundante do pensamento, da intenção e do gesto do nascimento deste texto. O desenho aqui, é convidado como método e como mediador do olhar das coisas do mundo - das cenas, dos atos, dos

achados. Parte do reconhecimento de que cada gesto é, em si, um ato de desenhar-se e, ao mesmo tempo, de desenhar o entorno. Seja pela performance, pela fotografia, pelo vídeo, no papel, na rua ou nesta mesa diante da qual me sento, as pessoas — sejam elas artistas ou não — estão cotidianamente arriscando desenhos de mundo e de corpo, arranjando e desarranjando trajetos e posições.

A moça do fundo escuro da papelaria
sentada no seu banquinho
desenha uma linha
diante dos meus olhos

Este é um texto que surge das imagens, de um convívio e conversa diária com elas. Convido trabalhos de outros artistas e alguns meus, mas não só. Arrisco aproximações sem hierarquia entre esses trabalhos com cenas de filmes, cenas cotidianas, registros de caminhada, poesia e anotações. Mais do que analisar crítica e historicamente as imagens, numa espécie de mergulho, o interesse está em olhar para a superfície que se cria quando elas se aproximam umas das outras. Nesse jogo de aproximar e distanciar, colo essas montagens ao lado do meu desejo de pensar sobre desenho, corpo, cidade, lugar, presença, atos e cenas. Num mundo em que tentam (e conseguem) amornar nossa subjetividade, percebo que essas imagens, por diferentes vias, se inserem numa disputa pelo resgate do sensível, nos convidando para a um movimento de restauração das dimensões sensíveis e físicas perdidas. São imagens que abrem fraturas no concreto e dançam sobre elas, cada uma, à sua maneira, criando modos de compor o espaço, de se deslocar por ele, de criar encontro, de permanecer, criar lugar. Uma política da imagem?

Considerar a dimensão política da imagem seria pensá-la em seu aspecto relacional; na sua capacidade de produção de mundo, realidades e movimento. Aqui, o interesse não se encerra na visualidade das coisas; ele se continua numa dimensão estética que resgata sua etimologia primeira, relacionada aos sentidos, ao corpo. Uma política da imagem é, então, uma política somática, trata-se de reconhecer o que está além da representação e olhar para a presença que produz relação e direção.

Para isso, o texto se organiza em três cadernos. A escolha de nomeá-los dessa maneira surge como um gesto de continuidade da prática de criação. O caderno, este ateliê itinerante, como sendo um lugar para aquilo que ainda não se entende, para aquilo que está sempre a nascer. Um lugar de experimento, composição, decomposição. Um lugar que se leva na bolsa e no qual se guarda a coleta da rua. De onde saltam caminhos, ao mesmo tempo em que é caminho. Vivo o caderno como um exercício de cultivo de intimidade, de constância, de retorno, de risco. De onde as coisas se derivam, são devoradas e se desviam. Tudo nele é desenho. Assumir a dissertação como caderno permite, assim, cometer algumas desobediências: coisas aparecem, de repente. E somem. Saltam e escapam. Continuam.

O primeiro caderno é um impulso. Um lugar onde encontro imagens e conceitos que nutrem a pesquisa e fazem com que ela aconteça. O segundo, um espaço de montagem e experimentação, onde mais imagens se justapõem e testam possibilidades. O terceiro, um enigma que nasce do encontro inesperado entre uma fotografia e uma coleção de imagens que iniciei há quase um ano.

Caderno I — o impulso, os atos, as cenas e o desenho. Neste caderno, apresento imagens e conceitos que considero o impulso nutritivo da pesquisa. Uma cena do filme *Poesia sem fim*, de Alejandro Jodorowsky, abre caminhos para o texto ao trazer a imagem de dois poetas que, num ato de transgressão, decidem caminhar em linha reta pela cidade e fazem o mundo se desviar para que possam atravessá-lo. Esse gesto serve como disparador para refletir sobre o ato poético e o ato político, em suas potências de atravessamento e deslocamento. A poesia e a política, aqui, se reconciliam com o ato; apresentam-se como modo de estar no mundo; como abertura sensível que mobiliza corpo, linguagem e espaço. Desse ponto a ideia de ato encontra o desenho e algumas perguntas saltam: O que impulsiona o traço a surgir nas superfícies? Como o corpo se inscreve no espaço? Seguindo esse fio, a pesquisa expande a noção de ato poético e político para pensar o desenho como acontecimento. Assim como a poesia não se restringe ao texto escrito, o desenho ultrapassa o depósito de matéria sobre um suporte e se revela como um gesto que mobiliza forças, percorre superfícies e instaura territórios de experiência. Do encontro das noções de cena,

ato e desenho surge a ideia de cena gráfica - um modo de olhar para as possibilidades de inscrição dos sujeitos nas superfícies do mundo.

Caderno II — as derivações, outras cenas, o corpo do desenho, a linha e o ponto. Aqui, apresento uma montagem-constelação de imagens que, desde o início da pesquisa, acompanham os movimentos da investigação. A escrita caminha ao lado de muitos artistas e alguns trabalhos autorais, bem como registros de caminhadas. Sigo nele o fio deixado pelo *Caderno I* e, a partir desse ajuntamento de imagens, proponho dois grupos: um mobilizado pelas noções de *linha* e o outro pelo *ponto*. Arrisco derivações e fabulo possibilidades de aparição de cada um dos dois elementos, compreendo-os não apenas como formas, mas como forças atuantes na construção de sentidos e relações entre o corpo e espaço. A partir das imagens, continuo esticando a possibilidade de se pensar o desenho como ato, como experiência sensível, campo de tensão e acontecimento. A *linha* e o *ponto* se apresentam como intensidades, vetores de enunciação e forças de inscrição.

Caderno III — o enigma, uma arqueologia de gestos, as fotos, os pés, a cidade, a vida, a morte. Neste caderno, apresento um poema-ensaio guiado pelo ritmo de uma escavação lenta. Aqui a escrita é conduzida pelo gesto poético e arqueológico de cavoucar, observado em uma fotografia em contexto de luto. Desse gesto, desdobra-se uma escrita em camadas, feita de fragmentos, pequenas notas, imagens e repetições. O texto acompanha vestígios: pegadas de tempos imemoriais, as primeiras imagens, as mãos deixadas na parede, rastros na areia, inscrições no concreto, história de mulheres desconhecidas, fragmentos autobiográficos. A partir deles, a imagem aparece como intervalo entre presença e ausência e a inscrição como gesto de aproximação entre vivos e mortos. Neste caderno percebemos a culminância dos anteriores e, ao mesmo tempo, testemunhamos um desvio completo. Ele tem vida própria. Surge do limiar e do enigma das imagens que saltam, se encontram e se redesenham. Corpos desaparecidos que se fazem presente pela foto, pelos objetos, pelas histórias e pelas inscrições. A morte redesenhando o percurso dos vivos e insistindo nas imagens de hoje. Uma dobra no tempo. Um passado escavando o futuro. Uma ferida, uma pegada, um encaixe, um ponto, *punctum* da espécie. Linhas de vida, pontos de origem.

Assim, este texto se constrói enquanto percurso, entre passos e pausas, entre rastros e inscrições, entre desvios e derivas, entre presenças e ausências, investigando formas de relação entre corpo, espaço e movimento; entre cena, ato e desenho; entre poesia e política. A cidade, a paisagem e os lugares se apresentam como espaço de atravessamento, onde gestos mínimos se tornam possibilidades de criar modos de estar e perceber. Ao seguir os rastros do ponto e da linha, procuro desdobrar suas ressonâncias e sua capacidade de instaurar intervalos e continuidades no tempo e no espaço. São reservas de enigma. Como pensar o ponto não como fixidez, mas como pulso? Como perceber as linhas não como contornos, mas como trajetórias? O que acontece quando estamos atentos às cenas do mundo? O que de gráfico há na cidade? Entre imagens e conceitos, entre teoria e prática, este texto se constrói como uma investigação aberta. Cada passo, traço e pouso compõem um desenho, sempre em movimento. Dessa forma, a dissertação se organiza como uma deriva teórica e prática, convocando não apenas referências acadêmicas, mas também momentos testemunhados ao longo de percursos. O caminhar, aqui, não surge enquanto metáfora, mas como método e princípio. Um modo de seguir. O desenho se afasta das noções de técnica e categoria artística para inclinar-se enquanto modo de olhar, mediação da percepção e mobilizador de gestos.



Fig. 1 - Rascunhos da série *Práticas*, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2021.

2. caderno I



2.1 uma cena



Fig. 2 - Frame do filme *Poesia sem fim*, Alejandro Jodorowsky, França, 2016.

Dois poetas tomados pela excitação de uma escrita-poema que salta para o espaço, desprendendo-se do papel para se espalhar pelas paredes, pelo chão e pela mesa do quarto. Jodorowsky, inquieto com a efemeridade desse gesto, teme que tudo se perca, mas Enrique o lembra de que a poesia, como os sonhos, o voo de uma gaivota e nosso próprio corpo, existem no instante e se dissolvem pouco a pouco, às vezes, sem deixar vestígios. Diante dessas palavras, Jodorowsky, tomado pela excitação, faz um convite: “Te proponho algo. Saíamos para caminhar!”.

Enrique: Alejandro, você concorda comigo?

A linguagem que nos foi ensinada transporta ideias loucas.

Alejandro: Então, meu caro Enrique, em vez de pensar direito, pensamos distorcido.

Enrique: Eu gostaria de salientar que também andamos de maneira distorcida.

Alejandro: Eu tenho a impressão de que estamos caminhando em linha reta agora.

Enrique: Sim, mas chegando naquele caminhão que nos obriga a desviar... O que fazemos?

Alejandro: Nós, poetas, não somos obrigados a nada. Continuemos em linha reta.



A partir deste último enunciado, iniciam uma travessia pela cidade. Os dois poetas, que pensam e andam distorcidos, seguem o caminho em linha reta avançando sobre o que encontram no caminho. Não desviam nem contornam. Atravessam. Passam por cima. Incomodam. A partir de agora é como se a arquitetura da cidade não impusesse mais um modo de caminhar. A linha reta, neste caso, inaugura uma espécie de afronta, faz o mundo se desviar para que os poetas o atravessem. Jodorowsky e Enrique assim seguem, incomodando as “linhas-contorno” que surgem no caminho delimitando fronteiras.



Senhora: O que vocês querem rapazes?

Enrique: Respeitável senhora, nós somos poetas em ação.

Alejandro: Estamos atravessando a cidade em linha reta.

Enrique: Nos permite atravessar sua casa?

Senhora: Por que estão fazendo isso?

Alejandro: Para desenvolver nossa consciência, senhora.



A senhora, apesar de estranhar a conversa, abre sua casa. Abre a porta para aquilo que não se justifica para além da vontade do poema. Um estado de abertura para aquilo que lhe é estranho. Assim, os dois atravessam a casa e chegam no último cômodo: o quarto.



Alejandro: Querida senhora, para continuar em linha reta, permite que caminhemos sobre este obstáculo?

Senhora: É que dormimos aqui...

Diante dos poetas, a cama se coisifica e perde, por alguns segundos, seus modos de uso. Torna-se, em alguma medida, permeável. Perde seu contorno, assim como aquele caminhão em que eles subiram no início da caminhada. A senhora, diante do pedido dos poetas, pensa por alguns segundos e gagueja ao responder. Mas cede. A senhora cede à poesia. Reposiciona cuidadosamente um pano criando uma espécie de tapete para que eles pudessem passar. Eles atravessam e agradecem. *Você acabou de entrar para a história, Senhora*, dizem. Pulam a janela do quarto e seguem.



Continuo caminhando com os poetas nesta linha-desobediente que desorganiza o lugar das coisas e borra as linhas-contornos das propriedades privadas, dos objetos e do concreto. A cada passo, inauguramos novos lugares para os pés. Por ora, não há impedimento. Qual a coreografia?



Seguindo a caminhada nos deparamos com outro lugar: um estacionamento. Na entrada, a placa *Proibida a passagem de pedestres*. Entramos mesmo assim e, para nossa surpresa, fomos perseguidos por cachorros raivosos. Nunca corri tanto.

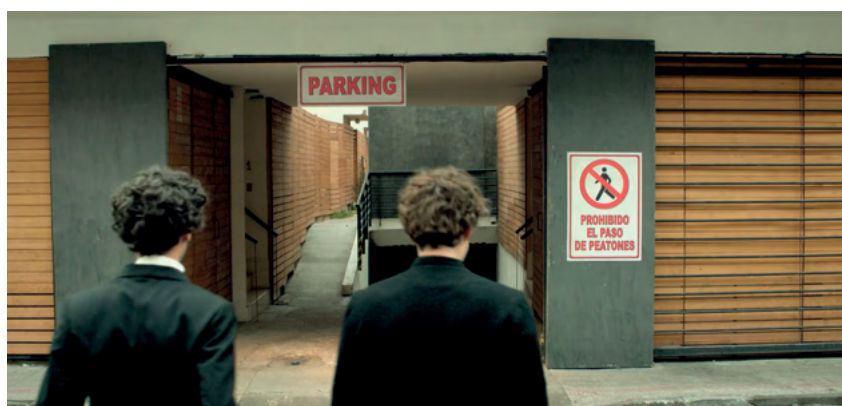


Fig. 3 - Frames do filme *Poesia sem fim*, Alejandro Jodorowsky, França, 2016.

Penso na presença dos cães. Quem são eles? Lembro-me das placas espalhadas pelos caminhos próximos de casa: *Propriedade privada. Não entre sem ser convidado. Cuidado, cão bravo*. E lembro também da icônica cena de *Singin' in the rain*, em que Gene Kelly dança entre a calçada e a rua. Numa noite chuvosa, seu personagem percorre a cidade em passos de sapateado que, aos poucos, se transformam em uma dança cada vez mais livre e estranha. No auge do movimento, ele se entrega ao improviso, pulando desgovernadamente sobre as poças d'água, bem diante da entrada de uma escola de artes. É então



Fig. 4 - Frames do filme *Singin' in the rain*, Gene Kelly e Stanley Donen, EUA, 1952.



que um policial, sem dizer uma palavra, apenas cruzando os braços, interrompe abruptamente a dança antes que ela chegue ao fim.

A aproximação desses exemplos faz com que algumas perguntas surjam. O que, na cidade, interrompe ou tenta interromper movimentos inesperados? Quais linhas podem ou não existir? Há espaço para desobediência? Para quem? A polícia, como em *Singin' in the rain*, “se constitui como um sistema de presença e um vetor de forças que determinam, orientam e contêm movimentos e danças que se atrevem, mesmo que provisoriamente e por via de seus surpreendentes movimentos inusitados, a mudar os lugares onde elas se dão” (LEPECKI, 2011, p. 53).

Ao longo da travessia dos poetas, salta aos nossos olhos um sujeito da experiência. Há algo fascinante em acompanhar os gestos desse ser que “se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (LARROSA, 2002, p. 25). Um sujeito que se depara com um conjunto de “coreopoliciamentos” (LEPECKI, 2011) e, ao mesmo tempo, experimenta “estados poéticos” a partir de uma efusão de graça, indeterminação e vida (VALÉRY, 2020).

Continuo farejando os sentidos, passando por eles sem temer as contradições. Correndo dos cães-polícia, perambulando como cão-poeta. Procurando “na realidade esse ponto de inserção da poesia que é também um ponto de interseção, centro fixo [será?] e vibrante onde se anulam e renascem sem trégua as contradições. Coração-manancial.” (PAZ, 2019, p. 96).

A cena-caminhada de Alejandro e Enrique vem do filme *Poesia sem fim*, o segundo filme de uma série “autobiográfica imaginária” do cineasta e escritor chileno-francês Alejandro Jodorowsky. Através de traços surrealistas e diversos diálogos com o teatro e a performance, o filme retrata e recria a juventude e adolescência do diretor no Chile, durante a Segunda Guerra Mundial, em sua tentativa de libertar-se de amarras familiares e conservadoras, em busca do sonho de se tornar poeta.

Apesar de todos os personagens, lugares e acontecimentos serem verdadeiros, o aspecto imaginário-ficcional se deve, como o próprio artista diz, ao “fato de a história profunda da minha vida ser um esforço constante para expandir a imaginação e aumentar os seus limites” (PORFIRIO, 2019, p. 91). Em *Poesia sem fim*, numa composição entre realidade, fabulação, relato, poesia, narrativa e montagem, cenários e personagens se movem em direção ao delírio. Numa comunidade de poetas e artistas do subúrbio de Santiago, Jodorowsky experimenta a cidade e o próprio corpo num exercício de composição e decomposição da própria história, numa espécie de sonho lúcido. Um ato poético. Uma afirmação aberta e um convite para percebermos a performatividade presente em nossas próprias histórias.

A cena termina logo após a nossa corrida de fuga do estacionamento que terminou numa praça aberta, onde todos, ofegantes, alegres e catárticos afirmam em voz alta: *A poesia é um ato!*

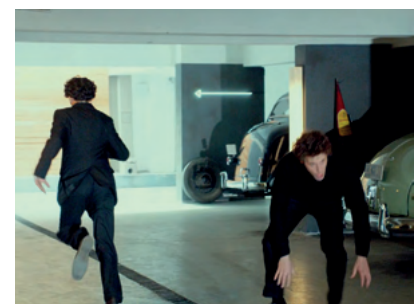


Fig. 5 - Placa cão bravo (Registro de caminhada), Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

Fig. 6 - Frames do filme *Poesia sem fim*, Alejandro Jodorowsky, França, 2016.



Fig. 7 - Frame do filme *Poesia sem fim*, Alejandro Jodorowsky, França, 2016.

2.2 ato poético

A fala que encerra a cena da caminhada, lançada pelos poetas, ressoa ao longo de toda a escrita que se desenrola a partir desse momento, agora voltada para um breve passeio sobre a ideia de *poesia*. Ao longo das diversas tentativas de compor este texto, entre idas e vindas, alguns receios surgiram no caminho. O primeiro decorre do próprio território da palavra: a poesia tem como primeira morada a literatura e, por isso, carrega consigo um histórico vasto de experiências que, no contexto desta pesquisa, situada nas artes visuais, não serão contempladas. O segundo, justamente pelo uso desenfreado do termo, diz sobre a insegurança de ser, mais uma vez, alguém que o evoca de maneira superficial. Porém, ainda assim, apesar dos tropeços e hesitações, há algo que me coloca em direção a ela de modo incontornável. Afinal, não seria a poesia justamente um lugar seguro para cair, tropeçar e deslizar e, quem sabe, com isso, rachar esse chão?

Para puxar alguns fios dessa palavra, tenho ao meu lado dois autores que, por caminhos distintos, mas em diálogo, me ajudam a pensar a poesia e o poema para além da noção de ser palavras sobre o papel. Uma pergunta surge: seria a poesia uma via para despertar sentidos alojados nas articulações do corpo e nas texturas e musculaturas do espaço?

A primeira vez que me deparei com a possibilidade de aproximação entre as palavras *poesia* e *ato* foi através de Octavio Paz. No ensaio *Signos em rotação*, publicado no livro de mesmo nome, logo nas primeiras páginas, Paz lança a pergunta: “será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?” (PAZ, 2019, p. 95). Para Paz, as possibilidades de encarnação da poesia ultrapassam questões sobre o próprio poema para se tornar uma questão sobre história.

Assim, em outras palavras, o problema da reconciliação entre poesia e ato não se limita à linguagem, mas se insere num movimento mais amplo das transformações sociais e culturais. Essa é uma cisão que

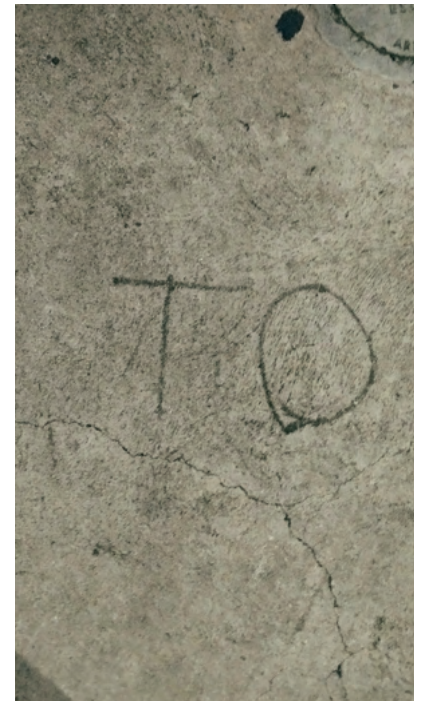


Fig. 8 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2024.

reflete a fragmentação da própria sociedade moderna. “O poema foi-se desentranhando do ato, e este, de seu fundo poético” (PAZ, 2019, p. 96), afirma o autor, destacando que essa ruptura não é apenas literária, mas histórica, marcada pelo advento da modernidade e pela especialização das esferas da vida. Ao propor essa reaproximação entre criação poética e experiência histórica, Paz aponta para a possibilidade de uma sociedade em que a poesia não seja um refúgio da vida cotidiana, mas sim um princípio organizador dos modos de existir e da história compartilhada.



Fig. 9 - Travessia (Registro de caminhada), Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2024.

A partir destas considerações, percebo na cena de *Poesia sem fim*, a palavra recuperando sua força de impulsionamento do corpo a partir de um ato que não se desvinculou de seu sentido poético. O poema, aqui, borra os contornos que o compreendem como um objeto estético isolado, e, com isso, encontra o pensamento, a fala, os pés, a cidade. O caminhar que, assim como a palavra, tem sido cooptado pela utilidade, se transforma, mesmo que provisoriamente, num desestabilizador de uma coreografia social monótona.

O segundo autor que, ao lado de Octavio Paz, tem me ajudado a cultivar os sentidos em torno da ideia de poesia é Paul Valéry. No ensaio *Poesia e pensamento abstrato*, publicado no livro *Variedades* (2020), ele traça, a partir de sua própria experiência de criação, caminhos para reconhecer aquilo que, ao longo do texto, nomeia como *estado poético*. Valéry compartilha o fato de se interessar pelas obras como ações, prestando mais atenção na criação delas do que na obra em si. Segundo ele, o poeta seria “[...] um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta” (2020, p. 219). Nesse incidente, o poeta “se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral” e percebemos “construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos.” (2020, p. 219). Assim, o estado poético se manifesta como um modo de percepção singular, como incidente-acidente, que, nas palavras do autor, “é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil” (2020, p. 214). Diferente de um pensamento que busca precisão conceitual, e da prosa, que tem um objetivo exterior a si, a poesia abre espaço para uma vivência intensificada da palavra, onde o sentido não se fecha, mas vibra em múltiplas direções.

Para ilustrar essa distinção, Valéry estabelece uma analogia entre prosa e poesia, comparando a primeira a uma caminhada e a segunda a uma dança. A prosa, como a caminhada (em seu sentido utilitário), tem um propósito definido: deslocar-se de um ponto a outro. Cada palavra na prosa, assim como cada passo nessa caminhada, existe para cumprir uma função, conduzindo o pensamento a um destino final. Já a poesia, como a dança, não se move para chegar a um lugar determinado, mas para investigar o próprio movimento. Para ele, a dança se apresenta como um *sistema de atos*. O que importa não é a chegada, mas o modo como o corpo ocupa o espaço e se relaciona com o ritmo. De modo dialógico, o que está em jogo na poesia não é apenas o significado das palavras, mas a musicalidade, as ressonâncias e a forma como as palavras convocam o leitor para uma experiência sensível. Como afirma Valéry, na poesia, as palavras “não se reduzem ao que dizem, mas ao que fazem sentir”.

Quando o homem que atingiu seu objetivo [...], quando atingiu o lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado. Acontece exatamente a mesma coisa com a linguagem útil: a linguagem que acabou de me servir para exprimir meu propósito, meu desejo, meu comando, minha opinião, e essa linguagem que preencheu sua função desvanece-se assim que chega. [...] O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. (VALÉRY, 2020, p. 221)

É nesse ponto que a noção de ato poético se aproxima do que Valéry propõe. Se a poesia não é apenas um conjunto de versos, mas um estado de atenção radical à linguagem, ao mundo e ao próprio corpo, então o ato poético se apresenta como um gesto que extrapola o texto e se entranha na própria existência, deslocando-nos da função pragmática para um campo onde os sentidos se multiplicam e se tornam presença viva. Nesse movimento, os signos e as palavras estão sempre em rotação: giram, mudam de significado e de

contexto, deslocam-se (PAZ, 2019). A poesia, assim, não se limita a nomear ou representar o mundo; ao reconfigurar a linguagem, ela instaura novas formas de percepção e presença.

Voltando mais uma vez à cena do filme, poderíamos pensar na caminhada dos poetas como um ato que se aproxima mais de uma dança do que de um deslocamento cotidiano, burocratizado. Aqui, a caminhada não acontece com um propósito utilitário, mas como uma experiência estética. Desde sua enunciação “*Saiamos para caminhar*”, não há um destino traçado ou uma finalidade prática, mas sim a entrega ao próprio ato. Esse gesto rompe com a lógica funcional do espaço e do tempo, transformando o ato de caminhar em algo que não apenas conduz, mas que intensifica a relação entre corpo, espaço e percepção. Como na dança, o sentido está no percurso, na atenção ao ritmo, às pausas e aos desvios.

No filme *Poesia sem fim*, atravessamos a cidade através de uma linha e experimentamos o ato poético. Nos transformamos em poema vivo e, ainda que provisoriamente, desestabilizamos as regras do concreto. É um exercício de reanimar os modos de encontrar o mundo, estremecer disposições, desorganizar coreografias planejadas. Provar grafias de corpo e de sentido. Inaugurar danças, caminhadas, fissuras materiais e imateriais.

Fig. 10 - *Poesia Viva*, Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa, filme super-8, cor, sem som, 7min, Recife, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J5m7sLhNcD8>. Acesso em: 06/07/2025.



Poesia Viva
PAULO BRUSCKY
UNHANDEIJARA LISBOA
Recife 14/03/1977
(dia nacional da poesia)



2.3 ato político

Podemos agora, traçar a relação intrínseca entre ato poético e ato político: ambos desestabilizam, interrompem, abrem fissuras e criam possibilidades de *desobediências coreográficas* (PATZDORF, 2022). Por meio deles, podemos experimentar a cidade, a caminhada e o próprio corpo como mobilizadores e produtores de dissenso e encantamento.

Diante de uma sociedade que insiste na manutenção de uma espoliação histórica colonial e capitalista e que, por mecanismos de controle internos e externos, desencanta, disciplina e embrutece os corpos (PATZDORF, 2022, p. 4), o ato político surge como um gesto de reencantamento e restauração do sensível. É nesse ponto que arte, poesia e política se aproximam. Como sugere Rancière, elas desestabilizam as “partilhas do sensível, do dizível, do visível e do invisível” e anunciam “novos modos coletivos de enunciação” (RANCIÈRE, 2010, p. 173 apud LEPECKI, 2011, p. 43).



Fig. 11 - Gangorra, Augusto Leal, Várias cidades, 2020.

Se a poesia e a dança rompem com a funcionalidade pragmática da linguagem e do corpo, o ato político-poético emerge como um movimento de resistência, capaz de fissurar a ordem do sensível e instaurar outras formas de estar e perceber o mundo. A partir da caminhada dos poetas, percebemos a escrita e o corpo resgatando sua potência de enunciação. Reacordando os sentidos. Desse modo, reconciliar a poesia e a política ao ato é reconhecê-las como modos de enunciar *com* e *pelo* corpo. Uma enunciação que é corpo; que acontece com o corpo, através do corpo, pelo corpo. Que faz corpo.

Com a modernização, a pavimentação das cidades, os processos neoliberais e, mais recentemente, a pandemia e o crescimento dos *home offices*, habitar a cidade tem se tornado cada vez mais raro. Passamos mais tempo em casa e, quando saímos, temos uma grande lista de tarefas a ser cumprida. Transformamos a rua em um lugar de resolver pendências e numa passagem pela qual transitamos rapidamente para chegarmos neste ou naquele destino. E não satisfeitos, ainda que na rua, estamos cada vez mais encapsulados em carros, que nos transportam de um destino a outro, praticando o que se

tem chamado de processo de “uberização”.

Um aspecto importante, dentro do que esta pesquisa compreende como ato político, é reivindicar o pensamento que só se torna possível a partir do corpo em movimento, caminhando. Muitos dos conceitos, imagens e cenas que orientam este trabalho não surgem de horas sentada diante de livros e PDFs, mas sim da insistência em ver, reparar e ler o mundo. “[É] certamente através dos nossos pés, em contato com o chão (embora mediados pelo calçado), que estamos mais fundamental e continuamente ‘em contato’ com o nosso entorno.” (INGOLD, 2021, p. 87).

Diferente dos poetas que caminham pela cidade sem direção utilitária, grande parte das imagens e reflexões que trago ao longo da pesquisa emergem de deslocamentos cotidianos: ida ao supermercado, volta do cinema, caminho para a natação, na espera da fila do mercado. Caminhadas que partem de uma lógica funcional (as tais pendências), mas que, mesmo assim, abrem espaço para a *curiosidade estética*, como já nomeou Paulo Freire (2019). São raras as vezes em que consigo me lançar em derivas, livres, sem destino. Cheguei, inclusive, a considerar isso uma incoerência com a própria pesquisa. Mas logo dei alguns passos para trás. Não é incoerente. As reflexões emergem justamente nesses interstícios da “vida útil”. Talvez aí resida sua maior força política. Como, em meio à rotina, abrimos espaço para a fabulação? Como desobedecer ao corpo funcional no meio da própria vida? Não seria essa a aproximação radical entre arte e vida? Nessa dissolução hierárquica entre uma e outra? Como incorporar a caminhada poética à ida à gráfica da rua abaixo? O que isso faz ver? O que isso faz aparecer?

Esse ideário acomoda as sensibilidades em um mundo calcado num projeto econômico que aterra o corpo num modelo de ação funcional e pragmático. São respingos de um padrão canônico cartesiano, que promove a cisão entre corpo e mente, entre processo e resultado. Tal padrão adere facilmente ao espírito neoliberal, prenhe de vigilância traduzida por dispositivos mecanicistas que enfatizam o enfraquecimento ético diante do sistema de produção da vida capital — depredatório, exploratório, escravocrata. Nesse viés, o



Fig. 12 - Registros de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

comportamento da linha exclui as errâncias e os desvios porque está mais comprometido com as finalidades, objetivos e programas prévios. Essa moldura clássica planifica, quantifica e categoriza as percepções, a partir de um modelo de forma idealizado a priori, vertente da crença na verdade única. [...] Em pleno século XXI, ainda vigora uma certa noção de linha linear, de espaço sem relevo, de tempo estático, ancorada no subsolo dos mares e terras conquistadas pelos poderes colonizadores. (DERDYK, 2024, p.28)

Um convite: perceber o ato político como prática de transbordamento dos limites da vida utilitária. Reconhecê-lo como espaço de escuta dos sintomas coletivos e, ao mesmo tempo, de refazimento dos acordos sobre os modos de se viver. Um gesto de desobediência e de desmercantilização da vida, pelo qual abrimos brechas para outras formas de estar vivos. No *sentido somático*, o ato político resgata um corpo sensível, erótico, tridimensional e descoreografado, capaz de produzir desarranjos, imprevisibilidades, tremores e desvios. No *sentido imaginativo*, desatrofia a percepção, reencanta o olhar, desprograma automatismos e cultiva o sonho como força política. No *sentido performático*, reivindica o instante, o acontecimento e a presença que busca endereçamentos no mundo e formas de estar que não cabem em manuais de produtividade. No *sentido social e relacional*, cria outros nascimentos coletivos através de gestos de aproximação e intimidade, restabelece vínculos pelo afeto e promove escuta sensível. No *sentido ético*, propõe uma política da atenção e da presença e resgata a delicadeza como resistência ao embrutecimento cotidiano. No *sentido espiritual*, reinaugura o mistério e o enigma, cultivando o invisível como parte do real. No *sentido existencial*, recusa os modos normativos de estar no mundo e ensaia formas de vida mais abertas, frágeis, fabulatórias. No *sentido temporal*, fricciona o tempo do capital, desacelera, cultiva o tempo do gesto, do erro, da hesitação. E no *sentido pedagógico*, aposta na curiosidade estética como método, na escuta como forma de saber, no corpo como pensamento.

Precisamos desfazer os contratos que os nossos desejos assinaram inconscientemente com o capitalismo. Mas, para que isso aconteça é necessário ter coragem para desobedecer às

estruturas e as instituições, começando por aquela que está ao nosso alcance em imediato, o próprio corpo urbano, ansioso e insaciável. (PATZDORF, 2020)

Para Rancière (2010), o político não é uma esfera separada da arte ou da vida, mas aquilo que rompe com a ordem do que é dado como natural, visível, audível, possível. Ele define a “partilha do sensível” como a distribuição e a redistribuição do que pode ser percebido, dito e pensado por uma coletividade. Trata-se, portanto, de uma política dos sentidos: quem tem direito à palavra? Quem pode ser visto e ouvido? O dissenso, nesse contexto, não é simples desacordo, mas uma ruptura no sensível. O ato político-poético, tal como a caminhada que escapa à lógica funcional da cidade, se inscreve, então, como gesto dissensual: ao perturbar o uso habitual dos corpos e das palavras, abre margem para novas formas de vida, visibilidade e escuta. Assim, quando um corpo caminha devagar por um trajeto cotidiano e, nele, se permite fabular, observar, coletar e escrever, ele não apenas habita o espaço, mas *redistribui* o sensível. Desloca as coordenadas do possível. Instaura *inéditos viáveis*¹ (FREIRE, 2019). Faz política. Inscreve-se a partir de um gesto de dissenso. Como afirma o autor, “o político é a configuração de um espaço como político, o que significa a constituição de um espaço de visibilidade de sujeitos que não tinham lugar nele” (RANCIÈRE, 2005, p. 24).



Fig. 13 - *Sem título*, Francis Alys, 2000–10.

1 Termo utilizado por Paulo Freire no livro *Pedagogia do Oprimido* (2019) para nomear os atos criadores que surgem em contraposição às “situações-limites”. Segundo o autor, o inédito viável transforma o que é aparentemente impossível em transitório através do ato de sonhar coletivamente.

Dentre as imagens espalhadas pelas paredes e cadernos, bem como as diferentes vias possíveis para se pensar o ato político, encontro no trabalho *Fora do Grid* (2012), produzido por Brígida Campbell

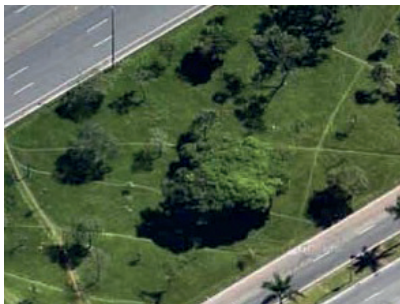
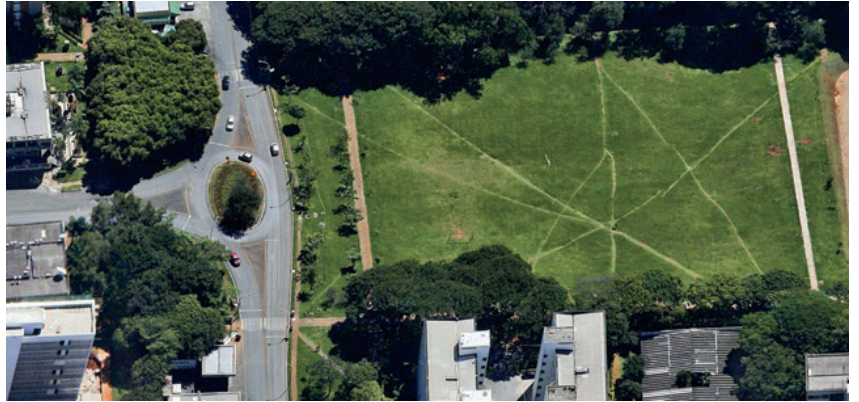
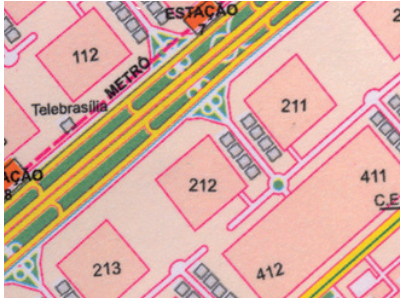


Fig. 14 - *Fora do grid*, Poro, composto por 39 imagens, 20×20 cm e 40×17 cm, 2012.



e Marcelo Terça-Nada! [Poro], uma possibilidade viva e fresca para compor e refletir sobre esta ideia.

Como sistema de controle, o grid organiza espacialmente as superfícies, distribuindo elementos semelhantes de maneira regular para evidenciar suas relações e reforçar padrões de leitura. No plano

gráfico, isso se traduz na divisão do espaço em campos repetíveis, reticulados e previsíveis que moldam gestos e comportamentos. Partindo de citações técnicas retiradas de livros de design gráfico, fotos de caminhos não oficiais e recortes do mapa de Brasília, o trabalho *Fora do Grid* (2012) tensiona a normatividade visual ao trazer à tona caminhadas que desobedecem aos traçados urbanos, que regulam e ordenam o espaço, o corpo e o tempo. São percursos que escapam aos roteiros previstos: pequenos desvios, interrupções sutis, reescritas do espaço que acontecem diariamente, muitas vezes sem que nos demos conta. Caminhos de desejo². Ao operar fora dos grids urbanos, o trabalho revela uma fissura: aquilo que não se encaixa, que desvia, que resiste. Ingold (2021) evoca essa imagem em seu texto *A cultura do chão: o mundo percebido através dos pés*, no qual menciona a existência de superfícies que aparentemente deveriam permanecer intocadas pelos nossos pés.

Parece que as pessoas, em suas vidas diárias, apenas roçam a superfície de um mundo que foi previamente mapeado e construído para elas ocuparem, em vez de contribuírem através dos seus movimentos para a sua contínua formação. Habitar a cidade moderna é habitar um ambiente que já está construído. Mas enquanto o construtor é um trabalhador manual, o morador é um andarilho. E o ambiente, construído por mãos humanas, deveria idealmente permanecer incólume ao andar do habitante. Na medida em que os pés deixam uma marca – como quando os pedestres tomam atalhos através de canteiros gramados de estradas, em cidades projetadas para motoristas – diz-se que se desfiguram o meio ambiente, e não que o melhoram, tanto quanto diz-se que um mapa topográfico moderno é desfigurado pelos itinerários de viagens traçados sobre ele (INGOLD, 2007a: 85). Esse tipo de coisa é geralmente considerada pelos planejadores urbanos e autoridades municipais uma ameaça à ordem estabelecida e uma subversão da autoridade. Espaços verdes são para serem vistos e não para se caminhar sobre eles; são reservados à contemplação visual e não à exploração dos pés. As superfícies sobre as quais você pode andar são aquelas



Fig. 15 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2023.

2 Caminhos de desejo é uma das nomeações possíveis para esses caminhos não oficiais.

que permanecem intocadas e imaculadas pela sua presença.
(INGOLD, 2021, p.86)

Essa saída do grid é mais que inscrição formal: é sensível e política. Convida à desaceleração, à escuta e à desprogramação do olhar. Nesse sentido, ela se aproxima da caminhada poética: deslocamentos funcionais que, atravessados pela atenção e disponibilidade, tornam-se práticas de desobediência. Fora do grid e da lógica produtivista a cidade se reconfigura como corpo, escrita, espaço de invenção e desenho. Testemunhamos os pés resgatando sua alma.



Fig. 16 – Alfabeto Egípcio.

Bá, o hieróglifo do antigo Egito para a alma (e para a letra B), era a parte inferior da perna e o pé. É como se a alma se constituísse de caminhar, caminhar como o vento e com o vento. [...] [M]ovimentar-se é ser conduzido pelos pés (e pernas), mas também pelo olho. Passear por caminhos monótonos, sem desafios e sem novidades para os pés, é um caminhar sem alma, apenas burocrático, em que os pés apenas obedecem aos mandos e desmandos dos olhos como grandes ditadores. É assim que caminhamos nos shopping centers de Berlim, Dallas, Fortaleza, Porto Alegre ou de qualquer lugar do mundo (por isso também sempre temos a sensação de que eles são tão iguais – e monótonos – em qualquer lugar do mundo). O caminhar burocrático de nossas cidades quer apenas percorrer distâncias, e não resgatar a alma dos pés.
(BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 72)

É nesse campo de deslocamento, entre o caminho que se desvia do espaço previamente traçado e o olhar que insurge contra o automatismo, que o desenho emerge não mais como representação, mas como ato. A caminhada que desobedece ao grid aparece como inscrição no espaço; uma linha em movimento que corta, dobra, delinea e hesita. O ato de caminhar se aproxima do ato de desenhar: ambos propõem um encontro entre corpo e superfície, entre tempo e espaço, entre gesto e território. *Caminbemos em linha reta*, disse o poeta que, assim, desenhou uma linha pela cidade se recusando aos desvios impostos pelo grid urbano, atravessando por cima de objetos, praças e propriedades privadas. Aqui, o desenho não se limita ao suporte tradicional, mas se espalha pelas ruas. Nesse sentido, como desdobramento das ideias anteriores, a escrita a seguir propõe aproximar o desenho à presença, a partir da noção de cena gráfica: situações em que se percebe, a partir do pensamento gráfico, inscrições nas superfícies do mundo. Cenas nas quais se desenham linhas, pontos e traços de presença.

O gesto e o corpo não se encerram em expressões codificadas, mas vibram como presença instável, suscetível ao erro, à interrupção. Em vez de um desenho que confirma formas, propõe-se uma inscrição que tenciona contornos através da presença do artista, abrindo a cena gráfica ao inacabado e ao indizível. Se o corpo traça, ele também hesita; se o gesto escreve, ele também falha e é nessa falha que pulsa a potência crítica da presença performativa na caminhada como experiência estética.



Fig. 17 - Caminho de desejo (Registro de caminhada), Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

2.4 desenho como ato - a emergência da cena gráfica

Se a poesia impulsionou Jodorowsky e Enrique a irem às ruas, foi o desenho que modulou o modo como caminhariam por elas. “Continuemos em linha reta”, disseram. Assim como a palavra reencontrou o ato, o desenho emergiu enquanto acontecimento e método.

“Que desenho é esse cuja linha se aproxima mais da noção de acontecimento do que de registro? Que desenho nasce das tensões e torções físicas do corpo?” Essas são algumas perguntas que guardo do livro *Formas de pensar o desenho*, de Edith Derdyk (2020, p. 123). Com elas, a autora propõe um desenho que se descondiciona do gesto de incisão e depósito de matéria e adquire corporeidade. Um desenho que informa modos de presença e que se afasta da ideia de contorno para tornar-se índice performativo.



Fig. 18 - *Walking on and off the Pat*, Hamish Fulton, 2017.

Pensar o desenho como ato é deslocá-lo do regime de representação para o de presença. O desenho, nesse sentido, se libera da subordinação à forma para experimentar-se como campo sensorial: força que atravessa o corpo e se inscreve no espaço. Um movimento que não nasce apenas da mão, mas de todo o corpo em relação com o chão, com o tempo, com o outro, com as superfícies do mundo. O desenho é, assim, um acontecimento gráfico. Uma vibração que se condensa em linhas, pontos, continuidades, pausos.

Para puxar os fios do desenho, chamo Tim Ingold, que, assim como Octavio Paz ou Paul Valéry refletiram sobre os contrastes entre poesia/prosa e caminhada/dança, tencionou o desenho em relação à pintura. Como ele aponta, não se trata de hierarquizar, mas de reconhecer o que, no desenho, aciona e movimenta modos de perceber e se lançar no mundo. Para Ingold (2021), retomando Bryson, enquanto a pintura opera segundo uma lógica de preenchimento e totalidade, o desenho mantém uma relação aberta com o espaço em branco. Esse espaço, que Bryson nomeia como “reserva”, não se apresenta como vazio a ser superado, mas como espaço que acolhe o inacabado; um espaço onde a linha pode se mover sem a obrigação

de servir a um plano futuro. Não se trata de projetar um estado posterior, mas de responder às condições presentes e ao instante.

Essa maneira de compreender o desenho como ato contínuo ecoa o que vimos sobre poesia e dança. Assim como a caminhada poética se afasta da funcionalidade para tornar-se experiência, o desenho se afasta da representação totalizante para tornar-se gesto de abertura. O traço não é um contorno que delimita, preenche e resolve, mas um percurso incompleto, que se desdobra e vacila em sintonia com o corpo que se movimenta e percebe.

Nesse sentido, o desenho se torna modo de inscrição e incidência no mundo. A linha desenhada, ou melhor, caminhada pelos poetas do filme de Jodorowsky, apresenta o ato poético-político como instaurador de estados de atenção e presença; e o desenho como agente deslocador das relações do corpo com o espaço. Uma linha que se constitui no próprio fazer e não corre em direção a um fim.

No livro *Disegno.Desenho.Desígnio* (2007), organizado por Edith Derdyk, testemunhamos um trabalho coletivo no qual profissionais de diferentes áreas relatam como articulam e agenciam suas práticas com o desenho. O livro afirma a “vocação intersemiótica” das linhas (p.17), evocando experiências que projetam, lançam e testemunham percursos para o desenho que, embora seja uma linguagem antiga e permanente, está sempre em transição. Como afirma Derdyk, “a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra” (p.17). Para além de ser categoria artística, o desenho é atitude, ferramenta de formulação, campo de pensamento. Produz “tessituras de significados sempre emergentes e em trânsito” (p.19). Desse modo, ao aproximar cenas e imagens à noção de desenho, não busco categorizá-las enquanto tal, mas observá-las a partir dele: tomar posição diante das imagens e situações tendo o desenho como ferramenta de leitura. “Desenhar, antes de ser uma capacidade de expressão, é um ato de consciência” (REZENDE, 2007, apud DERDYK, 2007, p. 60).

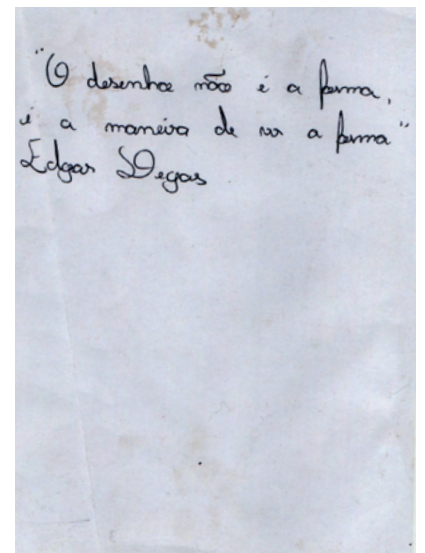


Fig. 19 - Citação transcrita do livro *Disegno.Desenho.Desígnio* (2007), encontrada entre as páginas, 2025, Belo Horizonte.

Sergio Fingeremann no texto *Desenho e opacidade*, que integra o livro, descreve com precisão a experiência de ser afetado por traços mínimos no chão de uma calçada: pregos enferrujados que formam desenhos que interrompem o percurso, projetam a atenção e inauguram um “palco”. Para ele, “vencendo a opacidade do papel, o desenho faz um lugar. Faz teatro. [...] E, neste teatro, “anuncia um mundo”. Fingeremann afirma o desenho como “artifício de que o mundo dispõe para saber de si”.

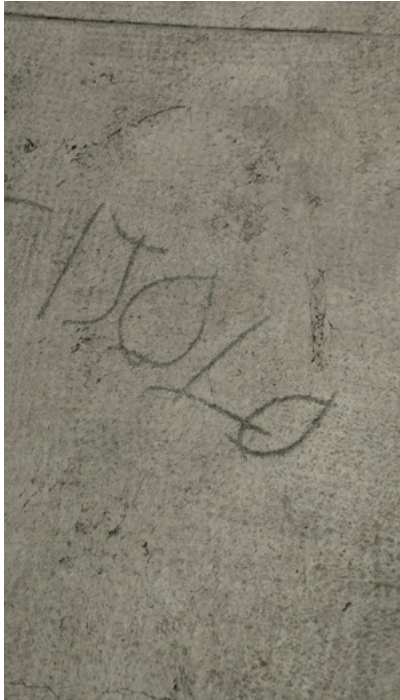


Fig. 20 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2024.

Há entendimentos que se fazem por acaso:

Às vezes saio para andar.

Outro dia, perto de casa, passei ao lado de um muro onde estavam

encontradas várias caixas e pedaços de madeira, que deveriam fazer parte

de embalagens abandonadas.

Por vários dias, passei por aquela calçada.

Aos poucos, as madeiras eram retiradas, ficando no chão pregos e grampos de ferro.

Depois de alguns dias aqueles pregos e grampos enferrujam-se e, agrupados ao acaso, formaram desenhos com a calçada.

Passei outras vezes por lá.

Detive-me várias vezes diante daquelas imagens.

O que meus olhos viram?

Insignificâncias?

Aquelas imagens provocaram-me perturbações e me obrigam a interromper o meu percurso, forçando-me a voltar os olhos.

Aquelas imagens projetaram minha atenção num espaço diferente.

O que meus olhos viram?

Coisas prosaicas que provocam meu espírito.

Desenhos que me tomaram de surpresa.

Poesia.

Quem fez aqueles desenhos?

Quais gestos, quais atos produziram aquelas imagens?

Como essa magia começou?

[...]

O olhar inventa um lugar que olha o mundo - o lugar da fascinação.

Este é o testemunho do artista.

Este é o seu legado.

Para descrever uma forma do mundo o artista estabelece uma posição,

não um lugar, algo que faria o observador verificar as propriedades do espaço e de suas dimensões.

A folha de papel ou qualquer outro suporte do desenho, no caso a calçada, detêm a nossa vista, delimitam um palco, em cujo centro nos encontramos.

A folha de papel é um interior que contém o mundo e, ao mesmo tempo, pode ser um exterior, que exclui de si qualquer espécie de interior.

Vencendo a opacidade do papel, para desenho se faz um lugar

Faz teatro.

[...]

É o lugar em que o olhar vê a si mesmo.

Neste teatro, o desenho anuncia um mundo.

O desenho possibilita ver o outro lado do mundo.

Ver o que já esteve lá desde o começo.

Ver o que não se mostra.

Ver o que se oculta no opaco das superfícies.

Desenhar é de alguma forma vencer a opacidade.

O desenho [...] é artifício de que o mundo dispõe para saber de si.

(FINGERMANN, Sergio. Desenho e opacidade. In: DER-DYK, 2007, p.91-93.)

É a partir desse entendimento que proponho a noção de *cena gráfica*. A expressão propõe uma articulação entre gráfico e cena, duas ideias fundamentais, compreendidas não apenas por seus usos comuns, mas também a partir de suas raízes etimológicas e filosóficas.

O termo “gráfico” vem do grego *gráphō*, que significa “escrever”, “traçar”, “desenhar”. No português seus sentidos vão do desenho à impressão. Aqui, a noção de gráfico é reconduzida à sua ligação com o desenho, não como forma estática ou técnica, e sim como gesto de inscrição.

Já a palavra “cena” vem do grego *skēn*, que significava “tenda” ou “pano de fundo” nos teatros gregos antigos, era o espaço onde se desenrolava a ação dramática. Com o tempo, passou a designar o próprio momento da ação: um fragmento recortado da totalidade, algo que se destaca por sua intensidade, dramaturgia ou visibilidade. No cinema, embora haja variações conforme a linguagem e o estilo, *cena* costuma se referir a um conjunto de planos ou tomadas que compartilham o mesmo espaço e tempo, compondo uma unidade narrativa dentro da montagem. Nesse sentido, a cena é sempre um recorte. Ela implica uma escolha, uma forma de anotação tanto sensível quanto conceitual daquilo que irrompe na experiência.

A *cena gráfica* surge, assim, como situação: quando gestos de inscrição, sejam eles materiais ou imateriais, arranjam relações entre corpo e espaço, reorganizam o sensível e inscrevem, a partir de um princípio gráfico, presenças. A *cena* (espaço de ação, recorte do real) *gráfica* (traço, inscrição, escrita) emerge, assim, do entrelaçamento entre inscrição e recorte. Pode se dar no cotidiano, em ações performáticas ou em encontros imprevistos. Sua força está no modo como desloca o olhar em direção a um interesse gráfico e faz saltar “uma lasca do presente”.



Fig. 21 - *Fila*, GIA-Grupo de Interferência Ambiental, em frente as ruínas do Espaço Cultural Irmão Inocêncio da Rocha, na praça da Bíblica, Simões Filho, 2021.

Barthes (2005, p. 185), ao comentar o haicai, recorre à imagem da lasca e observa que nosso gesto de anotar seria justamente a tentativa de capturá-la “tal como ela salta à nossa observação, à consciência”. Segundo ele, o haicai “é o que faz *tilt*, uma espécie de tinido breve, único, cristalino, que diz: acabo de ser tocado por uma coisa.” (BARTHES, 2005, p.101). O haicai, assim como a cena, seria então aquilo

que se colhe no instante, uma espécie de anotação daquilo que salta e se inscreve nas superfícies dos dias.

O termo apareceu na pesquisa num desses momentos preciosos em que a escrita se anuncia na dobra dos dias. A cena: pouco antes da qualificação, fui até a gráfica perto de casa para imprimir alguns documentos para a apresentação. Enquanto esperava, sentei-me numa sala ampla cercada por impressoras grandes em uso, e acompanhei sem pressa o vai e vem contínuo do processo de impressão de uma delas, que revelava, pouco a pouco, a palavra *Vende-se*. Por acaso ou *confluência* (como prefere dizer Nego Bispo, para resguardar a autoria do acontecimento³) notei que a impressora vinha com o nome *Roland* estampado. *Roland Barthes*, pensei e ri em silêncio. Nesse gesto maquínico de repetição e insistência, reconheci algo do próprio movimento da pesquisa e da escrita: o retorno constante e avanço hesitante que, aos poucos, faz surgir a palavra. Reescrever, retornar, repetir. Escrever, avançar, recuar. Já de volta à casa, anotei rapidamente: “Cena da gráfica: no ir e vir a palavra se imprime.” Ressoando Barthes, “[p]ode-se escrever o Presente anotando-o à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta)” (2005, p.36). Dias depois, ao reler a anotação, risquei o “da” (cena *da* gráfica), daí o lampejo, a continuidade do acontecimento: *cena gráfica*. Tudo isso me atravessou de modo a reconhecer com mais nitidez meu interesse artístico pela dimensão gráfica do cotidiano: os traços, os sinais, os gestos mínimos que, ao se repetirem, criam desvio, *tilts* e surpresas. Convocam a percepção que, ao mesmo tempo que vê, é convidada à criar.

Buscando diálogos para pensar o termo, encontrei ecos na noção de *cena de dissenso* formulada por Jacques Rancière que, como vimos nas reflexões sobre o ato político, compreende o dissenso e a política como um ato de redistribuição do sensível. A cena gráfica participa dessa lógica, marcando um ponto de diferença no que era contínuo e inaugurando um traço que interrompe o regime consensual da visibilidade. É um desvio, “uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p.1). Nesse contexto, a cena

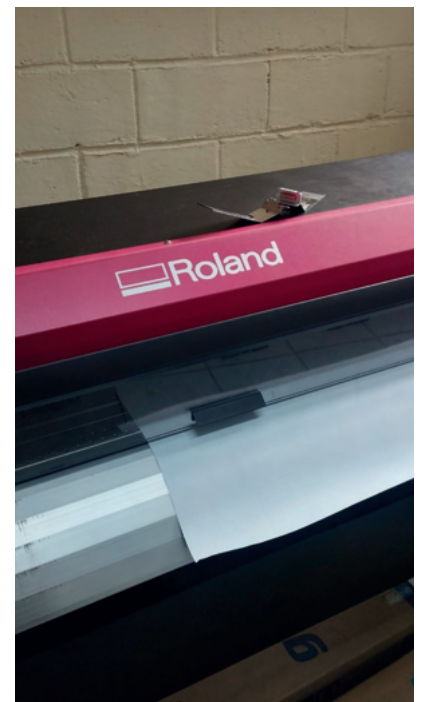


Fig. 22 - *Cena da gráfica*, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

3 Nego Bispo diz isso em um trecho curto de um vídeo referente à uma entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/dYNfVY-1dk9Q>. Acesso em: 06/07/2025.

gráfica pode ser compreendida como uma fratura na visibilidade. Um traço que interrompe o contínuo, interfere na ordem do visível e faz emergir outras possibilidades de leitura e presença.

Mais do que simplesmente dar a ver algo novo, ela revela as múltiplas formas pelas quais uma mesma coisa pode ser percebida. Como afirma Rancière: “a cena expõe as diferentes formas como uma mesma coisa pode ser percebida: ela é sempre, para mim, o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas” (RANCIÈRE, 2018a, p. 31, apud MARQUES, 2022, p.2). Há, portanto, uma abertura para a instabilidade: a cena, como o desenho, permite o vacilo e a torção da percepção ordinária. Isso a aproxima da cena dramática, pois ambas compartilham a capacidade de “dilatam os momentos singulares em uma temporalidade não hierárquica, impregnando-os de beleza e da potência de acontecimentos sensíveis, permitindo a coexistência de singularidades” (RANCIÈRE, 2020, p. 840 apud MARQUES, 2022, p.3). Trata-se de instaurar um tempo outro, onde o que era periférico ou invisível ganha presença. Coloca-se em relação o que antes não estava próximo, cria-se lugar, confere-lhes posição. Nesse sentido, as cenas não apenas expõem, mas fabricam relações. É nesse gesto de invenção estética, somática, cinética política e sensível que a ideia de cena gráfica se inscreve.

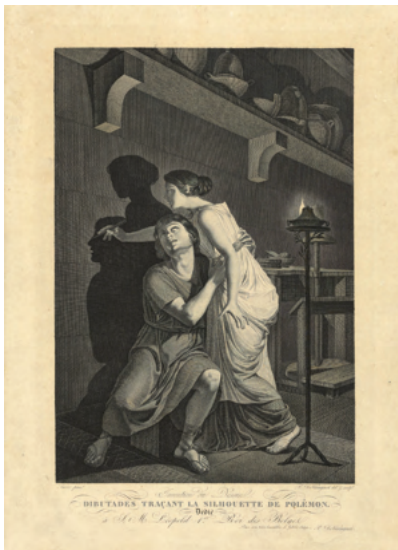


Fig. 23 - *The Invention of Drawing*, Pieter Jan de Vlamynck e Joseph-Benoît Suvée, Bélgica, 1791.

Uma imagem que encena essa emergência do traço como invenção é a gravura *The Invention of Drawing* (1791), de Pieter Jan de Vlamynck e Joseph-Benoît Suvée. Ali, vemos uma jovem contornando a sombra do corpo do amado sobre a parede. O desenho nasce como ato, como gesto situado, relacional, sensível. A linguagem forma-se no fazer. O mundo torna-se superfície; o corpo, instrumento de escrita. O traço não representa: inscreve, incide, faz aparecer.

Como exercício de aproximação, lembro do trabalho de Francis Alÿs, que propõe a partir da conjugação entre corpo, espaço e sombra, outros modos de traçar presença. Em uma fotografia da série *Cuentos Patrióticos*, vemos uma fila de pessoas ao longo da sombra

do mastro da bandeira na Praça do Zócalo⁴, no México. O gesto desenha uma linha provisória e o artista o destaca, faz dele, uma cena. Em outro trabalho da mesma série, o artista caminha em círculos ao redor do mesmo mastro acompanhado de ovelhas. Repete o giro muitas vezes e, diferente do trabalho anterior que nos faz inclinar o olhar para a linha no espaço, traça um ponto.



Fig. 24 – Trabalhos da série *Cuentos Patrióticos*, Francis Alÿs, Fotografia e vídeo, México, 1997 e 1999 respectivamente.

4 A praça do Zócalo, situada no centro da Cidade do México, é uma das maiores praças públicas do mundo, historicamente marcada por eventos de mobilização popular e protestos políticos. Desde a Revolução Mexicana (1910-1920) até os protestos mais recentes contra a violência e a corrupção, passando pelos movimentos estudantis de 1968, o Levante Zapatista em 2001 e a ocupação da praça durante as eleições de 2006, o Zócalo tem sido um palco constante de mobilização política.

Ambas as performances de Alÿs convocam símbolos nacionais ao mesmo tempo que os desfazem. Deslocam sentidos rotacionam os signos. Provocam tensões entre identidade, poder, obediência, instituição, Estado e cotidiano no espaço público. Questionam como os símbolos desenham e são (re)desenhados pelas práticas sociais. Quantas linhas são necessárias para perturbar o que parece imóvel? O desenho, aqui, é política e poesia. É modo de ver e agir. Caminhar, hesitar, dobrar, repetir, reescrever. Certeau descreve o caminhar como forma de escrever a cidade: “os andarilhos escrevem sem saber um texto urbano” (1994, p. 173). Nesse sentido, o corpo é ferramenta de inscrição e a cena gráfica emerge como dobra: instante em que o mundo se deixa ver de outro modo e, ao fazê-lo, transforma também quem o vê.



Fig. 25 - *A line in Japan*, Richard Long, 1979.

Fig. 26 - *Marking holes on the Penine Way*, Hamish Fulton, 1973.

Todas essas considerações abrem caminhos para reconhecer momentos, ao longo da história e dos percursos das artes visuais, que ressoam com os movimentos de expansão do desenho, do gráfico e do ato. Longe de ser uma invenção recente, a perspectiva que desloca o olhar para o desenho enquanto acontecimento sensível encontra eco e suplemento nos gestos experimentais que marcaram a produção artística das décadas de 1960 em diante. Nesse percurso, nos deparamos com uma produção que desestabiliza os limites entre as linguagens, borra as fronteiras entre arte, vida e política, e afirma o corpo como agente produtor de sentidos.

O desenho deixa de se conter à preparação ou à representação para assumir um espaço na própria vida. Assim como Valéry distingue a caminhada da dança para diferenciar prosa e poesia, podemos também pensar na tensão entre o desenho tradicional, alocado ao suporte bidimensional, e o desenho num campo expandido, que incorpora o espaço e o corpo.

Nessa lógica, o desenho, como a poesia, não se encerra sendo um traço sobre o papel, mas se mostra como ato. Ambos extrapolam o visível e as representações para se encontrarem com a noção de experiência. O surrealismo, por exemplo, ao explorar a escrita automática e a justaposição de imagens oníricas, buscou dissolver os limites entre arte e vida, aproximando-se de um estado em que o pensamento se liberta do controle racional e assume um fluxo

sensível. A errância surrealista, expressa nos relatos de caminhadas urbanas de André Breton, já insinuava uma concepção de espaço e criação que não se limitava ao ateliê ou à página, mas se projetava na experiência vivida, na deriva do pensamento e do corpo.

Mais tarde, essas experimentações se radicalizaram com o situacionismo, que propôs a deriva como prática estética e política. Para os situacionistas, a cidade deveria ser percorrida de modo imprevisível, subvertendo sua organização funcionalista e explorando os potenciais afetivos e sensoriais dos espaços urbanos. Aqui, novamente, encontramos a relação entre caminhada e dança: se a prosa da cidade moderna impõe trajetos fixos e utilitários, a deriva abre espaço para um movimento desprogramado, onde o deslocamento se torna uma experiência em si. O uso da caminhada como prática estética começou a ganhar destaque nesse contexto com as derivas propostas por Guy Debord na década de 1950. Este movimento defendia o ato de caminhar pela cidade como uma forma de explorar o espaço urbano de maneira crítica, sensorial e não funcional, rompendo com hábitos da sociedade capitalista. Essa abordagem inspirou práticas artísticas que utilizam o deslocamento físico como meio de criar arte. Na década de 1960, artistas ligados à *Land Art* e à arte performática, como Richard Long e Hamish Fulton, adotaram a caminhada como parte integral de suas obras, tratando o ato de andar como um processo criativo em si. Mais tarde, essa prática foi ampliada para intervenções urbanas e contextos sociopolíticos, como nas ações de Francis Alÿs, que transformou o ato de caminhar em uma narrativa poética e crítica sobre temas como migração, espaço público e memória. Esse gesto pode ser lido como uma expansão da lógica poética para o espaço urbano, num ato poético que se manifesta no próprio modo de percorrer o mundo.

Em todas essas experimentações, o que está em jogo não é mais o objeto acabado, mas o processo, o acontecimento, a presença do corpo e sua relação com o espaço e o tempo. Se a poesia, como Valéry e Paz sugere, é um movimento que não se esgota em seu destino final, mas se define pelo próprio ato de acontecer, então as práticas performativas e o desenho a partir de uma perspectiva expandida, compartilham dessa mesma lógica: não se trata apenas de um produto, mas de um gesto que convoca e desloca.



Fig. 27 - *When Faith Moves Mountains*, Francis Alÿs, 2002.



Fig. 28 - *Sometimes making something leads to nothing*, Francis Alÿs, 1997.



Fig. 29 - *Parangolés*, Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1960.

Fig. 30 - *Experiência nº3*, Flávio de Carvalho, 1956.

Fig. 31 - *Pedra e ar*, Lygia Clark, 1966.

Fig. 32 - *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, Cildo Meireles, 1970

No Brasil, essa articulação entre arte, espaço e corpo se manifesta em diversas experimentações a partir dos anos 1960. Hélio Oiticica, com seus *Parangolés* e *Manifestações Ambientais*, desloca a arte para a experiência sensorial e coletiva, integrando corpo, vestimenta e movimento em um gesto performativo. Lygia Clark, em sua intensa investigação sobre a interação entre arte e público, transforma o espectador em participante ativo, dissolvendo as fronteiras entre sujeito e objeto. Cildo Meireles, ao intervir criticamente nos sistemas de circulação, trouxe à tona outras dimensões políticas da arte. Artur Barrio, com suas situações efêmeras, cadernos-ateliês e trouxas ensanguentadas, tensiona as relações entre arte, cotidiano, efemeridade e violência. E Flávio de Carvalho que, após o contato com o surrealismo, inicia a série *Experiências*, se inserindo em multidões, desafiando convenções sociais e os projetos modernos de urbanização. Esses são alguns artistas que, dentre muitos outros, não apenas expandem os limites da arte, mas inauguram uma poética do ato e da presença, na qual o espaço público se torna campo de experimentação estética e política, e a arte é assumida enquanto território de acontecimento.

A reflexão de Flávio Motta, evocada por Edith Derdyk, ressoa aqui como anúncio potente ao afirmar que “[...] o desenho é, por natureza, um fato aberto” (MOTTA, 1975, p. 33 apud DERDYK, 2024, p. 79). Essa perspectiva reforça a liberdade de esticar o desenho para além de um campo previamente delimitado, permitindo que ele habite não apenas o conhecido e o consensual, mas também situações, acontecimentos e experiências em desdobramento. Em diálogo, Ingold convoca o desenho a partir de uma ideia processual de se perceber a Terra, em que cada gesto é, também, uma nova linha acrescentada “à mistura”.

A terra não é nem um objeto no espaço nem um espaço para objetos; nem uma bola redonda, nem uma base plana. Ou, se você preferir, é ambas as coisas e muito mais além disso, pois a terra está “terrando”, continuamente crescendo e brotando como uma mistura de fluxos de materiais, atividades práticas, observações perceptivas e histórias pessoais, e a sua forma é tecida a partir de tudo isso. [...] [C]omo a criança desenha o céu, o chão e o planeta, assim também o rio desenha o vale,

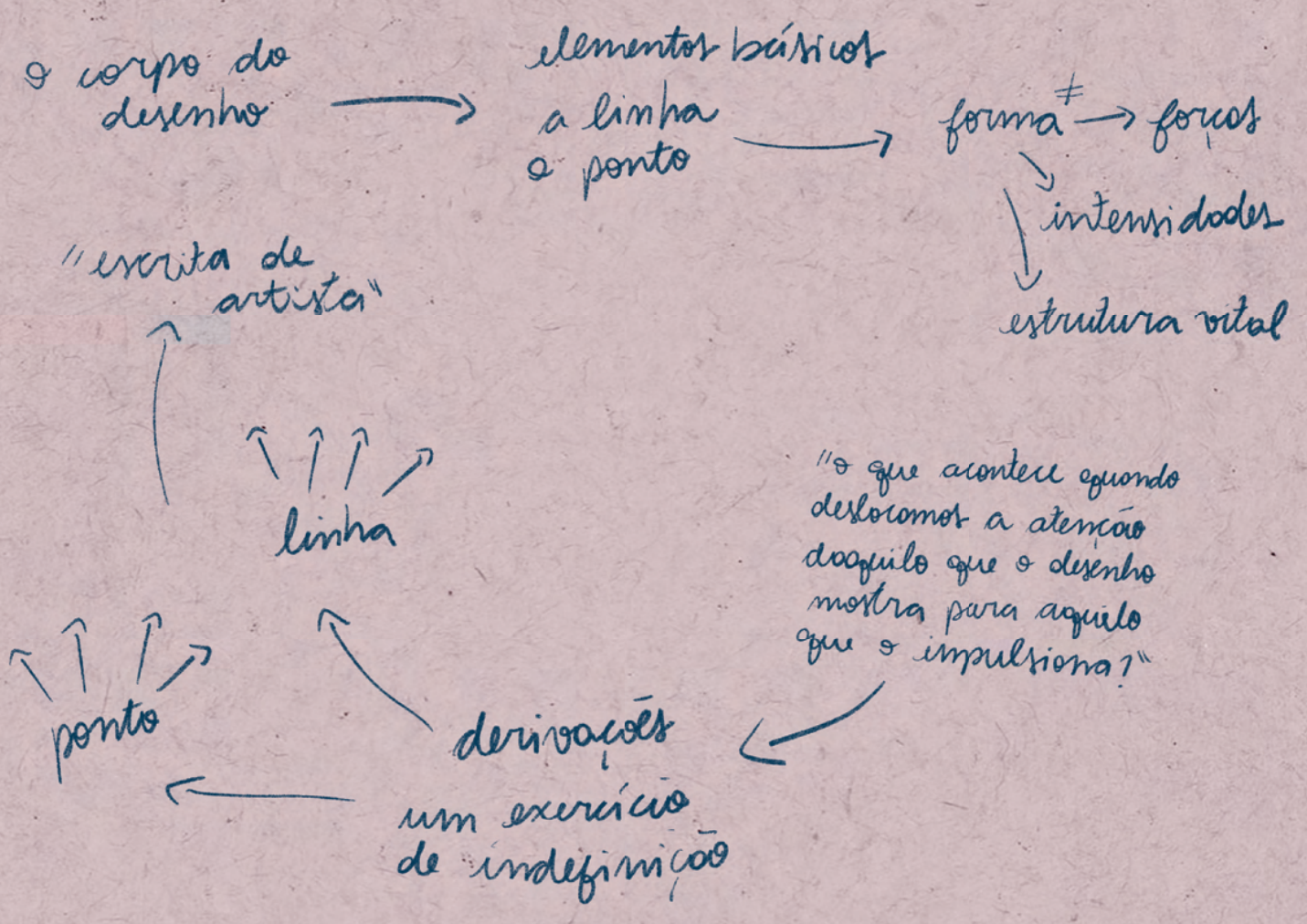
o arado o campo, o navio o oceano e o agrimensor o mapa. Toda vez que desenhamos a Terra — seja qual for a maneira como o façamos — adicionamos uma nova linha à mistura. Em suma, o desenho molda o mundo em que vivemos, ao mesmo tempo em que molda a nossa própria humanidade. (INGOLD, 2021, p. 178)

Ao longo deste percurso, vimos o desenho se desprender de sua função representativa para se afirmar como gesto, acontecimento e modo de habitar o mundo. Entre linhas traçadas no chão, sombras contornadas na parede ou passos ao longo de uma praça, o traço se revela como uma forma de pensar com o corpo. A noção de cena gráfica nasce desse entrelaçamento, uma inscrição sensível e recorte do real que convoca o olhar, o gesto e a atenção. Mais do que imagem ou registro, ela é acontecimento encarnado, um instante em que o mundo se mostra através de um traço que, ao acontecer, transforma quem vê, quem faz e o próprio espaço onde se dá.



Fig. 33 – *Contratiempos*, 2010, Runo Lagomarsino,
Fotografía e vídeo, México, 1997 - 1999.

3. caderno II

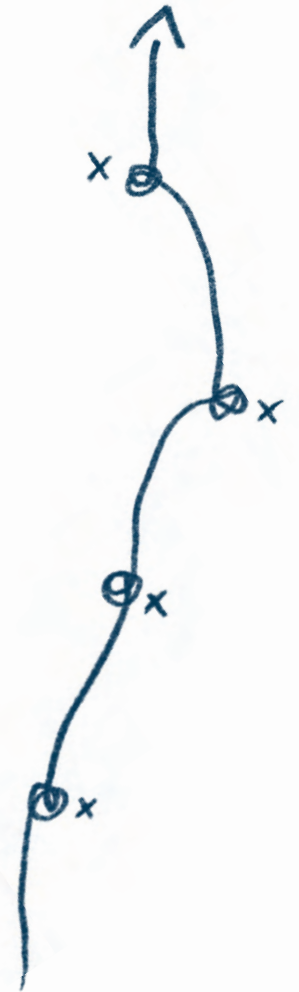


3.1 o corpo do desenho - pensar a linha e o ponto

Neste caderno, me dedico a instaurar conversas com a *linha* e o *ponto* a partir do desejo de reencontrá-los como forças vitais que atravessam os gestos e a percepção. Interessa-me o desenho enquanto corpo, não apenas como algo que se faz com o corpo, mas ele próprio como um corpo em devir: superfície em tensão, matéria sensível que pensa com e através da inscrição e do movimento. Pensá-lo não como uma etapa anterior à ação, mas como movimento inseparável da feitura. Como afirma Derdyk

O desenho, pela sua natureza transitiva, proporciona conexões íntimas e velozes entre pensar e fazer, perceber e observar. O olho caminha pelas superfícies do mundo tal como a linha caminha no espaço do papel: percebe um detalhe, ancora. A atenção se desloca para outra região e, como o zoom da câmera fotográfica, o olho percebe simultaneamente o todo. O olho vê diacrônica e sincronicamente: ora vê a parte, ora o todo, ora a figura, ora o fundo, ora perto, ora longe. [...] O desenho se completa no olhar do desenhante que confronta, associa, analisa, imagina, projeta e desenha junto com o desenho, se desenhando. (2020, p. 130)

Pensar o (e com o) desenho convoca, portanto, um pensamento “nascido ao ar livre”, como escreve Baitello (2012), que nos alerta contra o “pensamento [...] no qual também os músculos não festejam”. Caminhamos aqui em direção oposta ao pensamento sentado, aquele “sem saltos, [...] vivacidade, [...] construído de passagens lógicas” (p. 17). Trata-se de cultivar um campo em que olhar, corpo, percepção e superfície se entrelaçam, lançando-nos à escuta dos elementos constitutivos do desenho. *Linha e ponto* aqui, não se encerram em sua dimensão geométrica, mas se revelam como intensidades, potências gráficas que se inscrevem antes da forma, como pulsação, impulso, direções.





É nesse movimento de escuta que convido, num primeiro momento, Kandinsky, que publicou em 1926 o livro *Ponto e linha sobre plano*, no qual sistematizou seus pensamentos sobre os dois elementos fundamentais do desenho. Para ele, os elementos primários são “o ponto de partida de toda obra pictórica” (2005, p. 13) e, ao analisá-los, somos conduzidos “em direção à vida interior da obra” (2005, p. 10). Nesse gesto analítico, que ele compara a uma autópsia, nos movemos em direção às entranhas do desenho: abrir a obra para reconhecer o que a constitui. Derdyk (2007) ressoa essa imagem ao pensar a linha como “estrutura óssea do desenho” (p. 18). Seguindo esse fio, algumas perguntas surgem. O que seria olhar o desenho por dentro? Existe dentro? Oscilo entre um movimento que busca esse *interior* e, ao mesmo tempo, me deparo constantemente com um *fora*: as superfícies. Talvez a “profundidade” do desenho esteja justamente aí, na atenção ao que está no atrito da pele com o mundo. Um dentro e fora imbricado, poroso, sem limite fixo.

Para Kandinsky, os elementos básicos são “aqueles sem os quais nenhuma obra pode nascer neste ou naquele domínio da arte” (2005, p. 13). Embora esteja falando da pintura e do desenho, seu olhar se abre para outras linguagens como a dança e o teatro. Nelas também seria possível identificar forças primárias capazes de sustentar e organizar o fazer. O coreógrafo e pensador do movimento Laban (1950), por exemplo, num gesto parecido de sondar princípios e forças de uma linguagem, propôs uma gramática sensível do corpo, capaz de estruturar as dinâmicas do gesto. Em *Domínio do Movimento* (1950), ele nomeia o espaço, o tempo, o peso e o fluxo como os quatro fatores fundamentais da expressão corporal. Assim como Kandinsky, ele parte da experiência concreta para pensar os elementos não como códigos fechados, mas como intensidades vivas. Em ambos, o interesse não se encerra na decodificação da forma, mas se estende para o reconhecimento *do que e como* pulsa nela.

Independentemente da oposição entre interior e exterior, vejo na linha e no ponto não apenas uma espécie de anatomia da imagem, mas uma estrutura vital que torna o desenho possível no mundo como gesto poético-político de instaurar e inscrever presença. Antes de tomá-los como representação, discurso ou inscrição visível, interessa-me o desvio. O que acontece quando deslocamos a atenção

daquilo que o desenho mostra para aquilo que o impulsiona? De que modo os vetores de força que atravessam o espaço fazem com que ponto e linha deixem de ser modos de marcar para se tornarem modos de instaurar presença?

Kandinsky nos alerta para o perigo dos signos se converterem em hábitos. O ponto, por exemplo, considerado pela linguagem “a união entre silêncio e palavra” (2005, p. 17), teria sido recoberto por um princípio utilitário, a ponto de já não o ouvirmos mais. Para reanimá-lo, ele convoca o que chama de *abalos interiores*: forças originadas do sujeito, capazes de romper o automatismo e restituir aos signos sua potência sensível. Esses abalos deslocam o olhar como se levassem o corpo à rua, à escuta do mundo. Os signos mortos tornam-se imagens vivas. O mundo canta.

Os abalos provenientes do interior são de natureza diferente [dos choques exteriores] — são criados pelo próprio homem e, portanto, encontram nele um terreno apropriado. Deles não resulta a atitude de observar “a rua” através da “janela”, dura, rígida, mas frágil, e sim a capacidade de ir-à-rua. O olho aberto e o ouvido atento transformam as mais ínfimas sensações em acontecimentos importantes. De todas as partes afluem vozes e o mundo canta. [...] Os signos mortos se tornam símbolos vivos e o que estava morto revive. (KANDINSKY, 2005, p. 18-19)

Esse gesto de reanimação encontra eco na cena de *Poesia sem fim*, que atravessa todo este trabalho de escrita, quando os poetas caminham pelas ruas redesenhando sentidos. Trata-se de reivindicar um caminhar mais atento, de inscrever-se nas superfícies e testemunhar, nesse movimento, o mundo se complexificando. De olhos abertos, ouvidos atentos e pés acordados, nos deparamos com a *opacidade*⁵, com o incapturável e com o inesperado. Uma caminhada no meio fio do mistério, onde as bordas e os sentidos nunca se fixam

5 Opacidade, conceito desenvolvido por Glissant em *Poética da Relação* (2021, p. 140), refere-se ao direito de existir sem a necessidade de ser completamente compreendido ou traduzido pelo outro. Em vez de buscar a transparência total, a opacidade valoriza o que escapa, reconhecendo a complexidade e a irreducibilidade das diferenças nas relações.

completamente. É nesse campo de forças que gostaria de inscrever as noções de ponto e linha.

Em Kandinsky, reconhecemos esses elementos como forças primárias do pensamento gráfico e pictórico. São intensidades que vibram antes da forma e da composição. Ingold (2021, 2022), por sua vez, desloca a linha do plano abstrato para os fluxos da vida, revelando sua presença nos ofícios, nos caminhos, nas tramas do cotidiano. A linha, para ele, é fenômeno; está viva. É nesse movimento que também se esboça o ponto, não como unidade isolada, mas como lugar, como nó habitado, emaranhamento. Já Careri (2013, 2017), entre caminhar e parar, nos convida a pensar a caminhada como experiência estética e o desenho como deslocamento, uma inscrição que se dá no próprio corpo em movimento, e no modo como ele toca e é tocado pela paisagem. A pausa, nesse contexto, é também parte importante do mover-se, é pouso, interrupção, modo de criar relação.

Escolhemos o percurso como a forma de arte que permite sublinhar um lugar traçando nele, fisicamente, uma linha, uma senda que desaparecerá depois de nossa passagem. Uma forma de arte nômade que, tal como nos walkabout dos aborígenes da Austrália é, ao mesmo tempo, uma leitura psicogeográfica, um meio de conhecimento fenomenológico, uma interpretação simbólica do território, uma representação. (Careri, 2017, p.19)

Derdyk, compõe essa discussão nos levando a escutar a matéria sensível da linha, a observar sua espessura, seu grão, seu corpo; a ouvir seus sotaques e suas dimensões íntimas. Seu pensamento aproxima o desenho da escuta e da fabulação, abrindo caminhos para reconhecermos os elementos primários como campos sensíveis de experiência.

Essas vozes se entrelaçam para desfazer os contornos rígidos do vocabulário gráfico. *Linha* e *ponto* tornam-se forças tridimensionais, complexas e ilimitadas; atravessam superfícies, corpos, paisagens e modos de vida. São modos de estar, perceber, marcar, habitar e inscrever presença. Um gesto de incidência no espaço. Não se limita

à representação: se apresenta como ato no qual matéria, corpo e superfície estão em constante variação e contaminação.

A reflexão sobre linha e ponto como forças sensíveis ganha densidade quando confrontada com obras e cenas no espaço vivido. É no corpo em ato e na relação com o entorno, que essas potências se atualizam e adquirem materialidade. Os trabalhos que apresento a seguir encarnam o que elaborei até aqui e apontam para modos diversos de habitar o ponto e a linha São cenas gráficas; situações em que o desenho se faz enquanto forma de vida, inscrição poética e política no mundo.



Fig. 34 - Tierra, Regina José Galindo, vídeo em alta definição, colorido, com som, 33"30', 2013, Guatemala.

No trabalho *Tierra* (2013), de Regina José Galindo, podemos ver um exemplo para pensarmos o ponto como modo de instaurar presença. Nua e imóvel em um pequeno espaço contornado pela ação de um trator, Galindo se faz ponto de resistência. Seu corpo torna-se um elemento que perturba o curso do maquinário, evocando a resistência de corpos marginalizados diante forças de destruição e progresso, bem como da violência da desapropriação e do apagamento histórico de desaparecidos na Guatemala. Como uma inscrição viva, seu gesto instaura uma zona de tensão entre corpo e máquina, presença e ausência, vulnerabilidade e enfrentamento.

Aproximo, num jogo de montagem, o trabalho de Galindo à ação coletiva *K'adela – contra-ataque* (2024), que propõe um ato de insurgência simbólica diante da rigidez dos monumentos urbanos



coloniais. Nessa ação, corpos se reúnem ao redor da estátua — ponto fixado, impermeável e imposto — como forças que desestabilizam sua pretensa solidez. Atacam, em plano material e imaterial, aquilo que se coloca no espaço como campo inabalável. “Até o concreto, o cobre e o mármore podem ser dissolvidos pela fumaça — fumaça de ervas para nós (Ka’atimbó), macumba industrial e tóxica para eles (Xawara)”, afirmam em manifesto.



Fig. 35 - Ka’adela - ação coletiva de contra-ataque, Plataforma Ka’dela, performance, 2024, Rio de Janeiro.



Embora sejam modos distintos de se pensar o ponto no espaço, os dois trabalhos revelam nuances que se entrecruzam. Galindo (2013) concentra a distribuição de forças no próprio corpo, colocando-se no centro da cena por meio de um gesto solitário e imóvel. Evoca uma espécie de contra-monumento vivo, precível, permeável. Em contraste, os corpos de *Ka’adela* se distribuem em torno do monumento-ponto transformando o entorno em campo de fricção, invocando uma presença coletiva que fura, contorna e ameaça desmanchar o que parecia inabalável. Ambos os trabalhos se fazem valer de uma “noção interna” do ponto que, como propõe Kandinsky (2005), está ligada a uma tensão concêntrica: implosiva-explosiva. Uma reserva condensada de energia e movimento.

Se o ponto se associa à contenção, à permanência e ao emaranhado de fluxos, a linha, por sua vez, nos impele ao deslocamento. É movimento em expansão, impulso que se prolonga, atravessa, desfia e desenha o espaço. Enquanto o ponto condensa, a linha desdobra; é vetor e passagem. Seu gesto se inscreve no tempo e no território como percurso; um modo de marcar que não fixa, mas que conduz.



Fig. 36 - *Fardo*, Bárbara Macedo, performance, 2024, Belo Horizonte.

Em *Fardo* (2018), Macedo caminha pela avenida Portugal, em Belo Horizonte, carregando um tijolo marcado com a palavra latina. A inscrição do corpo se dá ao longo do trajeto de uma linha que denuncia e risca, pela força do gesto e da palavra, símbolos coloniais e de gênero. O ato se faz em linha viva por um traço que ao se inscrever, reescreve o corpo.



Desse movimento, ouço ecos do trabalho *The Green Line* (2004), de Francis Alÿs, no qual o artista percorre os 24 km da linha de cessar-fogo entre Israel e Jordânia, derramando uma linha contínua de tinta verde pelas ruas de Jerusalém. O corpo em marcha reinscreve, num gesto frágil e político, as noções de fronteira e denuncia questões sobre território, conflito e memória.

Se o ponto carrega a densidade da contenção e da permanência, a linha se oferece como movimento que arrasta o corpo e o sentido, num percurso que atravessa, denuncia e redesenha. Em *Fardo* (Fig. 36), a caminhada silenciosa de Macedo traça uma linha imaterial de fricção sobre o tecido urbano, fazendo do gesto um risco que carrega memória e resistência. Em *The Green Line* (Fig. 37), a linha aparece desenhada pela tinta que marca no chão uma fronteira oscilante, pela qual o corpo do artista insiste em tornar visível o que se quer apagado. Ambos os trabalhos operam pelo deslocamento: são linhas que produzem tensionamentos entre corpo-cidade, passado-presente.

Entre deslocamentos urbanos, fabulações gráficas e gestos do cotidiano, linha e ponto ganham espessura. Deixam de ser categorias abstratas para se tornarem experiências sensíveis. A linha se alonga no corpo que caminha, no gesto que traça e se projeta no espaço. O ponto, por sua vez, é toque, nó e pouso. Juntos, conformam (e deformam) um campo pulsante em que o desenho se revela como presença material e imaterial, política e poética. Um modo de marcar, ouvir e habitar o mundo.



Fig. 37 - *The Green Line*, Francis Alÿs, videoperformance, 2004, Jerusalém, Israel.

O corpo, ao atravessar a cidade, fabrica caminhos e imprime uma caligrafia efêmera sobre o chão do tecido urbano. Caminhar, nesse sentido, é desenhar com a própria existência; é um exercício de escuta e invenção que transforma o território em superfície de memória sensível.

Assim, se no caderno anterior a cena gráfica foi pensada como acontecimento capaz de desestabilizar formas instituídas de ver e dizer, agora nos voltamos ao que a impulsiona e sustenta. O desenho se afirma enquanto campo de fricção entre corpo e mundo que, movido por forças primárias, rasga, vibra e marca a superfície. Linha e ponto convocam presenças, instauram dissenso e abrem, no chão onde a cena se dá, outras maneiras de perceber e deslocar.



derivações um exercício de indefinição

Indefinir

deixar o sentido na borda do mistério

meio fio

invenção contínua

produção imanente

de novos possíveis

de *inéditos viáveis*⁶

*“A linha de fuga não é uma deriva sem direção; é antes uma derivação que compõe e recombina forças, que desenha novos possíveis”.*⁷

*“O inédito viável representa uma alternativa que não se situa no campo das certezas, mas sim no das possibilidades. [...] A distância entre o sonhado coletivamente e o realizado cotidianamente pelos sujeitos é um espaço a ser ocupado pelos atos criadores, visto que “assumir coletivamente esse espaço de criação abre possibilidades para que se consolidem propostas transformadoras e ineditamente-viáveis”.*⁸

derivar

como modo de reconhecer a qualidade provisória

de tudo

Na navegação, derivar, refere-se ao movimento involuntário de uma embarcação ao sabor das correntes e ventos. No campo filosófico e artístico, especialmente no pensamento situacionista de Debord (2003), a deriva tornou-se um método de investigação urbana baseado na errância e na experiência sensível dos espaços. Em um viés psicanalítico,

6 FREIRE, 2019

7 DELEUZE, GUATTARI, Mil Platôs, vol. 1, 1980

8 PARO, VENTURA, SILVA, 2020, p. 15 apud FREITAS, 2014, p. 43.

pode evocar processos inconscientes que escapam de trajetórias esperadas. Já na física, descreve o deslocamento de partículas dentro de um fluido ou campo eletromagnético.

derivação

Como modo de revirar, umedecer e abrir fissuras no chão dos conceitos; Exercício de montagem e justaposição de cenas, anotações e imagens; Colocar-se diante destes elementos por um tempo e, desse convívio arriscar diálogos, associações, analogias e, quem sabe, nomeações, mesmo sabendo que tudo escapa.

Conceitos úmidos.

Palavras vivas.

Tem sua origem no latim *derivatio, derivationis*, que deriva do verbo *derivare*. Esse, por sua vez, é composto pelo prefixo *de-* (indicação de afastamento, origem ou movimento para fora) e *rivus* (rio, corrente, fluxo de água), significando originalmente algo como “desviar um curso de água”.⁹

Na linguística, refere-se ao processo de formação de palavras a partir de outras e pela adição de radicais. No campo filosófico, pode indicar um desdobramento conceitual ou argumentativo, um movimento que desloca os sentidos e os reinscreve em novos planos. Em engenharia e física, a derivação aparece como a ramificação de fluxos elétricos, hidráulicos ou de outra natureza.

9 DERIVA. Origem da Palavra, [s.d.]. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/deriva/>. Acesso em: 07/07/2025.

3.2 derivações: linha

derivações

de linha

sobre a linha

com a linha

pela linha

através da linha



Fig. 38 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.



Fig. 39 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

Ao longo dos dias:

aquela rua

uma caminhada

a pauta do caderno

o fio de cabelo sobre ela

o macarrão espagete do almoço

uma fila na porta do teatro

outra fila no ponto de ônibus, às 18h

a fita acetinada da papelaria

o movimento da tesoura que espirala a fita

uma frase

esta lista

um fio de tinta verde derramado no chão

as sinalizações que separam as avenidas

uma sequência de verbos



Fig. 40 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.



Fig. 41 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

deslocar, percorrer, caminhar, ir, voltar, lançar, desdobrar, avançar,
traçar, riscar, contornar, serpentear, costurar, atravessar, inscrever,
deslizar, bordar, seguir, arrastar, puxar, esticar, estender, tensionar,
escapar, cortar, rabiscar, _____

linha de metrô
linha de ônibus
linha do trem
linha amarela
linha de sinalização
linha de montagem
linha de transmissão elétrica
linha telefônica
linha do horizonte
linha de corte
linha de produção
linha de produtos
linha de frente
linha de tiro
linha de contenção
linha de segregação
linha de fronteira
linha de desejo
linha do tempo
linha de crédito
linha de raciocínio
linha de fuga

LEVE UMA FOTO DO SEU QUADRO DE HORARIO, OU BAIXE O APP SIU-MOBILE

LINHA 51 ESTAÇÃO PAMPULHA CENTRO / HOSPITAIS

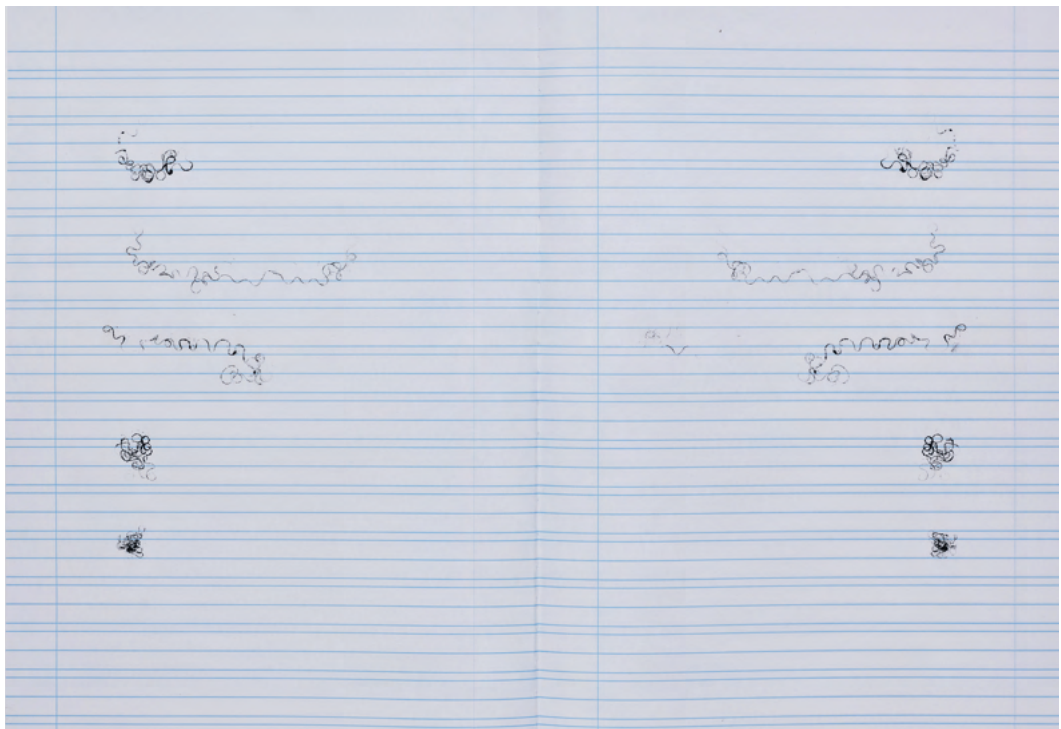
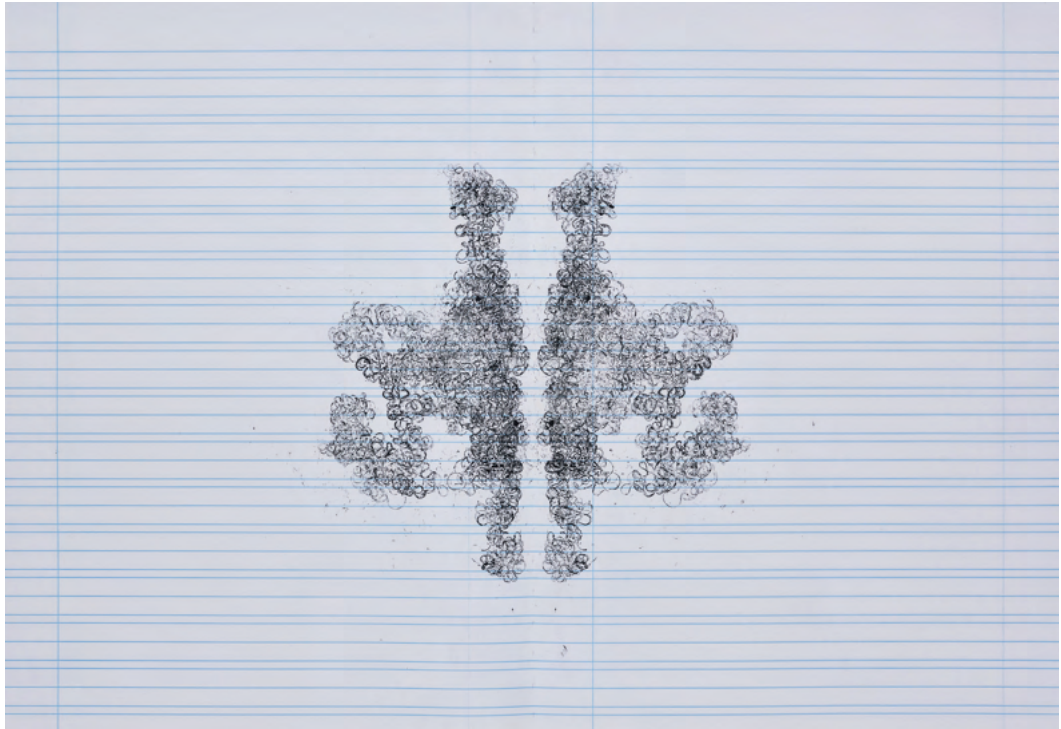
ESSA LINHA IRA OPERAR COM O SEGUINTE QUADRO DE HORARIOS A PARTIR DO DIA 09/03/2025

DIA UTIL		0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
0	15	00	00	00	00	00	00	00	04	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	05	15	15
15	30	40	30	20	10	01	03	06	10	10	10	07	10	10	05	03	02	05	05	10	25	35	48		
30	40	30	20	05	05	10	16	15	15	15	15	15	10	10	07	10	10	10	10	10	20	40	55		
40	30	08	09	14	19	20	20	20	20	20	20	20	20	20	16	11	10	12	15	30	55				
50	35	12	10	17	22	30	30	22	30	30	22	30	30	20	18	12	19	20	40						
	40	16	15	20	28	35	35	30	35	35	27	20	17	20	30	50									
	45	18	16	25	34	40	40	37	40	40	30	26	20	26	35										
	50	22	20	27	40	50	50	40	50	50	39	30	22	30	40										
	51	24	23	32	43	55	45	55	55	55	40	33	27	32	50										
		30	25	37	48			52			50	40	30	38											
		31	30	40	54			55			51	41	33	40											
		36	31	45																					
		38	37	47																					
		42	39	52																					
		47	45	55																					
		48	46	58																					
		54	52																						
		55	54																						
			58																						
			59																						

SABADO		0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
0	15	15	15	20	00	01	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00	20
15	30	45	35	55	09	07	06	08	15	15	12	12	15	15	20	15	15	15	20	00	00	00	00	20	20
30	45	55			18	13	12	16	30	30	24	24	30	30	40	30	30	40	30	30	40	40	30	25	45
45	55				27	19	18	24	45	45	36	36	45	45	45	45	45	45	45	45	45	40	40	50	50
55					46	31	32	41			48	48													
					53	37	39	50																	
					43	46																			
					49	53																			
					55																				

DOMINGO		0	1	2	3	4	5	6	7
0	15	00	10	10	00				
15	30	40	20	10					

Fig. 42 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.



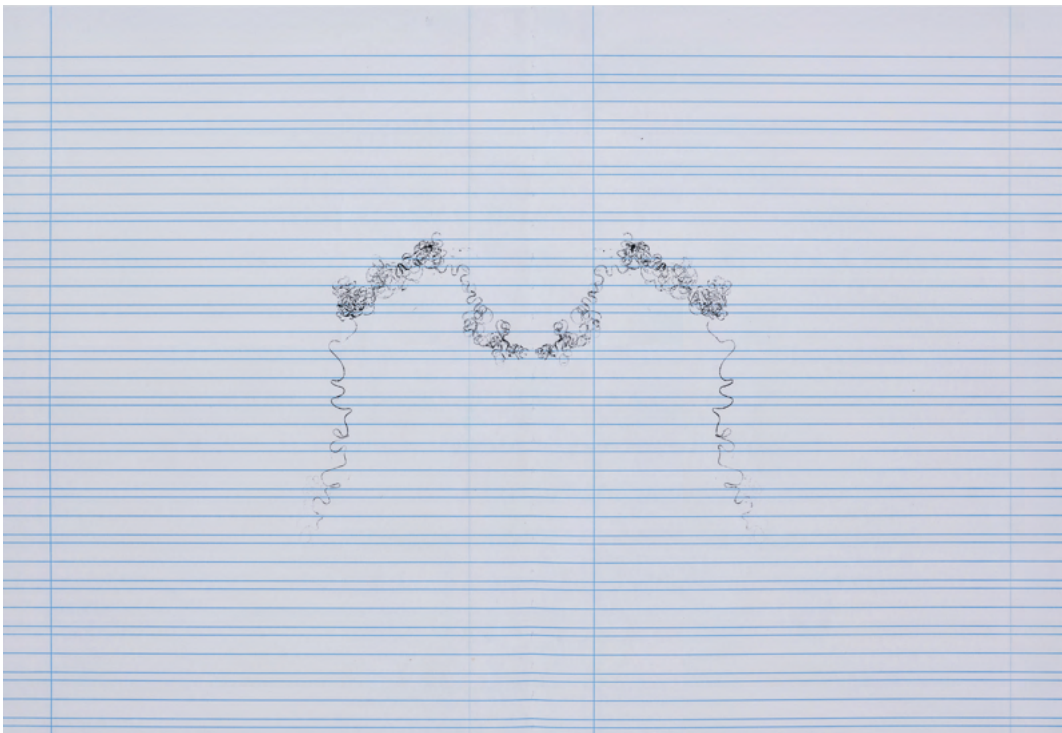
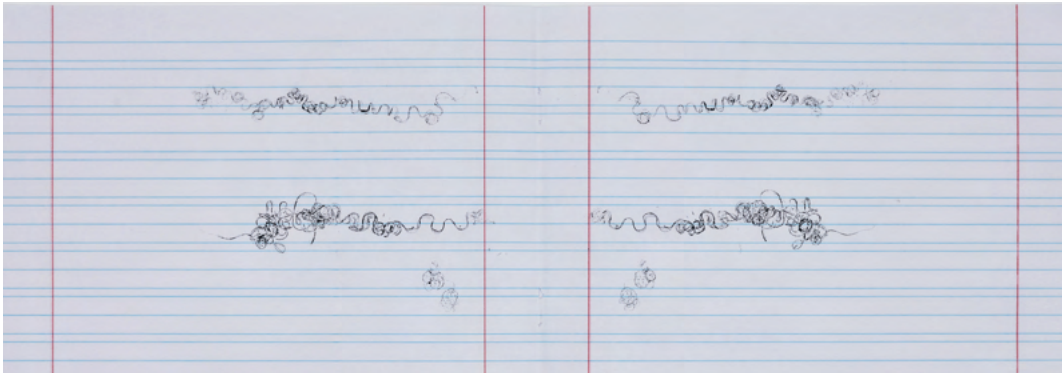


Fig. 43 - *Linhas retas, contos espirais*,
Andrea Hygino, 2024. Foto cedida
pela artista.

A noção de *linha* seguiu muitas direções ao longo do texto: linha-contorno, linha-caminhada, linha-acontecimento, linha-fenômeno, linha-desvio, linha-rastro. Como escreve Derdyk em *O corpo da linha* (2024), pensar este elemento é arriscar uma escrita deambulante, capaz de elaborar uma gramática provisória; uma ontologia poética em que cada tentativa de definição escapa assim que é dita, assim como o horizonte que recua a cada passo que damos em sua direção. Ingold também reconhece essa natureza fugidia e diz que qualquer taxonomia da linha é apenas um exercício temporário. Ela está sempre escorregando entre os dedos do pensamento. Resiste à fixação, insiste no movimento.

Admito que essa taxonomia de linhas está longe de ser satisfatória. O mundo que habitamos é de uma linearidade tão profusa que é virtualmente impossível acomodar tudo dentro de um sistema perfeitamente ordenado. Na verdade, está na própria natureza das linhas que elas sempre aparecem se desvencilhar de qualquer classificação que se busque impor sobre elas, perseguindo as pontas soltas em todas as direções. Não é difícil pensar em exemplos que não se encaixam nas categorias que sugeri. Onde colocaríamos o rastro de vapor deixado por um avião em voo, ou por uma partícula subatômica numa câmara de nuvens? Ou o relâmpago forçado? Ou um rastro de um odor? (INGOLD, 2022, p. 77)

Mais do que dizer o que é a linha, interesse-me em acompanhar seus modos de aparecer e insurgir nas superfícies. Na série de monotípias *Linhas retas, contos espirais* (Figura 43), de Hygino, apresentada anteriormente, testemunhamos o encontro de duas linhas: o fio de cabelo com a pauta da folha de caderno.

Nessa sobreposição, o fio que inscreve-se na forma de linha-queratina, reescreve outras direções sobre a linha-pauta. Linha curva, hesitante, que escapa da rigidez cartesiana e desafia a normatividade

da folha branca escolarizada, disciplinada e *ocidental(izada)*¹⁰. Ao imprimir a linha própria à linha do outro, Hygino instaura uma fricção-desvio. Talvez seja aí que a linha se torne mais corpo: quando desobedece, dobra, falha, hesita, deixa espaço em branco. Quando atravessa superfícies não para encerrar, mas para reabrir; rasurar o contorno.

Nos estudos sobre a linha, percebemos um movimento consciente em direção à multiplicidade. Há certo esforço para escapar da rigidez geométrica, sintética e dura da reta. Diante da cena de Jodorowsky, que abre o texto do Caderno I, e da estranheza que a linha reta traçada pelos poetas na cidade cria sobre minhas ideias e expectativas, sou levada a pensar para além da forma. Como já dito em outros momentos do texto, a linha-caminhada que os Enrique e Jodorowsky desenham sobre a cidade, se apresentou como afronta. Instaurou uma espécie de rasgo na cidade, fazendo com que os corpos em travessia desobedecessem a todas as indicações de desvios impostos pela geometria da cidade. Nesse sentido, o que importa, talvez, não é a linha em si, seja ela reta ou curva, mas quem a traça, como é traçada e o que se reorganiza ao seu redor. A linha dos poetas, apesar de reta, é flexível, permeável, modulável. Incomoda. Ela recria os contornos da cidade e se refaz a cada passo. É traçada por corpos oscilantes, que perdem o equilíbrio, que dançam. Pulam janelas, invadem propriedades privadas, saltam de caminhões. Uma linha que avança pelo espaço desobedecendo as leis e as coreografias impermeáveis do concreto. Uma *linha-hesitante, exaltada*. Excitante.

Este termo, hesitante, parece-nos fundamental. Um avanço hesitante: eis um método; avançar, não em linha reta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajeto definido, mas sim um trajeto pressentido, trajeto que constantemente é posto em causa; quem avança hesita

10 “[...] corpo ocidental(izado) é o termo, propositalmente impreciso, que utilizarei para tentar designar o conjunto imensamente diverso de corpos sujeitos à fase globalizada e digitalizada do capitalismo. Apesar das especificidades geográficas, culturais ou fenotípicas de cada povo, a somatopolítica neoliberal produz uma corporalidade genérica de comportamentos mais ou menos parecidos, oferecendo, assim, um campo minimamente uniforme para a atuação e expansão do capital neoliberal.” (PATZDORF, 2022, p.6)

porque mão quer saber o sítio para onde vai - se o soubesse já, para que caminharia ele?” (TAVARES, 2021, p. 22-23)

Para Kandinsky (2005), a linha nasce do movimento do ponto e expressa uma dinâmica interna, podendo ser reta, curva ou quebrada, cada uma carregando sua própria força expressiva. Ingold (2022), amplia essa noção ao entender a linha não apenas como um traço, mas como vestígio do movimento; emerge da experiência corporal e dos gestos de feitura, deslocamentos e inscrição no mundo. Já Careri (2013), ao pensar a caminhada como prática estética, propõe a linha como um ato performativo e, ao mesmo tempo, gesto imemorial, que atravessa a história errante da humanidade. Em comum, esses autores reconhecem que a linha nunca se encerra: ela se prolonga, se dobra, se dispersa e se refaz, sendo sempre um processo em contínua transformação, seja no plano gráfico, no gesto humano ou na paisagem habitada.

É a partir desse impulso que sigo: em vez de definir a linha, acompanhar seus deslocamentos. Assim, tomando os conceitos *pavimentos*, *contramão*, *direções e fabulações* como mobilizadores do pensamento, o texto se desdobra em deriva, guiado por montagens e aproximações de cenas, gestos, anotações, imagens e coletas, vindas tanto de práticas minhas quanto de outros artistas. São textos breves que emergem nas frestas processuais entre prática-pesquisa, fazer-pensar, onde me coloco diante das imagens. Escrita de artista. Um registro que se dá como anotação do instante: o momento do encontro entre olhar e imagem, entre corpo e acontecimento.



Fig. 44 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Divinópolis, 2024.



Fig. 45 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

pavimentos

A planificação das cidades, a linearização da linha e o alisamento da experiência sensível no território. Sinalizações de trânsito e a organização do movimento. O apagamento da memória no espaço urbano. O ato como disputa de território. Gesto de resgate e tensionamento da memória. A reinscrição do sujeito na cidade. Exercício de rotação dos signos e sentidos. Reescrever o chão. Ação mínima. Riscar, repintar, rasurar. Superfície simbólica. Superfície concreta. Repetição. Vias. Ruas. Asfaltos. O traço. O traço burocrático. Invisíveis. Desaparecidos. Invocar a presença em vermelho, amarelo e branco. Letras garrafais. Aparições. Rasurar o pavimento. Desordenar os regimes de visibilidade. Extrair a palavra. Resgatar a palavra. Página-chão. Deslocamentos e fissuras. O gesto gráfico interrompendo a norma e convocando a imaginação política.



Fig. 46 - Registro após processos de recapeamento da Rua Itabira, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2024-2025.

Ao fazê-lo, literalmente abriram o caminho
para o pedestre calçado exercitar os seus pés como uma
máquina de andar.
Tim Ingold¹¹

O processo durou mais ou menos uma semana. Essa aproximação violenta entre a materialidade urbana e o corpo. A mistura preta constituída por derivados de petróleo, ora com texturas viscosas ora seco, impregnava nos sapatos de modo que os grumos iam se espalhando por toda a casa. O cheiro do pó seco invadia as narinas. Os caminhões, pesados e barulhentos, que começavam às 7h, estremeciam as janelas e as gorduras do corpo. Uma crosta preta e cinzenta nos rodeavam. No caderno de notas, algumas perguntas: Se o asfalto entranha no meu sapato e nas minhas narinas, como entranhar nele de volta? Que parte minha eu deixo nele? Como posso feri-lo? Se ele estremece a casa e o corpo, como estremecer ele de volta? Quem pode desobedecer às ordens do concreto? Como fazer surgir *coreopolíticas*¹² sobre o asfalto? Como curvar, torcer e entortar o pavimento?

Rua Itabira, Belo Horizonte

11 INGOLD, 2021. p.82.

12 Lepecki (2012, p.57) apresenta a dança como criadora potencial de “coreopolíticas”, pelas quais acontece uma “distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos”, além de desequilibrar e desestabilizar “subjetividades pre-determinadas e corpos pré-coreografados”. A ideia de coreografia é apresentada por Lepecki a partir de considerações de Hewitt, como sendo matéria de uma função política que se define como a “disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (LEPECKI, 2012, p.46 apud HEIWITT, 2005, p.11). Porém, acrescenta que “coreografia não é simplesmente um modo de pensar a ordem social: é também uma via para se pensar a relação estético-política” (LEPECKI, 2012, p.46, apud HEWITT, 2005, p.ii).

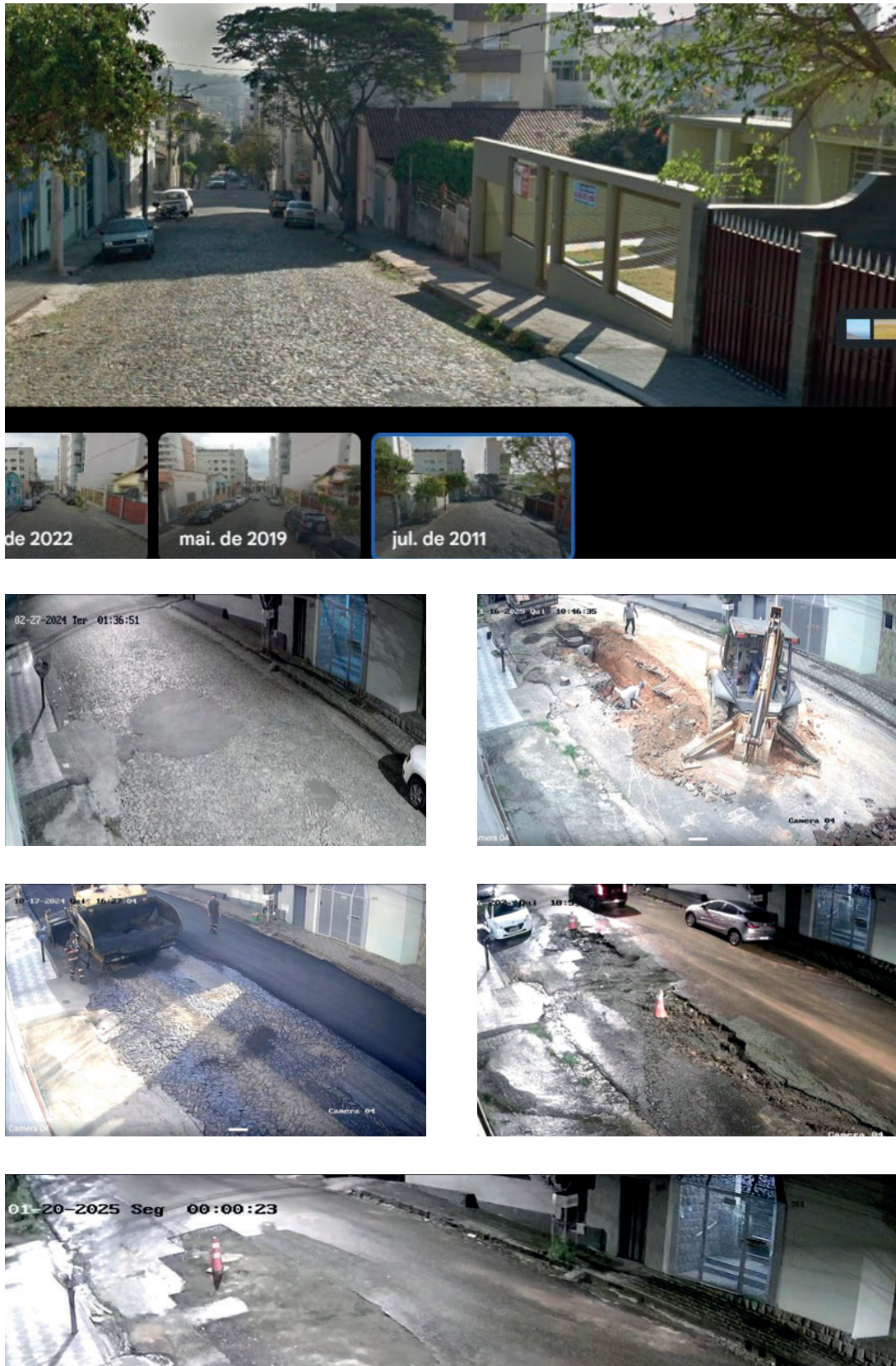


Fig. 47 - Processo de pavimentação na Rua Maranhão, Julia Bernardes, Divinópolis, 2024-2025.

Na mesma época, a rua da casa da infância perdia as pedras que resistiram anos. Abriram buracos imensos e depois alisaram tudo. Em resposta, depois de poucos dias, a rua se abriu. Fez surgir uma fissura que abria o pavimento até chegar na terra. Destruiu o trabalho malfeito dos homens. No dia seguinte eles voltaram e remendaram tudo. Uma disputa de território testemunhada pelas câmeras de segurança e pelos vizinhos antigos. Enquanto nós nos esforçamos em abrir vazios, eles se dedicam a preenchê-los com matéria impermeável.

Rua maranhão, Divinópolis (MG)



Fig. 48 - *Pavimento nº1*, Jota Mombaça, tinta sobre asfalto, pintada pelo Coletivo Feminino de Arte de Sorocaba (Cofas) para a 3ª Frestas – Trienal de Artes do Sesc Sorocaba, 2021, São Paulo. Foto: MinaVoz

Uma artista escreve de vermelho sobre o asfalto “A FUGA SÓ ACONTECE PORQUE É IMPOSSÍVEL”. As letras seguem a largura da pista; se acomodam como quem escreve na pauta de um caderno. Um exercício caligráfico de dissenso. Página-pavimento. Me imagino caminhando sobre o texto, memorizando letra por letra até que se forme palavra e frase. Vamos “juntando aos poucos o sentido”¹³. A artista adiciona matéria sobre a rua — essa linha longa e plana das cidades — e imagina impossíveis. Uma prática de rotação dos signos e dos sinais. Inscreve a palavra que não obedece aos fluxos de organização da cidade. Rota de fuga. Um sistema próprio de pavimentação. No dicionário, *pavimento* refere-se ao revestimento do solo sobre o qual se pisa. *Artistas propõem outros revestimentos urbanos. Desenham uma rota de fuga e resgatam, assim, a cidade como território poético e político*, imagino essa chamada na manchete do jornal do dia seguinte. Para quem vê de cima — de aviões e drones — soa como quem pede ajuda. Resgate aéreo. SOS. Fugir pra onde, pergunto. Sobre a letra O mantém-se a indicação “DEVAGAR”. Abaixo do É um retorno escrito “PARE”, “PARE”. Antes do início da frase a sinalização “ESCOLA”. Estamos fazendo bem o dever de casa.

13 MORAES, Fábio. Textos mínimos, leituras máximas. 2024. s/p. Disponível em: <https://bienal.org.br/textos-minimos-leituras-maximas/>. Acesso em: 06/07/2025.



Fig. 49 - *Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld, Video-arte/ Performance, preto e branco, com som, 4'45', 1979, Chile.

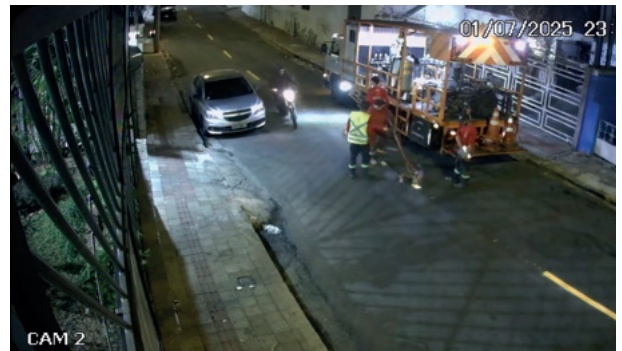
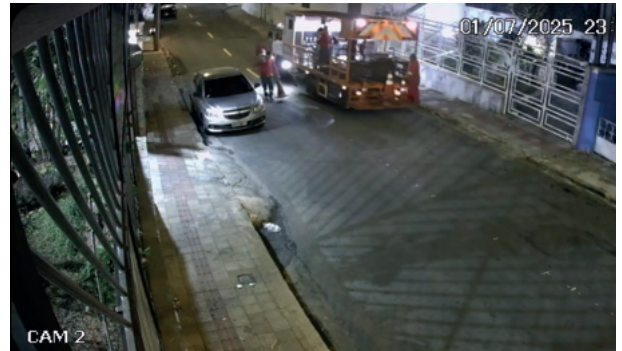
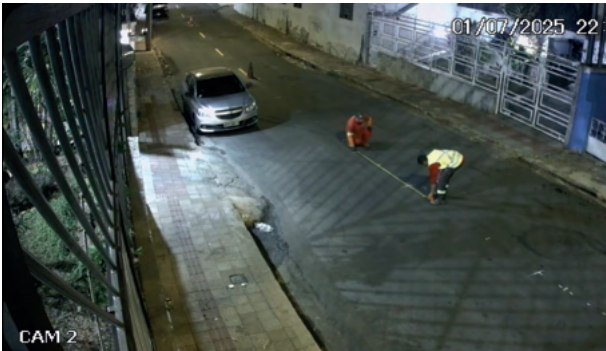
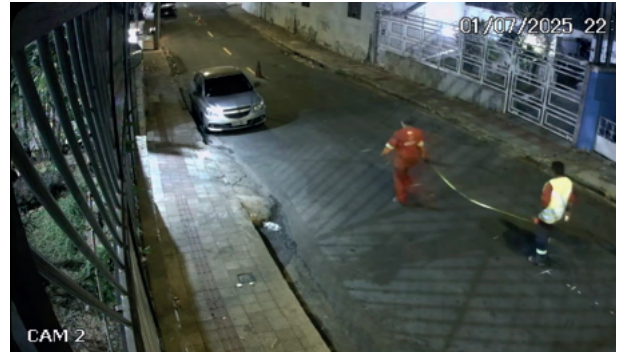
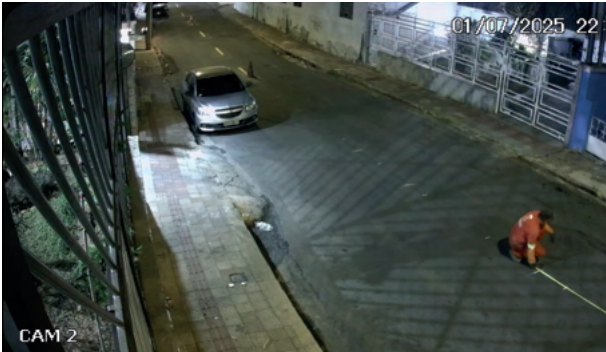
Uma mulher se agacha no asfalto e cola sobre as linhas que dividem a avenida em duas uma fita branca de mesma largura. Entre o vai e volta, uma nova imagem. Formam-se no centro da rua, cruces brancas. Nesse gesto, que se repete no mesmo ritmo regular das sinalizações, reinscreve-se o que se quer manter desaparecido. Rosenfeld transforma os sinais de ordenação em cruces e sinais de soma. Mais um morto. Mais um morto. Mais um morto. Mais um. Mais um. Mais um. Mais um. Mais. Mais. Mais. Mais. Um. Dois. Três. Quatro. Vinte. Cinquenta. Quantos? Duas linhas: “a primeira imposta por um código de regulamentação social e a segunda proposta pela arte como forma de insubmissão”¹⁴, diz ela. Nesse gesto de denúncia, torna-se visível, a partir de uma dobra simbólica e concreta, os desaparecidos por um sistema de opressão. Traz-se à tona, em tons de branco titânio, ecos da ditadura militar chilena. Uma mulher introduz uma crise “em um subsistema de ordenamento comunitário”. Recodifica e desobedece aos regimes que regulam a visibilidade, a circulação, a memória e a linguagem da cidade.

14 TALA, Alexia. Una milla de cruces sobre el pavimento. MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2020. Disponível em: <https://coleccion.malba.org.ar/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento/>. Acesso em: 06/07/2025.



Fig. 50 - *Painting/Retoque*, Francis Alÿs, Videoarte/ Performance, colorido, com som, 4"45', 2008, Ex-Panama Canal Zone, Panamá.

Ele se agacha, assim como Rosenfeld, sobre a linha central no meio do asfalto. Já não estamos no Chile. Estamos na estrada da antiga Zona do Canal do Panamá, em Paraíso, onde funcionava uma base militar dos EUA. Alÿs (2008), repinta a linha central gasta, quase invisível. Repetiu o mesmo gesto sessenta vezes. Pessoas passam, observam a vida acontecendo. A cena é cercada por vozes e alguns pássaros. E ele segue. Devagar. Nada acontece. Tudo acontece. A linha amarela repintada faz saltar outros tempos. Políticas do território. É atravessada por um gesto e por um antes de segregação militar. Reacorda a ideia de uma fronteira. América do Norte. América do Sul. Aqui.Lá. Ação mínima. Coisa invisível. A fronteira política é arbitrária e o gesto instaura um paradoxo. *Por que restaurar essa linha?* pergunto. *Para não nos esquecermos.*



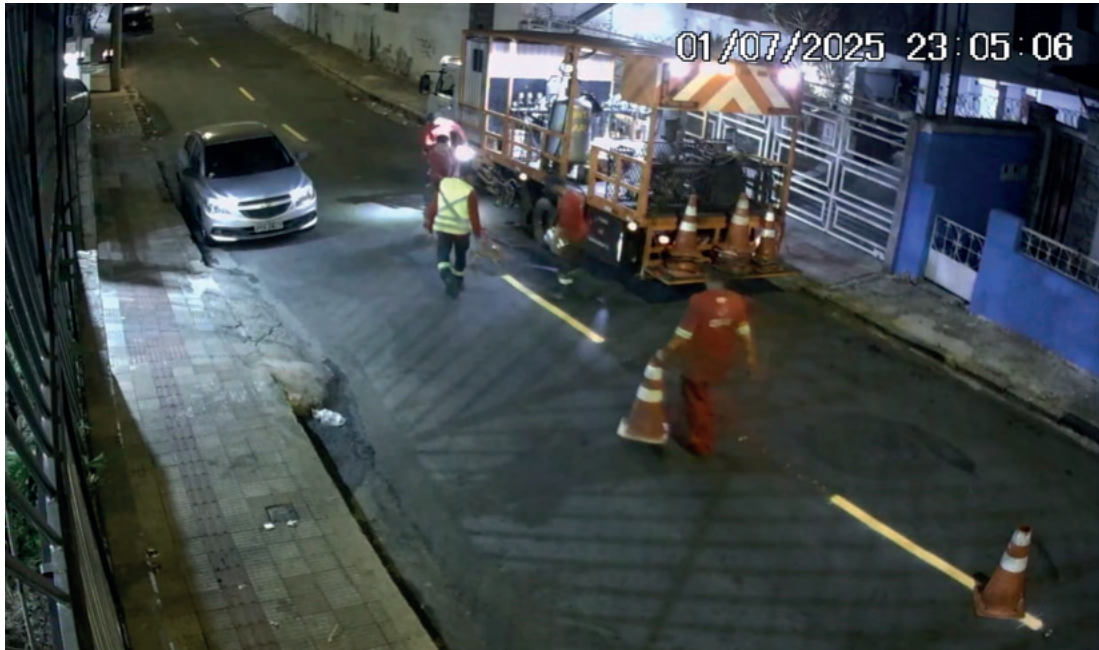


Fig. 51 - Registro de câmera de segurança do processo de sinalização na Rua Itabira, Julia Bernardes e Davi Cândido, 2025, Belo Horizonte.



Fig. 52 - *Sujeito*, Julia Bernardes,
intervenção urbana e fotografia, 2024,
Belo Horizonte. Foto: Davi Cândido.

Na rua Manoel Macedo, no bairro Lagoinha, em Belo Horizonte, entre a Igreja Batista, a Polícia Militar e a Pedreira Prado Lopes, repintar a palavra SUJEITO da frase desbotada do chão: *Não estacionar sujeito a reboque*. Extrair a palavra; soltá-la do código e devolver-lhe nuance, enigma e memória. Recordar suas dimensões ética, política e poética. Reinscrever o sujeito na superfície. Dar-lhe posição.





Fig. 53 - *Sujeito*, Julia Bernardes, intervenção urbana e fotografia, 2024, Belo Horizonte. Foto: Davi Cândido.



Fig. 54 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025

contramão

Linhagem que risca na contramão do fluxo. Linha imaterial. Coreografias urbanas. *Coreopolíticas*. Andar de costas. Recusar o progresso. O tempo não anda pra frente. Gesto às avessas. Recuo. Desobediência. Reversão. Ficar de costas para o monumento. Contracorrente. Corpo como instrumento gráfico que fere a narrativa dominante. Ruído, desvio, perplexidade. Curto-circuito. Instaurar a curva *na tirania de crhonos*, esse que produz *uma geração ordenada, consecutiva, mensurável e progressiva*¹⁵.



Fig. 55 - *Caminhada contra a ideia de progresso*, Lia Letícia, Videoarte/ Performance, colorido, com som, 4"45', 2007, Brasília.

Na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, cidade-síntese do projeto desenvolvimentista moderno brasileiro, a artista Lia Letícia (Fig. 55) realiza uma caminhada de costas, indo da Praça dos Três Poderes até o Congresso Nacional. O corpo move-se em direção oposta tanto ao fluxo simbólico da arquitetura monumental quanto à própria noção de progresso que sustenta o ideário de Brasília. O ideário das nações. *American dream*. Caminhar de costas e desafiar a funcionalidade do espaço urbano. Reivindicar uma contranarrativa do tempo e da história. Se Brasília foi projetada como cidade do futuro, utopia modernista da ordem e do progresso, o corpo da artista recusa essa linha e tenciona num gesto sutil, suas falhas. A edição do vídeo *propõe cortes recorrentes, causando uma fragmentação das paisagens e movimentos, contrariando a “progressão” dentro dos parâmetros de linearidade e fluidez. Ou seja, movimento (para trás) e forma (fragmentada) ensaiam contra a ideia de progresso linear*¹⁶.

16 GUIMARÃES, João Vitor. Encruzilhadas da arte afro-brasileira em Salvador. Revista seLecT, 11 abril. 2025. Disponível em: <https://select.art.br/encruzilhadas-da-arte-afro-brasileira-em-salvador/>. Acesso em: 06/07/2025.

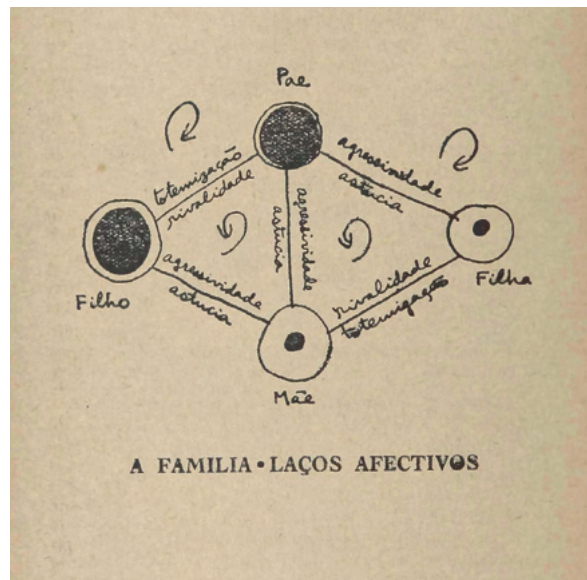
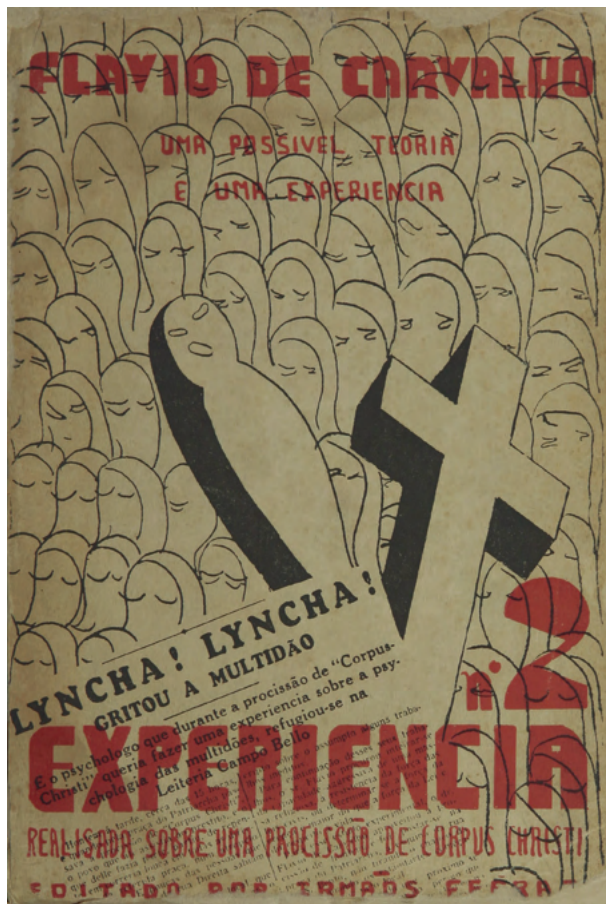


Fig. 56 - *Experiência n° 2*, Flávio de Carvalho, Performance e livro, 1931, São Paulo.

No centro de São Paulo, durante uma procissão religiosa de *Corpus Christi*, Flávio de Carvalho (Fig. 56) caminha em sentido contrário ao fluxo da multidão. Seu gesto simples, torna-se motivo de tensão: é vaiado, perseguido, quase linchado. *Flávio, você precisa tirar o chapéu*, disse um conhecido. *Tira o chapéu*, disseram. *Eu sou um contra mil*, diz o artista com os braços abertos “num gesto patriarcal e patético”, como ele próprio descreveu depois. *Tem que matar. Lincha. Lincha. Lincha. Mata. Mata. Pega*, gritavam os fiéis.

O gesto do artista aparece como inscrição corporal contra o consenso; contra os fluxos hegemônicos de fé, tradição e controle. Ao inverter a direção o artista interrompe o comum, o esperado. Desestabiliza a ordem, a moral e os bons costumes. Revela o corpo como vetor de fricção política. Instaura uma cena que traça uma linha ao revés. Avança na contramão. Essa ação se converte depois em texto: *Experiência nº 2 – Uma possível teoria e uma experiência*, em que o artista analisa detalhadamente as suas sensações e comportamentos da multidão frente a um corpo que a incomoda.

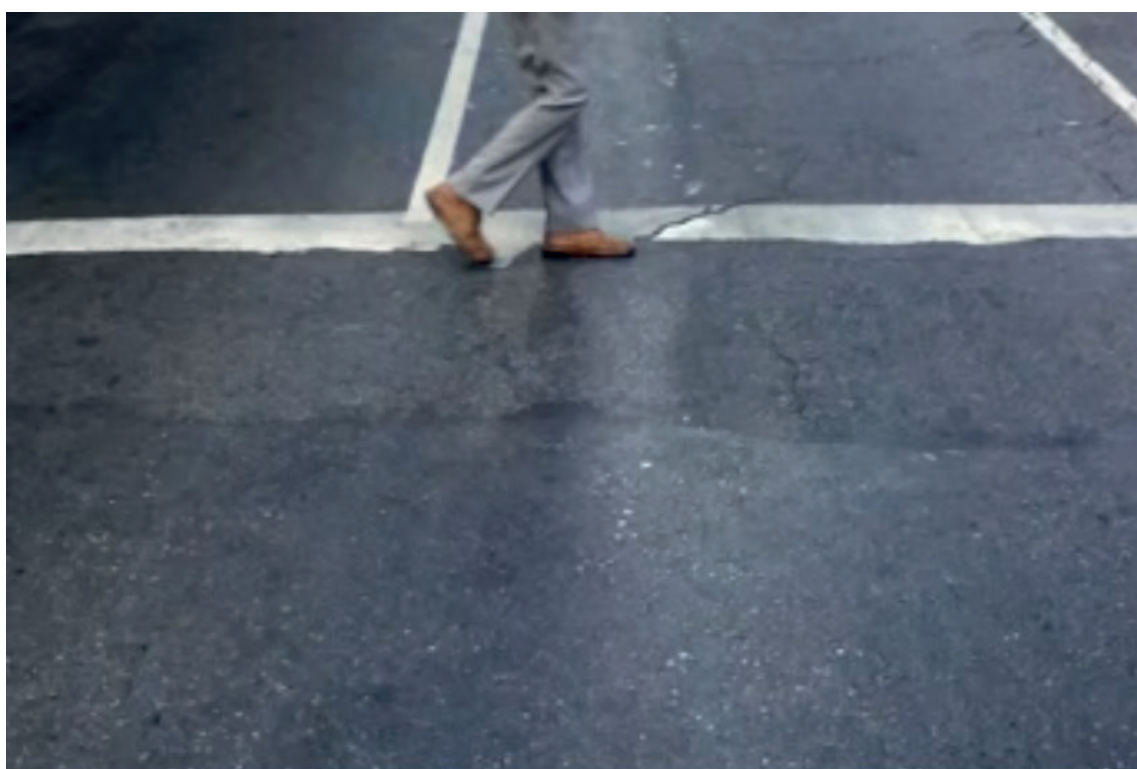


Fig. 57 - *Até onde se vai andando para trás*, Marcelino Peixoto, Performance, 2017, Belo Horizonte.

Como consequência destes estudos sobre o movimento ao revés, realizei [...] em meados de 2017, a ação de desenho Até onde se vai andando para trás, em que caminho de costas pela região central da cidade de Belo Horizonte, desde a rua Guaicurus até a Praça da Liberdade¹⁷, diz Peixoto.

17 PEIXOTO, Marcelino. Borboletar, o conhecimento movente. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021, p.96.



Fig. 58 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

direções

Linha-direção. Linha-flecha. Linha-errante. Rota interrompida. Signos em rotação. Setas desordenam os pés. Mapa desenhado por mãos hesitantes. Caminho como narração. Errar o trajeto. Espiralizar a fila. Reencenar o trajeto escolar como quem dança. A cidade é uma promessa. E a direção escorrega. Gesticula. Inventa. Não aponta, propõe. Vetores falhos. Trânsitos poéticos. Reorientar o corpo a partir de pequenos sinais. Como se cada seta fosse também um desvio. Como se cada orientação fosse um ruído. Um campo gráfico de imaginação. Orientar-se e perder-se. Improvisar o passo. Redesenhar o mapa. As direções não organizam o espaço: o embaralham. Corpo bússola. Corpo curva.

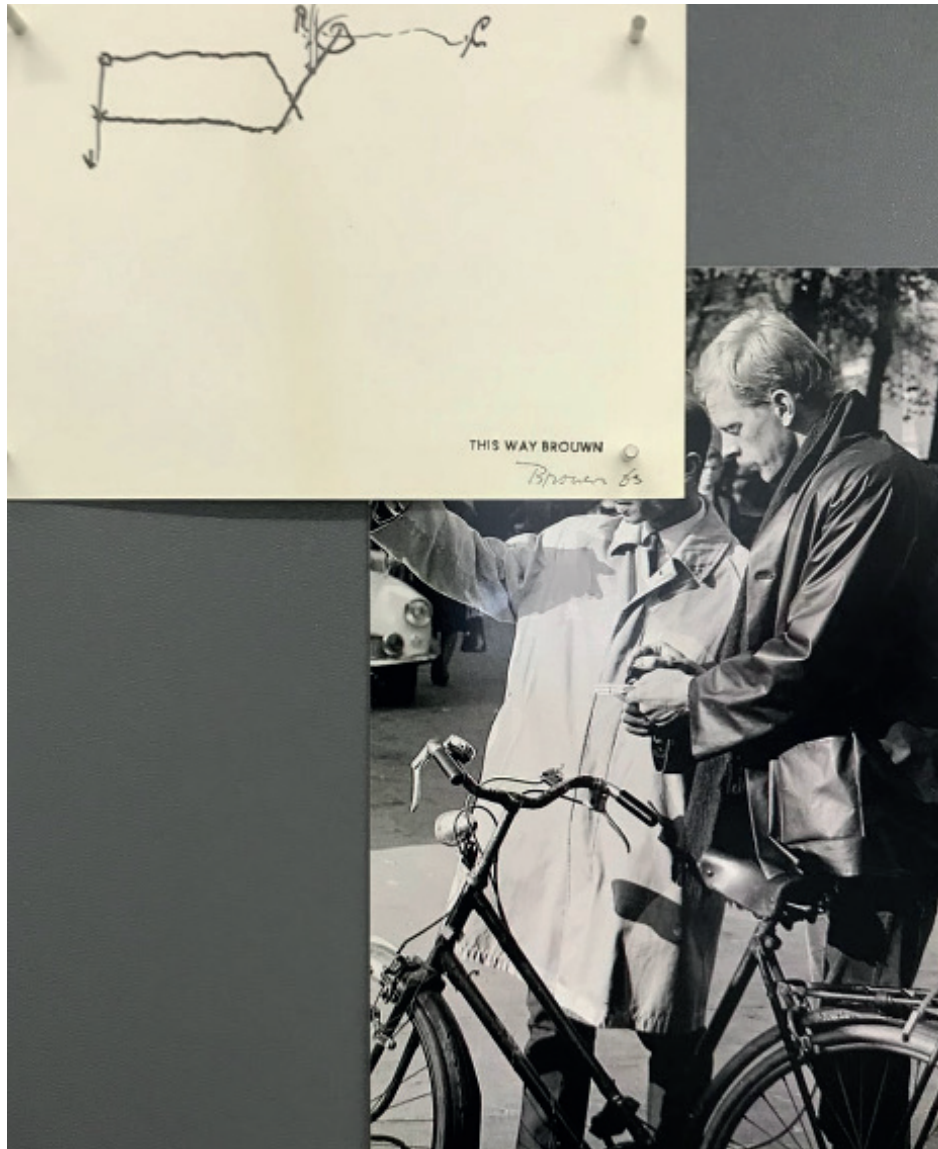


Fig. 59 - *This way Brown*, Stanley Broun, desenho, 1962-1964.

Stanley (Fig. 59) caminha pela cidade com pequenos papéis em branco carimbados com a frase “This way Brouwn”. Ele se aproxima de algumas pessoas, entrega o papel, e pede para que elas lhe expliquem como chegar até um determinado lugar. As pessoas apontam direções com a mão enquanto riscam traços hesitantes. Enquanto isso, Brouwn espera e movimenta a cabeça como quem entende as instruções dadas. Lembro dos mapinhas que minha mãe desenhava para mim, dos entornos da rua Maranhão. Não tenho nenhum guardado. As orientações desses mapas improvisados de Brouwn, que surgem como resposta à um pedido de direção, entregam um caminho errante, instável, falho. Vivo. Ao invés de uma instrução exata, recebe-se uma narrativa gráfica incerta. Tecido de desvios. É nesse ruído entre o anônimo, o destino e a falha do traço que o trabalho opera. A cidade se revelando pelas mãos transeuntes. Um espaço feito de vetores inseguros, curvas mal lembradas, setas quebradiças, rabisquinhos, asteriscos e pontos.



Fig. 60 - *BHtranstorno*, *BHtransitória*, *BHtranseunte*, Julia Bernardes, intervenção urbana e fotografia, 2024, Belo Horizonte.

Setas recortadas em lona branca são espalhadas pelo chão da Praça Sete. Flexíveis e oscilantes, apontam para todas as direções. Sobre elas, transeuntes andam apressados. Alguns olham e estranham, mas seguem para não perder o sinal verde. Depois, uma outra ação (*Refrescos Gratuitos*) sobrepõe as setas no chão. Várias pessoas do grupo borrifam água fresca nos passantes. Com o concreto molhado surgem, então, rastros úmidos e efêmeros, impressões provisórias das setas. Tudo fica mais interessante: agora tínhamos não apenas as setas, mas também seus vestígios marcados pela água. Linhas transitórias, transeuntes, transtornadas. O nome faz referência à BHTrans (Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte), responsável pelo planejamento e execução das políticas de mobilidade da cidade.¹⁸

18 A ação BHtranstorno, BHtransitória, BHtranseunte nasceu das trocas entre colegas ao longo da disciplina ministrada pela professora Elisa Campos, criada a partir das experiências do grupo L.E.V.E (Laboratório de Estudos e Vivências da Espacialidade). A ação integrou a performance coletiva “Refugio climático” realizada no centro de Belo Horizonte, em agosto de 2024, durante a comemoração dos 10 anos do grupo.



Fig. 61 - *BHtranstorno, BHtransitória, BHtranseunte*, Julia Bernardes, intervenção urbana e fotografia, 2024, Belo Horizonte.



Fig. 62 - *Registro de sinalização*, Julia Bernardes, 2024, Belo Horizonte.



Fig. 63 - *Refluxos urbanos*, Julia Bernardes, pintura sobre asfalto/ intervenção urbana, 2024, Belo Horizonte.

Passo por esta sinalização semanalmente durante caminhadas no bairro em direção ao centro de Belo Horizonte e vice-versa. Ela se repete por toda a extensão da rua Jacuí, no quarteirão da escola Santa Maria. Lembro do dia que decidi encaixar os meus sobre os pés pintados, numa pausa breve, mas suficiente para gerar estranhamento ao redor. Deixei que as setas conversassem comigo. Incômodo. Elas apontam para duas direções: para frente e para trás. Sinto angústia. Angústia de perceber num desenho simples índices de um corpo endireitado, que está constantemente sendo direcionado para frente, num movimento homogêneo, constante, endurecido. Monótono. Uma fila; uma espera seca; um fluxo organizado? Futuro ou passado, mas, principalmente, futuro. Pra frente. Estou sobre um ponto disparador do movimento seguinte.

A série *Refluxos urbanos* (2024) nasce do encontro com essa sinalização. A partir dela desenhei outros arranjos de setas possíveis e escolhi uma para pintar ao longo da rua Jacuí, no mesmo quarteirão da sinalização oficial. Agora as setas circulam. Se afastam do que Glissant (2021, p.35) chamou de “nomadismo em flecha” e se aproxima mais de um nomadismo circular, errante.

As cenas a seguir são anotações das reações dos passantes se deparando com a intervenção pela primeira vez.

A quarta cena é um diálogo entre eu e dois guardas de trânsito (G1 e G2) que estavam na rua da escola.

Cena 1

Uma criança aponta para a pintura e chama seu pai “Pai, pai, olha! O que é isso?”. O pai, sem pensar muito, pula em cima dos pezinhos e diz “Isso é pra quando você estiver na fila você girar assim”. Enquanto diz a frase, dá um giro no ar com um sorriso no rosto. Seguem caminhando até o portão da escola.

Cena 2

Uma criança percebe a pintura e mostra para o pai. O pai, sem dizer nada, segue a caminhada, mas, ao invés de seguir em linha reta, desce a rua girando, desenhando uma espécie de espiral. O filho o acompanha, timidamente. Os dois sorriem.

Cena 3

Uma criança, percebendo de longe a pintura fresca no chão, corre em direção a ela e pula sobre os pés pintados. Depois, segue andando como antes, até o portão.

Cena 4

(Eu): Moço, você sabe o que são esses pezinhos?

Os guardas de trânsito olham para a pintura e se olham

(G1): Eu acho que tem a ver com a pandemia, entre eles tem 1,5m de distância

(G2): mas aquele ali tá muito mais distante

Diz apontando para uma das sinalizações que pintei

(G1): mas os da frente tão assim, com a distância certa

(G2): pode ser também um jeito de direcionar os alunos para a escola

(G1): aaah mas o aluno já sabe chegar na escola, não faz sentido. Eu acho que tem a ver com a pandemia mesmo. Mas foi a escola que fez isso, na da minha filha tinha algo parecido.

(G2): foi a escola que fez, mas não tem autorização não, não é coisa da prefeitura

(G1): ah, mas também não interfere em nada não...

Registros da intervenção reflexos urbanos (2024) que realizei ao longo da rua Jacuí, em Belo Horizonte. As cenas são anotações das reações dos passantes se deparando com ela pela primeira vez.



Fig. 64 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.



Fig. 65 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

fabulação

Linha como horizonte ficcional. Dispositivo de projeção. Fabular é medir com o corpo aquilo que não tem comprimento. Traçar com o passo, o tempo. Outros tempos. Quarteirão-vida. Cidade-limite. Cada gesto, um risco na direção do impossível. A linha fabulatória condensa, desloca, encena. Condensa mundos em centímetros, passos e pés. Faz da caminhada um teatro íntimo. Narrativa inventada. A ficção como cartografia do sensível. Entre o visível, o invisível e o vivido: o traço. Uma superfície maleável. Travessias mínimas. Duração partilhada. A linha invocando distâncias. Suspende o real para instaurar desvios. Instantes que se alongam. Distâncias se colapsam.



Fig. 66 - Frame do filme *Me and You and Everyone We Know*, Miranda July, EUA, 2005.

Assim como encontrei na cena do filme de Jodorowsky um disparador para pensar a linha como modo de travessia urbana, que pode se estender pela cidade e atravessar quarteirões e estabelecimentos, também senti na cena do filme de July a possibilidade de pensar o próprio quarteirão — essa unidade mínima que compõe o grid da cidade — como uma linha aberta à imaginação mesmo diante de sua aparente fixidez.

A cena se passa entre Christine e Richard caminhando. Eles haviam se visto pela primeira vez na loja de sapatos onde Richard trabalha e Christine, buscando uma possibilidade de aproximação, o seguiu para forjar um encontro.

Christine: Não estou te seguindo. Meu carro está estacionado para lá.

Richard: No Smart Park?

Christine: Não, em Front Street.

Richard: Ah, eu estacionei no Smart Park.

Christine: Bem, no fim do próximo quarteirão vamos nos separar. Em Tyrone Street.

Richard: Sim, o letreiro “Ice Land” é metade do caminho.

A partir desse ponto os dois transformam a breve caminhada num exercício de fabulação.

Christine: “Ice Land” é como aquele ponto de um relacionamento, sabe... quando subitamente você percebe que não vai durar para sempre. Você pode ver o fim.

Richard: Sim, mas nós nem estamos lá ainda. Nós ainda estamos na parte boa, nem estamos cansados um do outro.

Christine: Eu não estou cansada de você de jeito nenhum. E, uau! Tem sido bom nesses seis meses, né?

Richard: O quê? Seis meses? Então o letreiro “Ice Land” são 8 meses? Você acha que vamos durar só um ano e meio?

Christine: Eu não sei... não quero ser presunçosa. Não sei se você é casado ou o quê.

Richard: Eu não sou. Sou divorciado. Nos separamos mês passado... Eu estava pensando que a Tyrone Street fosse 20 anos pelo menos.

Christine: É? Na verdade, eu estava pensando que a Tyrone é quando a

gente morre idosos. E isso é toda a nossa vida juntos, este quarteirão.

Richard: Viu, isso é perfeito. Fazamos desse jeito.

Christine: Ok.

Os dois seguem caminhando em silêncio e inauguram, durante a distância de um quarteirão, um ato poético, íntimo e compartilhado. Ação mínima. Escala mínima. *ixi*. Para quem os viu de fora, pareciam apenas duas pessoas caminhando, como tantas outras. Mas algo estava acontecendo. Nessa cena a experiência de caminhar se alinha à ideia de *linha-performativa*¹⁹, no sentido de que evidencia um descolamento com a caminhada usual. Instaure-se uma linha brincante que performa a própria vida. Dá outra forma ao tempo e ao espaço através do movimento e da produção de narrativas. O quarteirão se transformou em exercício de fabulação do tempo e de uma relação até então prematura. Inaugurou-se ali a suspensão do real, o tensionamento da própria ideia de intimidade e uma fricção dos dias que seguem. O espaço foi transformado numa linha do tempo móvel e provisória.

Christine e Richard (2005) apontam para uma dimensão do desenho que acontece na duração de um gesto, na partilha de um código inventado em comum. A linha se projeta, embaralha escalas, encena o tempo. Tais exercícios de imaginação ampliam o campo do gráfico para o território do (im)possível. Neles, a fabulação se instala como prática micropolítica de desvio: uma forma de traçar no mundo percursos outros. Christine e Richard reencantam o tempo e abrem espaço para uma relação que é criada enquanto se caminha.



Fig. 67 - Frame do filme *Me and You and Everyone We Know*, Miranda July, EUA, 2005.

Number of steps or meters in the direction of various cities, 1975-actual

Número de passos ou metros na direção de várias cidades

Instalação composta por MDF e vinil

Dimensões variáveis

Cortesia: the estate of stanley brouwn, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, Jan Mot, Brussels e Micheline Szwajcer, Antuérpia

Fig. 68 - *Number of Steps or Meters in the Direction of Various Cities* (não é permitido a reprodução da obra), Stanley Brouwn, instalação, 1975-actual.

No final do primeiro pavilhão da 35ª Bienal de São Paulo, vi algumas linhas retas e brancas no chão. Discretas e pouco atraentes, se comparado à monumentalidade das obras no entorno, chamaram minha atenção. Ainda não sabia de quem eram. Li o nome do artista e tampouco o reconheci. Anotei no caderninho para pesquisar depois. As linhas não eram muito longas e tinham mais ou menos a largura daquelas sobre as quais Francis Alys (2008) e Lotty Rosenfeld (1979) se debruçaram. Em cada extremidade da linha, lia-se o nome de uma cidade ou estado, não me lembro bem. Me senti convidada a caminhar por elas, como quem anda sobre uma corda bamba. Devagar. Imaginei, então, a possibilidade de avançar muitos quilômetros nesse curto espaço. Fabular, entre uma ponta e outra, uma travessia. Era como se o espaço físico do traço condensasse uma viagem inteira. Cidade do México – Belo horizonte.

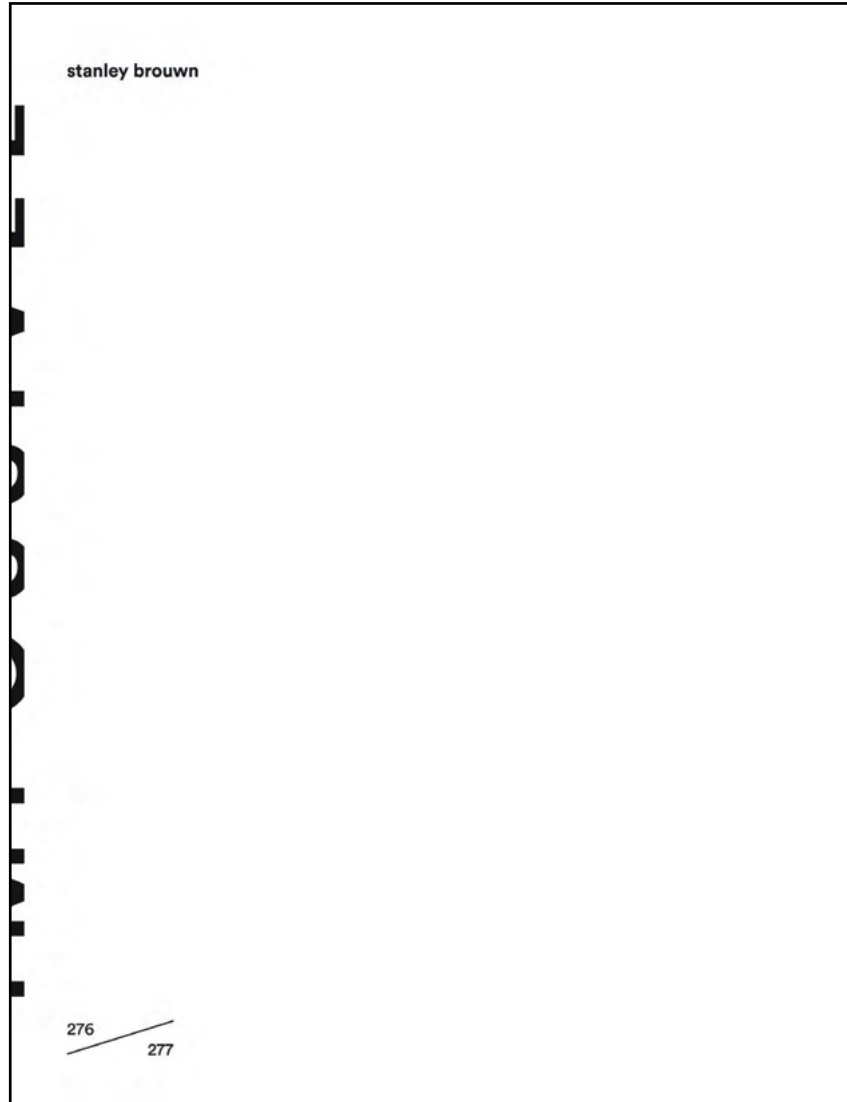
Já em casa, descobri que Stanley Brouwn foi um artista conceitual holandês, nascido no Suriname, cuja obra explora justamente a fricção entre corpo, medida e deslocamento, sempre contornada por um desejo radical de anonimato e desmaterialização. Com seus sistemas de medida baseadas nas proporções do próprio corpo, construiu uma extensa produção dedicada a registrar distâncias e caminhadas.

Havia uma frieza asséptica que, a princípio, me causou certa aversão, especialmente quando vi a instrução “não fotografar”. Mas, passado o incômodo reativo, me senti completamente atravessada pelo trabalho. Aos poucos compreendi a coerência entre sua recusa à imagem, o desejo pela impessoalidade e a insistência nesse “desaparecimento do autor”. *Ele nunca aparece nas aberturas; há poucos catálogos que incluem imagens de suas obras, muito menos de seu retrato. [Foi] fiel ao espírito do conceitualismo dos anos 1960²⁰.*

Stanley Brouwn, embora aparentemente frio e racional, opera um desvio poético fundamental: transforma os números em matéria de imaginação, e a medida, em ficção do corpo. Atravessar essas linhas

20 BOOGAARD, Oscar van den. In search of Stanley Brouwn. Frieze, tradução nossa, 2002, s/p. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/search-stanley-brouwn>. Acesso em: 06/07/2025.

breves, acompanhadas por nomes de cidades, foi experimentar um ato de compressão poético-geográfica: a linha vira mundo, o passo, viagem e a distância, um intervalo a ser imaginado.



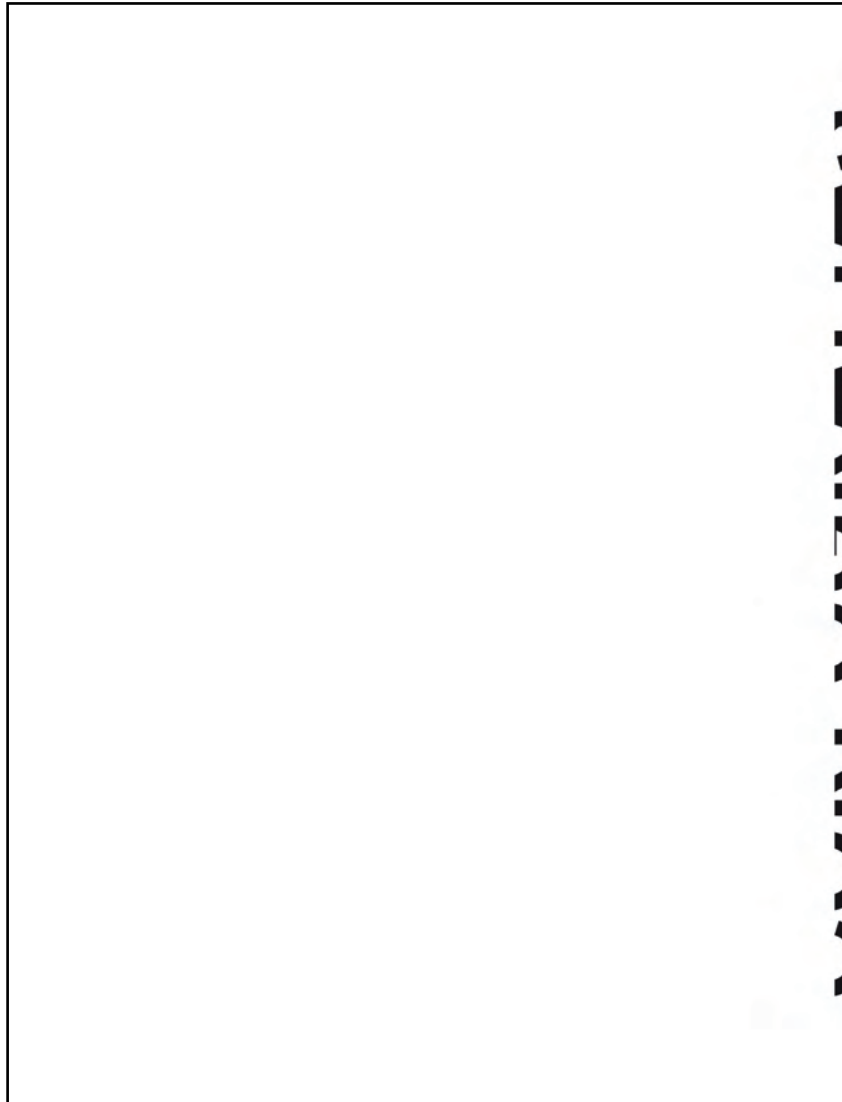


Fig. 69. - Sem título, páginas em branco dedicadas ao trabalho de Brouwn no catálogo da 35ª Bienal de São Paulo. 2023, p.276-277.



Fig. 70 - *Linhas nº1*, Julia Bernardes, audioguia, 2024, Belo Horizonte.

A ação *Linhas n^or* nasce mobilizada pelas possibilidades de pensar a linha como percurso fabulatório. Reverbera as propostas de Brouwn (DATA), que experimenta a fabulação das distâncias e de July (JULY), ao imaginar outras passagens de tempo através de percursos. Neste trabalho, investigo os rabiscos feitos com o corpo que se arrisca a sonhar o lugar e a si mesmo, evocando uma performatividade dos modos de existir. Uma *linha-cartopográfica* que opera por *distintas temporalidades, sempre a partir da medida do corpo*²¹. É mapa e território ao mesmo tempo.

Cada participante recebeu fones de ouvido e um áudio sincronizado com os demais. Todos foram convidados a caminhar pelo espaço traçando linhas com o próprio corpo. A escuta dava o ritmo, sugeria direções, texturas de movimento e convocava a atenção ao que surgia no caminho, sempre em paralelo às instruções do áudio.

Em um dos trechos, o enunciado era: *Olhe para a pessoa mais distante e a imagine velha. Muito velha. Depois, caminhe em direção a ela e, a cada passo, sinta o próprio corpo envelhecer*. O gesto de avançar convertia-se então numa travessia sensorial do tempo, como se a distância fosse também uma dobra da duração, e o passo, uma maneira de fabular o envelhecimento do corpo e, quem sabe, a própria morte.

O tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, [...] simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que tem como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas sim, o movimento. (MARTINS, 2023, p. 23)

Aqui, testa-se a linha para além da espacialidade imediata, abrindo-a como possibilidade de reimaginar durações e distâncias. Um modo de experimentar, com o próprio corpo, os contornos de uma medida imaginária: entre o que se vê e o que se sente; entre o que se percorre e o que se projeta.

3.3 derivações: ponto

derivações

de ponto

sobre o ponto

com o ponto

pelo ponto

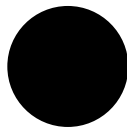
através do ponto

Em pensamento abstrato ou em nossa concepção, o ponto é idealmente pequeno, idealmente redondo. Em suma, é o círculo idealmente pequeno. Mas, tanto quanto suas dimensões, seus contornos também são relativos. Em sua forma real, o ponto pode adquirir um número infinito de aparências: à sua forma circular podem acrescentar-se pequenos recortes, pode tender a outras formas, geométricas ou mesmo livres. Pode ser pontudo e se aproximar do triângulo, por uma tendência a uma relativa imobilidade, ele se faz quadrado. Seus recortes podem ser minuciosos ou generosos e se encontrar em relações múltiplas. Não podemos definir limites, o domínio dos pontos é ilimitado. (KANDINSKY, 2005, p. 23)

*Viver [...] é irradiar, é organizar o meio a partir de e em torno a um centro de referência*²² Deslocamento centrífugo, espiralado, implosivo-explisivo. Pouso vivo. Posição. O quarto dos poetas. Este quarto. Esta mesa. Esta página. Uma insistência. Esta insistência. Pulsante. Permanente. Repetição. Pulso. Breve. Longo. A criação de um lugar, de uma situação. Provisória. Um emaranhado. Um nó. Dali chegam linhas que se acomodam. Giram em torno de si mesmas. Ao redor. Dali saem linhas que saltam para o espaço. Superfície. Lugar. Plano. Uma reserva: de vida, de enigma.

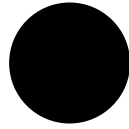
Hoje eu vou ao cinema.
Hoje eu vou. Ao cinema
Hoje eu. Vou ao cinema

Hoje eu vou ao cinema²³

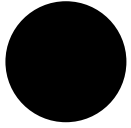


23 Exemplo dado por Kandinsky (2005, p.19-20) para exemplificar o ganho de autonomia do elemento ponto ao separar-se do sentido linguístico.

VOCÊ ESTÁ AQUI



VOCÊ ESTÁ AQUI



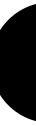




Fig. 72 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.



Fig. 73 - *Tornado*, Francis Alÿs, vídeo,
cor, sem som, 0'42', Mexico City
(Milpa Alta), 1967.



Fig. 75 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

Ponto de ônibus
Ponto de táxi
Ponto de encontro
Ponto de referência
Ponto turístico
Ponto de apoio
Ponto de venda
Ponto eletrônico
Bater o ponto
Ponto de luz
Ponto de energia
Ponto cego
Ponto alinhavo
Ponto corrido
Ponto atrás
Ponto invisível
Ponto cruz
Ponto caseado
Ponto corrente
Ponto cheio
Ponto reto
Ponto zigue-zague
Ponto de origem
Ponto de partida
Ponto de vista



Fig. 76 - *Você gostaria de participar de uma experiência artística*, Ricardo Basbaum, fotografia, dimensões diversas, 1994.

Depois da linha, o ponto. Nessa ordem. Aqui ele não surge em oposição à linha. Não é ausência de movimento, mas dobra, condensação, pouso, pulso. Em Kandinsky (2005), o ponto nasce como quase nada — ausência, interrupção, fim de frase — até se tornar força latente, matéria viva, superfície, elemento autônomo. Ao ser deslocado da linguagem para o campo da arte, ele ganha corpo, volume, som e presença. Sua manifestação se dá em diferentes domínios: na dança, pode ser o rastro gravado no chão pelo pé do bailarino que salta; na música, a batida de um tambor que pulsa; na Terra, o vemos cintilar disperso no céu ou se agrupando como inúmeras partículas até formar um deserto.

Assim, hoje podemos definir e avaliar apenas intuitivamente os limites extremos do ponto. A aproximação desses limites extremos, ou a própria superação deles, o momento preciso em que o ponto como tal começa a desaparecer para ceder lugar a uma superfície nascente, é um meio para a finalidade.

Nossa finalidade, nesse caso, é velar o som absoluto, ressaltar a dissolução, fazer ressoar a imprecisão na forma, a instabilidade, o movimento positivo (ou mesmo negativo), a cintilação, a tensão, o não-naturalismo da abstração, o risco da superposição interior. (As ressonâncias interiores do ponto e da superfície ressaltam, superpõem-se e jorram). (KANDINSKY, 2005, p. 22)

Nesse exercício de observação atenta, Kandinsky nos revela a natureza ilimitada do ponto, evidenciando suas infinitas possibilidades e “noções exteriores”. Ele o vê corporificando diferentes dimensões e formas, atravessando tanto naturezas materiais quanto imateriais. No entanto, apesar dessas variações, o autor ressalta que algo permanece: a sua noção interior. Para Kandinsky, as forças internas do ponto estão ligadas à tensão concêntrica, mesmo quando tende à expansão excêntrica, como se estivesse à beira de se transformar em algo mais. Ele “constitui uma afirmação profundamente ligada à maior reserva” (2005, p. 24), afirma o autor, e essa reserva, imagino, está relacionada ao acúmulo de forças de retenção e condensação de energia de movimento. O ponto, assim, não se fixa, ressoa.

Se a linha convoca o movimento contínuo, o ponto sugere permanência transitória, uma pausa que não interrompe, mas intensifica. Pode ser lugar de encontro ou espera. Um espaço-tempo onde algo começa, se transforma, se desdobra. Ao invés de conter o fluxo, há adensamentos. Intervalo vivo. Emaranhamento de relações. Um nó?

A contribuição de Tim Ingold (2021) para esta derivação sobre o ponto surge, principalmente, a partir da imagem do nó que, ao longo de seus estudos, é usado para refletir sobre o conceito de lugar. O autor nos convida a perceber o lugar (comumente simbolizado por um ponto no mapa) não como um “perímetro estático” (p.218), com “limites dentro dos quais os movimentos estão contidos” (p.219), mas como nó, onde a vida se dá através, ao redor e entre. Para o autor, as vidas não estão aqui ou ali, neste ou naquele lugar, mas sempre a caminho e ao longo de um lugar ao outro. Assim, para Ingold, “cada fio é um modo de vida, e cada nó um lugar” (p.224). A existência, desse modo, é considerada como situante ao invés de situada.

Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó. (INGOLD, 2021, p. 219)

Seguindo derivações possíveis, Careri propõe, por caminhos distintos mas dialógicos aos de Ingold, uma ponte entre o caminhar e o parar, entre o ir e o ficar, mostrando que o gesto de interrupção do movimento não significa ruptura, mas sim pouso num percurso sempre contínuo. O autor percorre a história e encontra nela diferentes modos pelos quais os humanos, ao longo do tempo, construíram relações com a paisagem e com o território, entre a experiência nômade e sedentária.

Em *Walkscapes - o caminhar como prática estética* (2013), Careri apresenta o *menir* como uma das primeiras manifestações humanas de transformação da paisagem. A partir do gesto mínimo, mas decisivo, de fincar uma pedra verticalmente no solo, instaurava-se um

ponto no território — um “tempo zero”, um sinal inaugural. Essas pedras tornavam-se estruturas de orientação territorial e presença simbólica, criando “um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circundante” (p. 26). Entre os diversos nomes dados ao *menir* estão *pedra dançante*, que o situa como objeto vivente, em torno do qual aconteciam procissões, danças e rituais; e *pedra letrada*, referência direta à prática de inscrição de figuras simbólicas sobre sua superfície. Com o *menir*, surgia uma outra geografia do lugar, que tornava visíveis não apenas a configuração física do espaço, mas também seus usos produtivos, místicos e religiosos ligados à errância.

O *menir*, portanto, operava como ponto de ancoragem e referência para o caminhar, organizando percursos e ativando linhas que se desdobravam no espaço ao redor. Era lugar de experiência, encontro, pausa e rito, um nó no fluxo contínuo das trajetórias. Em sintonia com Ingold, o ponto-*menir* não é uma interrupção, mas uma condensação: um espessamento de relações que engendra sentidos, direções e movimentos.

Hoje, nas cidades contemporâneas, vestígios desse gesto ancestral persistem em outros formatos: praças, monumentos, marcos geográficos, esculturas públicas ou mesmo inscrições que destacam pontos sensíveis no tecido urbano. Ainda que muitas vezes invisibilizados pela velocidade da vida metropolitana, esses pontos continuam a exercer a função de condensar afetos, narrativas e percursos. Como os *menires* do passado, eles instauram zonas de pausa e presença, onde o espaço se transforma em lugar habitado, lembrado e inscrito.

Careri dá continuidade a essa reflexão em *Caminhar e parar* (2017), reunindo pensamentos sobre o ir e o ficar e reconhecendo a pausa como parte inseparável do percurso — um pouso nômade. Para ele, parar é um gesto de tomada de posição, que implica também “cuidar de um lugar e assumir uma responsabilidade ética e estética” (p. 8). Esse gesto não representa interrupção, mas um desdobramento da própria caminhada, instaurando-lhe outro ritmo. Em suas palavras: “estamos acostumados a raciocinar sobre um espaço ‘enquanto parados’, sem a consciência de que aquele ‘estar parados’ encontra-se

sempre em uma relação instável com o andar. Se estamos parados é porque antes estávamos andando” (p. 87). E completa: “parar é, de fato, uma grande oportunidade para continuar a agir com o mesmo espírito do andar, mas num espaço do estar” (p. 88).

Desse modo, ponto, pouso e lugar aparecem como noções entrelaçadas que atravessam os pensamentos de Kandinsky, Ingold e Careri, cada qual expandindo suas potências sensíveis. Kandinsky percebe o ponto como condensação de forças: tensão latente que pode desencadear a linha. Ingold nos possibilita deslocar essa ideia ao compreendê-lo como um nó de relações: cruzamento de trajetórias, espessamento de fluxos, abertura ao devir do habitar. Já Careri abre caminhos a partir da ideia de pouso, reconhecendo no ato de parar uma forma de permanência que não se opõe à errância, mas a prolonga. Se Kandinsky vê no ponto a gênese da forma, Ingold o torna campo de enredamentos e Careri o ancora no território como marco ético-estético, vestígio de presença em movimento. O ponto, assim, não se oferece como fim, mas como intervalo carregado de sentido: um instante pulsante que orienta percursos e adensa experiências. Um pouso que deriva, desdobra e ressoa.

É a partir desse acúmulo vibrante que sigo: em vez de conter o ponto, escutar seus ecos. Tomando os conceitos *ao redor de si, de ponta-cabeça, mesas e exercícios de composição* como propulsores do pensamento e aglutinadores de imagens, o texto se lança em novas derivações. Em torno do ponto, pulsa o desejo de habitar a pausa como campo de invenção e de fazer da condensação de forças um modo de permanecer.



Fig. 77 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.



Fig. 78 - Registro de caminhada, Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2025.

ao redor de si

O corpo como o primeiro ponto. Artistas vão à rua e criam ao redor deste corpo um campo de acontecimento. Pulso. Suspensão. Ponto-manifesto. Há conversa, escuta, cadeiras para nos sentarmos. Corpo-estátua. Insistente. Falam sobre si. Falam sobre os outros. Evocam presenças. Desarticulam a própria identidade. Confissões acidentais. Rituais ínfimos de partilha. O que vibra é a borda. Interrupção. Desmontam o eu e arriscam-se outros. Surge a possibilidade de um Eu-público. Corpo-monumento. Algumas lembranças, risos, choro, descanso, insurgência. Alarde. Ao redor, tudo se reorganiza.



Fig. 79 - *Práticas Públicas*, Julia Bernardes, Intervenção e fotografia, 2022, Belo Horizonte. Foto: Carina Castro.

Era domingo de manhã na feira hippie de Belo Horizonte. Pedi a moça da barraca de móveis de madeira três banquinhos emprestados. Coloquei eles no meio da rua e me sentei segurando a faixa. Em menos de um minuto, pessoas pararam ao redor. Elas comentavam, riam e logo formaram uma pequena fila de espera. Tiramos fotos e conversamos um pouco. Uma das mulheres, assim que viu a faixa, falou: *Nossa, tô precisando mesmo. Eu não me aguento mais.* Rimos juntas.

Os pequenos bancos dispostos no meio da avenida criaram um lugar breve de parada. As linhas costuravam-se ao redor, às vezes passando direto, outras vacilando em nossa direção, desviando da rota contínua e se permitindo à pausa. O ato de se sentar é testado como gesto de interrupção do fluxo e da própria ideia de identidade. Pausar as noções de eu. Mudar as rotas. Rir de si mesmo.





Fig. 80 - *Práticas públicas*, Julia Bernardes, performance, fotografia, dimensões diversas, 2025.. Foto: Carina Castro.



Fig. 81 - *Converso sobre qualquer assunto*, Eleonora Fabião, performance, 2008-.

Eleonora Fabião instala algumas cadeiras no meio da cidade. Senta em uma delas e levanta o cartaz *Converso sobre qualquer assunto*. Em meio aos trânsitos objetivos da cidade, instaura um ponto de suspensão. Um convite à permanência, à troca, ao desvio de rota. Um lugar de encontro. Ao redor de si e do outro: a conversa, a cidade, o imprevisível, o impossível. As pessoas chegam e vão. Trançam sentidos. Conversam. Ficam. Voltam no outro dia. Movem instâncias adormecidas. Se arriscam à. Se disponibilizam à.

Houve o dia em que alguém se sentou e me disse que deveríamos estar sempre prontos para morrer. Perguntei como era estar pronta pra morrer, e ele, policial aposentado, respondeu: “estando em paz”. Houve o dia em que ele, um homem lindo, chorando e buscando palavras para descrever sua mãe adotiva disse: “ela era preta como o vestido daquela moça ali”. O dia em que ela me disse que traiu o seu namorado que, por sua vez, traía sua esposa com ela. O dia em que entendemos que sentir ciúmes é uma forma de ódio. O dia em que nós cantamos em coro “Meu coração, não sei por que, bate feliz quando te vê”. O dia em que se formou uma fila de mulheres que queriam sentar comigo ali e conversar à sombra da amendoeira. O dia em que ele tentou me assaltar, eu expliquei a situação e ele aceitou a explicação. O dia em que ele se despediu com um aperto de mão suado, melado, forte e duro. O dia daquele beijo suave. O dia em que ele chegou de manhã e passou o dia inteiro comigo, levantando o chamado junto, conversando sobre qualquer assunto com quem chegasse.²⁴

24 FABÍÃO, Eleonora; NASCIMENTO, Elilson. O impossível como matéria de pensamento e ação: entrevista com Eleonora Fabião, conduzida por Elilson Nascimento (revista Quarta Parede / 4.parede.com). Recife, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-o-impossivel-como-materia-de-pensamento-e-acao/>. Acesso em: 06/07/2025.

Voltando à dimensão política dos encontros, parece que, em tua trajetória, esta encontrou seu terreno fértil naquele que possivelmente é teu trabalho-coração, “Converso sobre qualquer assunto”. Em um dos relatos desse trabalho, você conclui que “a rua é o lugar onde o impossível acontece”. Tendo em vista os múltiplos contextos urbanos onde já realizou essa ação e a diversidade de imaginários em confluência oral, você poderia compartilhar alguns acontecimentos, em diferentes cidades do mundo, em que esta ação disparou as dimensões de “acaso” e “impossível” nos encontros?

Um codinome para rua talvez pudesse ser imprevisibilidade, apesar de toda a ordenação urbanística e legislativa (ou por meio dela). A rua é uma espécie de canal de imprevisíveis – não há mesmo como prever o que irá acontecer, sobretudo se você se lança nela agindo programas performativos. Considerando esta perspectiva, não me parece que aconteçam “acazos”, em seu sentido mais convencional, quando estamos justamente no campo da imprevisibilidade. Talvez, para pensarmos performance na rua, seja interessante suspender a dicotomia clássica, a dicotomia do tipo adesivo de vidro de carro onde se lê: “só há acazos / o acaso não existe”. A rua, sugiro, vibra nas frequências paradoxais. Estou falando de uma massa de matéria – humana e não-humana, visível e invisível (histórica, arquitetônica, legislativa, urbanística, social, espiritual, gritaria, passarinho, três garotas, buzina, cheiro de pastel e urina) – que vibra para além (ou aquém) da dicotomia acaso/previsibilidade, acaso/determinação.

Quanto ao “impossível”, estou cada vez mais acreditando que ele, o impossível, é uma matriz de pensamento e ação. Ele é o *modus operandi*, o ímpeto político. Isso porque a convocação do impossível é sempre da ordem da iniciativa radical: trata-se do ato de imaginar o que não existe. De virtualizar o que não há. [...] O “impossível” seria uma espécie de desejo em último grau. A abolição da escravidão era o impossível. O direito de voto para as mulheres era o impossível. Tratar a AIDS era o impossível. Neste momento a vacina contra o COVID-19 é um impossível. O impossível é a única coisa

que realmente existe, que realmente importa, que realmente move e interessa. O inimaginável é justamente o espaço da imaginação, a força da invenção. E, veja, acho que não se trata de trabalhar para “tornar o impossível possível”; não se trata de docilizar, domesticar, capitalizar essa potência extraordinária. O que importa é se lançar nas coisas com a força vital que o impossível abre.

Então, chegamos a ação “converso sobre qualquer assunto” que você evoca na pergunta. O programa é: “Sentar-se numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: ‘converso sobre qualquer assunto.’ Exibir o chamado e esperar”. Desde 2008 venho realizando essa ação em muitos lugares e por horas a fio. Levei cadeiras para praças e ruas em diferentes bairros de cidades como Berlim, Bogotá, Fortaleza, Santo André, Rio de Janeiro, Miami, Nova York, São José do Rio Preto, São Paulo. Inicialmente eram duas cadeiras, mas, com o passar dos anos, comecei a acrescentar mais e mais. A fazer grandes rodas, assembleias sobre qualquer assunto. Já cheguei a levar dez cadeiras, mas, se preciso for, o pessoal pede outras emprestado em bares e restaurantes. As rodas já chegaram a ter 15 pessoas. Meu momento de glória é quando nem preciso mais explicar o programa pra quem chega. [...] E, sim, o impossível às vezes comparece de forma evidente (como quando fatos inacreditáveis acontecem). Porém, assim como a vibração é exusíaca, o impossível é a própria atmosfera do acontecimento. Aquilo tudo, aqueles encontros todos se dando em contextos culturais tão marcadamente separatistas e individualistas, aquelas longas conversas acontecendo entre pessoas completamente estranhas umas às outras e ensinadas a “não conversar com estranhos de jeito nenhum”, são profundamente brincantes e impossíveis. Não sei se me faço clara, mas é simples assim. E a sensação às vezes é lisérgica.²⁵

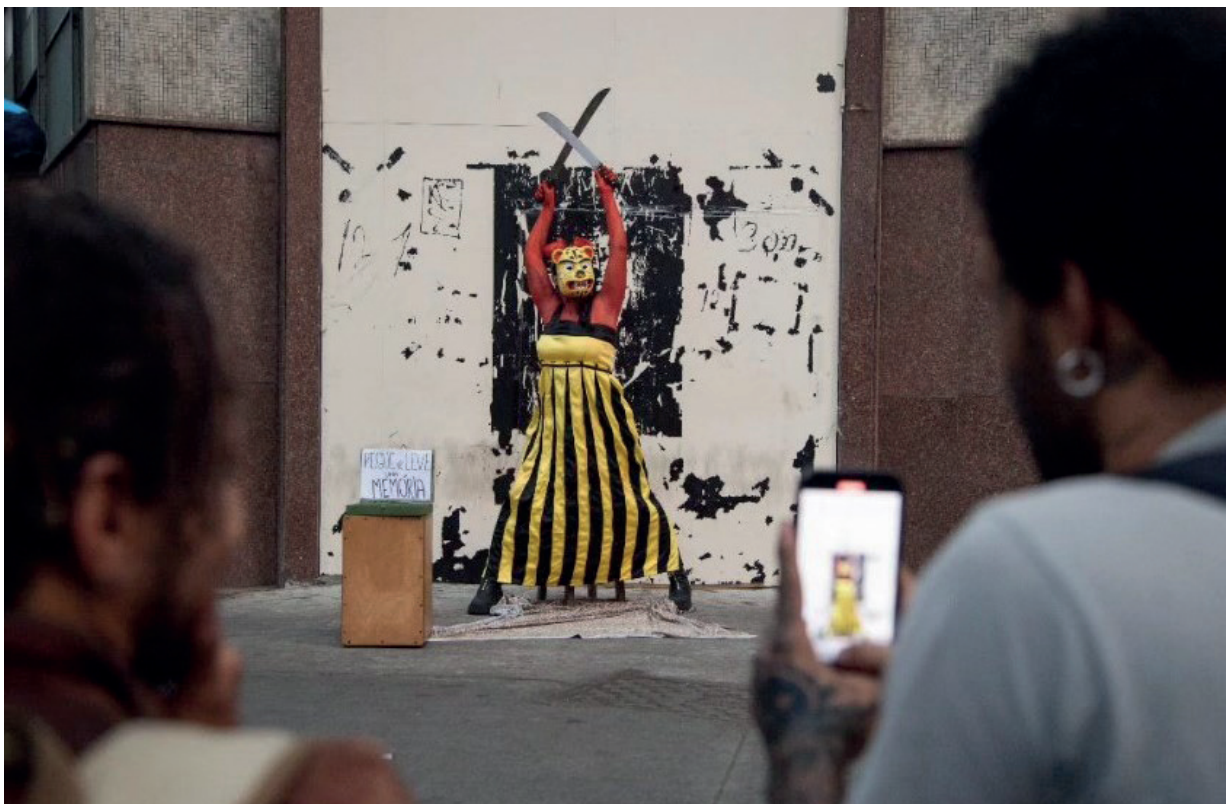


Fig. 82 - *Monumento à Guerrilheira*,
Idylla Silmarovi, performance, 2024,
Belo Horizonte.

Para quem são erguidas as estátuas na cidade? E para quem não é? Idylla Silmarovi (2024), em ação efêmera de resgate da história de mulheres, a artista faz-se estátua viva em memória delas. *Um manifesto anti colonial em legítima defesa.*²⁶ Uma infiltração no cotidiano. Desenha um ponto vivo. Monumento contracolonial. Ato de guerrilha que resgata nomes esquecidos. Estremece o centro. Finca memórias em plena Praça Sete. Faz presente, a partir do próprio corpo, o corpo de outras. Aquelas por quem não se ergueram estátuas. Mas há. Há corpos vivos que lembram e puxam fios da memória, amarram eles diante de nós. A artista nos convida a parar para lembrar.

26 SILMAROVI, Idylla. Post no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C_BJVXauDpq/?img_index=1. Acesso em: 06/07/2025.



Fig. 83 - da série *Se Vire*, Davi Cândido, 2024-

de ponta-cabeça

Corpos se revoltam contra a verticalidade estável. Ensaiam a torção como desacordo, como recusa da posição ereta do bípede superior em marcha da razão, do progresso, da produtividade. De cabeça para baixo, insubordina-se à função social que o rege e anuncia, em suspensão, que há quedas por vir. Desequilíbrio. Sustentar-se de ponta-cabeça e reorganizar o que se entende por corpo. Se a cabeça é onde supostamente habita a razão, ao colocá-la contra o chão, instaura-se outros modos de pensar? Escorrer os pensamentos dos joelhos para a testa. Pés para o céu, olhos em vertigem. Gravidade em disputa. Ponto virado. Ponto suspenso. Anúncio-profecia. Queda-desejo. Denúncia. Invenção. Corpo-apoio. Corpo-falho. Sustenta-se instável. Instante. Erguer o mundo com os pés. Torcer o eixo. Desmontar a postura. Gesto de desobediência: por uma ergonomia do colapso.



Fig. 84 - *O Brasil é meu Abismo*,
Daniel Santiago, performance, 1982,
Recife.

*Profundidade que se supõe insondável; Situação difícil ou perigosa. Tudo quanto excede o que de si é excessivo. Coisa ou ser misterioso ou incompreensível; Grande separação ou afastamento*²⁷. O título faz referência ao poema *Aquarela do Brasil*, de Jomard Muniz, sobre os anos da ditadura militar: “O Brasil não é meu país, é o meu abismo”. Daniel Santiago se suspende de cabeça para baixo no corrimão da Galeria Metropolitana (hoje MAMAM - Museu de Arte Moderna Aloysio Magalhães), segurando um cartaz com a frase que dá nome ao trabalho. O artista evoca pelo desmanche da hierarquia do corpo aprumado, uma resposta poética-política para o momento histórico. O ato — em suas dimensões literais, literárias, políticas e somáticas — anuncia uma posição-afirmação e faz do corpo invertido, um catalisador de denúncia.

27 PRIBERAM DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Verbetes: abismo. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/abismo>. Acesso em: 07/07/2025.



Fig. 85 - *Atlas*, Cildo Meireles, Foto performance, 2007, Suécia.

Cildo coloca-se de ponta-cabeça sobre a obra *Socle du Monde* (1961) — expressão em francês que significa Pedestal do Mundo —, de Piero Manzoni. Se o pedestal serve, tradicionalmente, para sustentar uma obra, Manzoni colapsa essa hierarquia e assume o próprio pedestal como obra. Posiciona-o de cabeça para baixo e brinca com a ideia da própria Terra estar apoiada sobre ele. Além disso, é como se o artista também declarasse: se o pedestal está sustentando o mundo, logo, o mundo é a própria obra.

A escultura que, por si só, já carrega uma inversão irônica ganha, com o ato de Cildo, uma segunda torção de sentidos. Num gesto de continuidade, acrescenta à inversão de Manzoni uma outra: oferece o próprio corpo como novo ponto de apoio. *É uma brincadeira, como se você tivesse segurando um socle que sustentasse o mundo*²⁸. Ao se equilibrar de cabeça para baixo sobre o pedestal invertido, redobra a torção do gesto inaugural de Manzoni e, nesse novo arranjo, torna o corpo eixo visível da obra. Ele aparece como ponto de sustentação, uma brincadeira com tensionamentos políticos, poéticos e geográficos a partir de um jogo do gesto. Corpo-pedestal. Corpo-dispositivo. Corpo-atlas. Corpo-pausa. Pousos instáveis. O gesto se mostra como manifestação viva da presença e nesse ato de redesenhar as ordens e posições, revela as relações entre o corpo e o mundo. O título *Atlas* convoca o titã da mitologia grega condenado a carregar o céu sobre os ombros. Diante dessa imagem arquetípica de um corpo condenado à tarefa impossível e ao sacrifício, Cildo, num movimento paradoxal entre equilíbrio e instabilidade, entre leveza e esforço, desafia a gravidade e coloca o céu como chão. O que sustenta o que? O que é obra nesse jogo de composição e torções? Sustentar o mundo aqui não é um feito heroico, mas uma suspensão precária e instável, num gesto que se mantém enquanto dura o fôlego.

28 MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevista concedida a Marina Fraga e Pedro Urano. Revista Carbono, n. 4, 2013. Disponível em: <https://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso em: 7 jul. 2025.



Fig. 86 - *Há quedas por vir*, Erica Storer e Sansa Rope, performance, 2024, Curitiba.

Ressoando ecos de produções artísticas dedicadas a pensar, a partir do corpo, modos de denúncia e anúncio de contextos políticos e sociais, Érica Storer se pendura, em posição invertida, sob uma afirmação que é, também, profecia: Há quedas por vir. Um anúncio de colapso; uma afirmação premonitória e, talvez, o próprio desejo de cair. Estamos em queda livre? *As artistas partem da ascensão de um corpo para refletir sobre sua fragilidade e risco, mas também imaginando a falência de uma estrutura social do trabalho, que mesmo sabendo de seu fracasso, arrasta-se o seu fim*²⁹. Neoliberalismo. Trabalho. Um corpo sentado. Ergonomia. Produtividade. Horário comercial. Roupa social.

Surge, então, a ciência da ergonomia, compromissada em estudar maneiras de diminuir o desgaste do corpo proletário para aumentar sua vida útil, isto é, sua produtividade. Assim, a ideia enganosa de conforto esconde e garante uma maior produtividade do corpo do trabalhador. Rapidamente, com o avanço das tecnologias comunicativas e o surgimento do trabalho remoto, a estrutura capitalista percebeu tal vantagem, estimulando que o/a trabalhador/a transfira a linha de produção para dentro de sua própria casa, permitindo que os corpos trabalhem até mesmo deitados, desde suas próprias camas queen size. A essa altura, a internalização dos mecanismos de controle está consumada, não sendo mais necessário qualquer patrão para garantir a contínua produtividade. (PATZDORF, 2022, p.102)

Cada detalhe acoplado ao corpo é convocado como elemento de uma engrenagem em crise. O corpo, ao inverter-se, recusa a lógica da estabilidade produtivista, colocando-se à beira da queda como quem desestabiliza o chão das convenções e desafia a própria estrutura que as sustenta. O corpo colapsa a ordem da utilidade e desorienta a expectativa de produtividade. A partir de um ato de permanência e inversão desenha um ponto suspenso e implosivo.

29 FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Há quedas por vir. In: Guia Curitiba. Performance apresentada no Centro de Estudos do Movimento Casa Hoffmann, Curitiba, 18 maio 2024. Disponível em: <https://guia.curitiba.pr.gov.br/evento/ha-quedas-por-vir/3250>. Acesso em: 06/07/ 2025.



Fig. 87 - Processos de criação Bolsa Pampulha, com Cozinha Comum, Belo Horizonte, 2023.

mesas

Lugar de pouso provisório. Onde se come, fofoca, planta, conversa, estuda, cochila, escreve, cata feijão, cata letrinhas. Onde se parte, reparte, inventa. Onde se prova a intimidade com um desconhecido. Onde se prepara a palavra e alonga-se o tempo. É superfície de encontro. Campo de escuta. Território de composição coletiva. Insubordinação silenciosa.



Fig. 88 - *Mesa*, coletivo indisciplinar, performance, 2019, Belo Horizonte.



Fig. 89 - *Breves e granulados*, Julia Bernardes, instalação, 2022, Galeria Maristela Tristão - Palácio das Artes, Belo Horizonte.





Fig. 90 - *Biscoito Escrito*, Cozinha Comum, ação coletiva, 2023, Espaço comum Luiz Estrela, Belo Horizonte, durante o Bolsa Pampulha.



Fig. 91 - *Encontros educativos*, Cozinha Comum, 2023, Espaço comum Luiz Estrela, Belo Horizonte..

Teve as testemunhas de Jeová que se sentaram e começaram a falar putaria. Teve o homem que confessou nos ter visto no dia anterior e, por algum motivo, sentiu que estaríamos lá de novo. E estávamos. Atendemos ao seu pedido de que escrevêssemos uma carta para a filha. Algumas xícaras de café. Moradores de rua. Trabalhadores. Transeuntes. Artistas. Uma padaria. Barulho de ônibus. Uma dança. (Fig.88)

Letrinhas compradas em loja de bijuteria são dispostas num montinho sobre a mesa. Mãos de um corpo pós-pandêmico tateiam e escolhem. Montam a palavra. Catam letras como quem cata feijão. Cata-sentidos. Formam palavras breves, granuladas. Palavras porosas. Carnaval. Saudade. Silêncio. Abraço. Fome. (Fig.89)

Numa vaga viva, uma cozinha provisória. Pessoas preparam juntas uma massa de polvilho. Crianças, velhos, passantes, amigos e desconhecidos. Todos em volta da mesa. Testam grafias. Reacordam palavras. Esperam o tempo do forno. E comem até não sobrar nada. (Fig.90)



Fig. 92 - *Espiral*, Paulo Nazareth, instalação, 2024, Ocupação Pedagogia, na Fae UFMG, Belo Horizonte.



Fig. 93 - *Landversation*, Otobong Nkanga, instalação/ performance, 2014-.

Mesas escolares dispostas em espiral. Ao longo de bons meses, pessoas se acomodam em seus entornos. Conversas, oficinas, seminários, defesas de trabalhos acadêmicos, performances. Um pouco de tudo. Uma instalação-aula que propõe outros modos de ensinar e aprender: em curva, em roda, em espiral. (Fig.92)

Performance-instalação em contínua ativação. Mesas como pontos de escuta, onde se sentam interlocutores locais como agricultores, cozinheiras e guardiões de sementes. Compartilham histórias, lutas, modos de cuidar da terra. A terra como conversa. A conversa como território. diálogos públicos sobre a terra. Território. Memória. Oralidade. Colonialismos. (Fig.93)

Otobong Nkanga
 Proposition for Sao Paulo Biennale 2014
 5 tables for 5 performers
 5 seats with wheels for the 5 performers

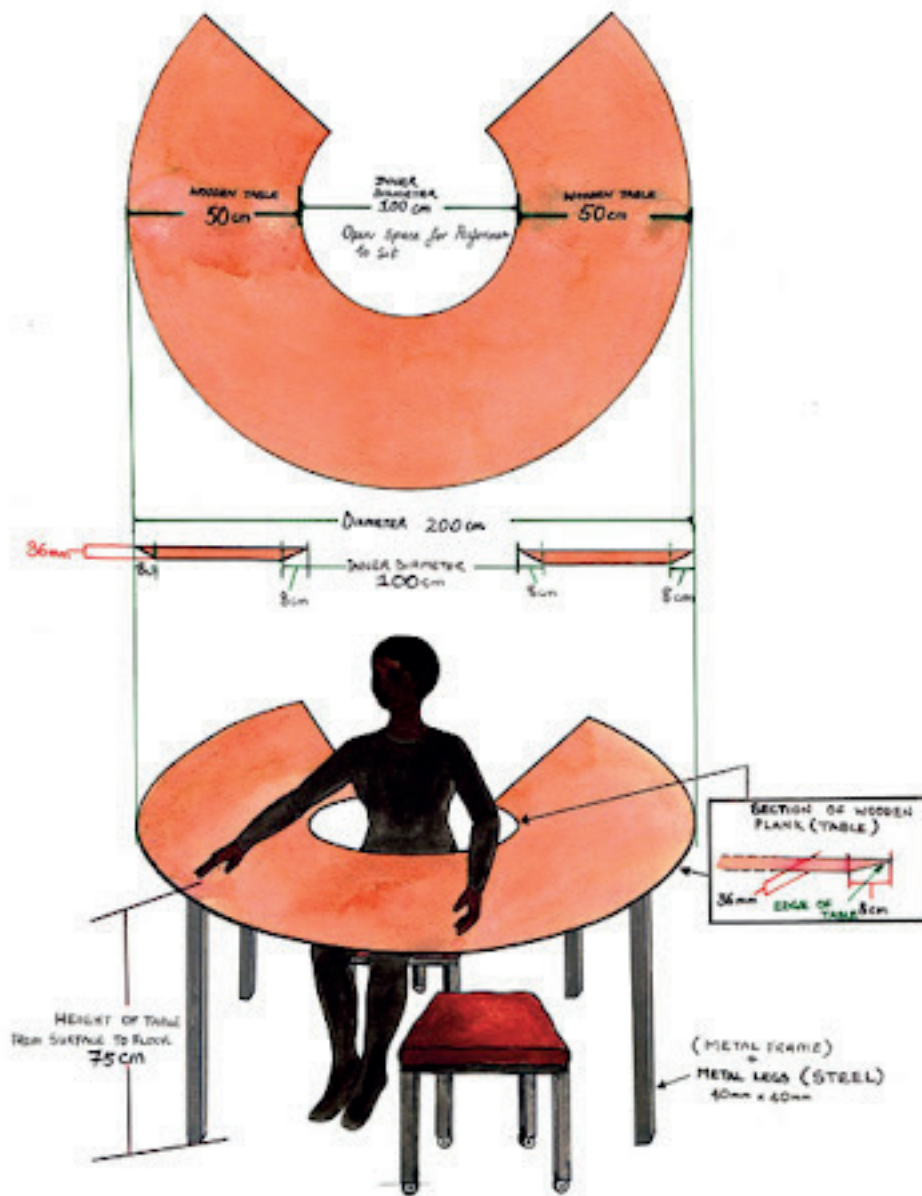


Fig. 94 - Projeto da instalação *Land-versation*, Otobong Nkanga, desenho, 2014-.



Fig. 95 - *La lección de música*, Francis Alÿs, óleo sobre tela, -2000.

exercícios de composição

O ponto, *idealmente pequeno, idealmente redondo*^{3º}, ganha outras dimensões. Tem arestas, é informe, se expande até virar plano, forma. Corpos criando um comum. Eles sustentam a duração. O espaço se fabrica no entre. Ponto-forma. O plano nasce do atrito entre atenção e tensão. Há esforço. Não há esforço. Há chão. Não há chão. Há superfície acordada. Corpos em arranjo. Composição. Decomposição. Músculos em negociação. Uma forma se ergue e se desfaz. Anatomia do encontro. Musculaturas afetivas. Quatro cantos, quatro corpos. Vinte canoas, um círculo. Tudo se move e um desenho aparece. Ponto-fluido. Ponto-cordão. Sustentar o instante. Contorno. Interdependência. Corpo-borda. A forma permanece enquanto houver gente. Superfícies provisórias.

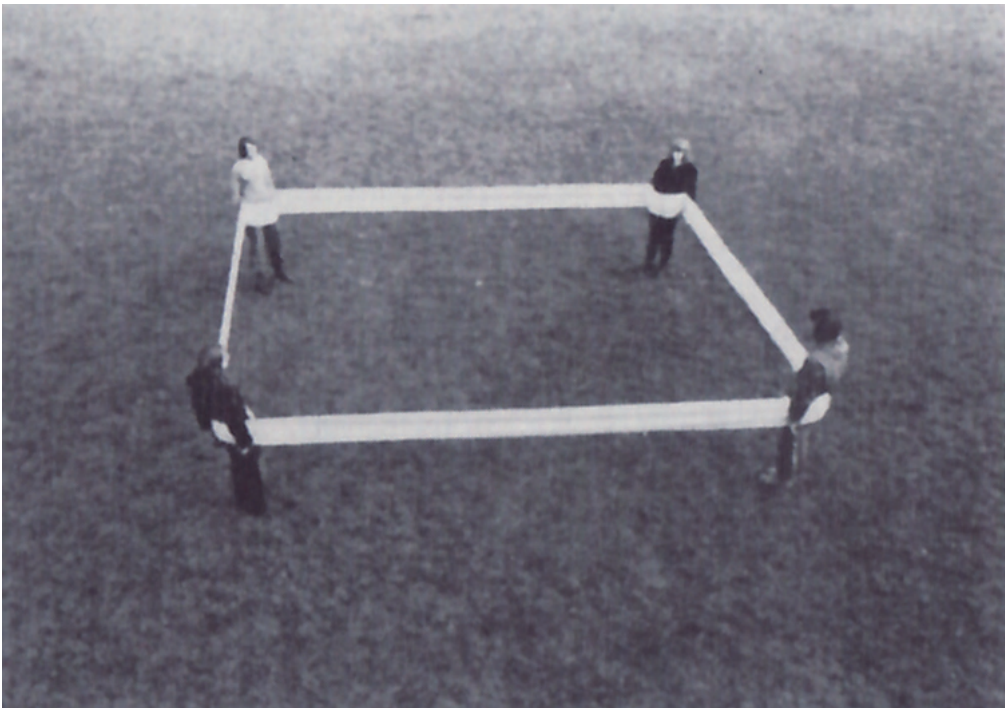


Fig. 96 - *Vier Personen in einem Raum* (*Quatro Pessoas em um Espaço*), Franz Erhard Walther, fotografia/performance, 1969.

Em *Quatro Pessoas em um Espaço* de Walther (1969), quatro pessoas posicionam-se em pontos específicos de um tecido tensionando-o de modo que se forme um quadrado. A peça só ganha forma quando o grupo a manipula conjuntamente, sustentando sua configuração por meio da presença, tensão e atenção mútua. Ressoa o que Kandinsky (1989, 2005) evoca sobre a noção de composição como resultado de uma necessidade (ou tensão) interior do plano, como ato de organizar os elementos, equilibrar forças e transformá-las em um todo, um comum.

O ponto surge enquanto plano que se cria no arranjo de uma relação. Ponto-plano. Pouso. Pausa. Forma. Corpo-ângulo. Corpo-canto. Ponto-posição. O trabalho sugere a forma enquanto campo de tensão. O trabalho convoca uma coordenação silenciosa entre os participantes, que precisam negociar espaço, equilíbrio e tempo. O corpo torna-se vetor de uma forma comum e o “espaço” da obra só existe na ativação compartilhada. Âncora. Não há esforço. Os músculos pousam atentos. Há permanência. Uma utopia relacional?



Fig. 97 - *Oq Ximtalí*, Manuel Chavajay, vídeo, cor, sem som, 2017-2023, Guatemala.

Às margens do Lago Atitlán, na Guatemala, um espelho d'água cercado por três vulcões e habitado por descendentes dos povos Caqchiquel e Tzutuhil, Chavajay (2025) propôs uma ação coletiva movida pela inquietação com a situação de sua terra e de sua comunidade.

Convidou um grupo de pescadores locais a remar com seus cayucos (canoas tradicionais) e, no percurso, a amarrarem suas embarcações umas às outras. O gesto foi capturado por um drone: uma imagem aérea em que vinte barcos desenham um círculo, carregando não só corpos, mas também objetos simbólicos e materiais diversos.

Aqui há um esforço coletivo para que a forma aconteça. Nada é estável. Tudo se move. Ponto-movente. Círculo-comum. Corpos remando em solo instável para que um comum nasça e permaneça, temporariamente. Corpo autônomo, corpo interdependente. Ao final da ação, o artista propõe um desamarre: cada um pode decidir seguir só, ou tentar coordenar com os outros o retorno à margem. O que se segue é um instante de desorientação no qual os corpos e vontades ficam em desequilíbrio, reencontrando o rumo.

O título da ação, *Oq Ximtali*, na língua tzutuhil, carrega uma ambiguidade densa: pode significar tanto “eles nos amarraram” quanto “nós estamos amarrados”³¹. A obra ao mesmo tempo que revela uma rede em tensão, evocando os processos de desarticulação da comunidade diante das pressões de culturas externas, evoca a força e a fragilidade do gesto coletivo, das conexões e da tradição.

31 FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Manuel Chavajay. 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/manuel-chavajay/>. Acesso em: 07/07/2025.

Se neste caderno me detive sobre o ponto e a linha como forças sensíveis, foi para escutá-los para além de seus contornos gráficos. Surgem como pulsos e vetores que atravessam o corpo, o gesto e o espaço. Nos trabalhos comentados, vimos o ponto se adensar em formas de pouso, permanência e insistência, enquanto a linha se apresentou como fluxo, desvio e inscrição em movimento. Ambos se desdobram em dimensões poéticas e políticas: a linha que rasura o asfalto ou fabula o tempo; o ponto que se fixa como resistência ou vibra como campo de presença. Entre contenção e deslocamento, centro e periferia, traço contínuo e pausa insistente, podemos perceber o desenho como acontecimento, como poética e política da presença. Um ato que convoca o corpo à escuta do espaço e das superfícies, onde se inscrevem sentidos vivos, frágeis e instáveis. É nesse campo tensionado — entre permanência e movimento — que o desenho pode emergir como cena. Cena gráfica. Cena de inscrição e de dissenso.

Todo esse caminho prepara, direta e indiretamente, o chão que virá. Uma travessia em direção à beira e ao enigma. O próximo caderno abre-se como escavação poética, onde o texto se adensa em camadas de memória, imagem e matéria. São fragmentos e vestígios de uma escrita que percorre pegadas, escuta sinais, toca as superfícies instáveis da história, das marcas, das fotografias e do tempo. Se antes o desenho se pensava entre forças e vetores, agora também pulsa como gesto de filiação, aparição e desaparecimento. Vida e morte. Uma escrita feita com as mãos sujas de cimento e terra úmida.

4. caderno III

urbano
o presente
o memorial

nostro
vestígio
desaparecimento

luminar

entre ir e
ficar

presença / ausência

vida / morte

Este caderno nasce como escrita desviante e descontínua. Aqui, o desejo de escrever se alinha e desalinha com a radicalidade de estar diante de um corpo amado e morto, e com o modo como essa experiência rasura e redesenha um percurso. Talvez ele soe destoante frente ao restante do corpo do trabalho. E é. Diante dele, desse corpo estranho que surgiu, reconheço um gesto honesto de dar posição à experiência do luto dentro de um processo de pesquisa. A morte, a tristeza e a saudade se assumem como forças desarticuladoras da linguagem e disso nascem coisas. Coisas bonitas. Coisas feias.

Surge uma escrita que não obedece à justificativa, aos objetivos ou à progressão do texto dissertativo. Talvez seja justamente aqui, a partir dessa dissonância, que o texto mais se experimenta enquanto desvio, palavra que tanto convoquei ao longo do trabalho.

O que é, afinal, desviar? Borrar os contornos da lógica? O que acontece quando a morte risca o percurso dos vivos? Como é assumir o enigma e o mistério numa pesquisa acadêmica? Há espaço para o desvio? O que fazemos quando a escrita se vê convocada por um outro tipo de urgência? Este caderno emerge junto com essas perguntas e nasce do intervalo entre a teoria e o vivido. Sigo os ecos de uma breve nota de Kandinsky (2005, p.134): “O objetivo da teoria é: 1. encontrar a vida, 2. tornar perceptível sua pulsação.”

Vejo aqui um primeiro ensaio de um movimento que ainda irá crescer. Há caminhos traçados e não há desejo de decifração. Tudo convive: foto, lembrança, coleta, história, teoria, citação, poema, ensaio. Um caderno de notas onde as camadas se sobrepõem, se embaralham, se continuam e descontinuam. O texto surge do limiar e do mistério de imagens que saltam, se encontram e se redesenam. Corpos desaparecidos que se fazem presentes pela fotografia, pelos objetos, pelas histórias, pelas inscrições nas superfícies. A morte redesenhando o percurso dos vivos e insistindo nas imagens de hoje. Uma dobra no tempo. O passado escavando o futuro. Uma ferida, uma pegada, um encaixe, um ponto, punctum da espécie. Linhas de vida, pontos de origem. Corpos traçando e desfiando caminhos.

O texto se desdobra num ritmo de escavação a partir de idas e vindas a uma mesma fotografia: a menininha agachada no chão cavoucando um buraquinho. Dela, nasce uma filiação de gestos: corpos que tocam a superfície, marcam e retiram-se. Observo o gesto dos primeiros bípedes que deixaram suas pegadas sobre lama vulcânica, passo pelas cavidades de pedra que ainda hoje guardam o gesto inaugural de marcar a silhueta das próprias mãos, até chegar às pegadas que encontro diariamente no concreto do chão urbano. Em meio dessas inscrições, notas curtas, poemas, outras coletas, relatos, anotações em torno desses vestígios que atestam uma presença, mas que não nos devolvem os sujeitos. A fotografia da menina, a marca da mão na parede e o buraco dos pés no chão nos dizem que alguém esteve ali, mas não são compostos pela mesma substância. Não há corpo. É dessa força irrealizante da imagem, desse desapossamento, que nasce o desejo de escrever. É desse intervalo entre a coisa inscrita e o corpo que inscreve, entre o que já foi e o que ainda pulsa, entre presença e ausência, que surgem as imagens e a vontade de seguir criando perguntas. A história da bisavó, um pouco do pai que fotografou a menina agachada no chão, meu avô. A avó que quase foi incriminada pela morte do avô, a mulher da foto encontrada. Um percurso em que caminho com conhecidos e desconhecidos, como se todos me ajudassem a criar um modo de me aproximar da foto amada.

O desenho aqui surge como modo de alinhar essas histórias, esses fluxos de vida e morte. Surge como uma insistência do olhar que segue caminhando, coletando e narrando histórias. Das perguntas e comentários feitos pela Angélica após a leitura crítica deste caderno, não consegui responder quase nenhum, não por não haver resposta, mas por sentir que não caberia, ao longo do texto, os desenvolvimentos propostos. Disso nasce a possibilidade deste texto de abertura, como uma tentativa de situar a leitura. Dito isso, cabe comentar que os autores que surgem ao longo da escrita aparecem como companhias. Eles não explicam e não são explicados. Cada um, a seu modo, compõe a força que sustenta os sentidos dessa gramática incandescente (FROEZ, 2025, p.30). Também não há esforço em retomar questões discutidas anteriormente, criando desdobramentos teóricos das ideias apresentadas. Além disso, a maior parte das imagens ou aparecem sem legenda ou são acompanhadas

de uma breve nota. A culminância da pesquisa neste caderno é assumida a partir de um princípio poético que se distancia da ordem do entendimento. É um exercício de suspensão, enigma e não saber. A imagem aparece como intervalo entre presença e ausência e a inscrição como gesto de aproximação entre vivos e mortos.



a menina
cavouca com uma colher de sopa
o buraquinho



Laetoli, Tanzania

Entre eu e a imagem:

*deserto lúgubre*¹

um impraticável pontilhado árido

Mar seco
beira desértica
margem instável
entre o que vai e o que fica
cheio e vazio
árido e fértil
aparição
e desapareição
vida e morte

Sahel,

Você: universo pontilhado, transitório, indefinido, não comunicante. Traça uma linha gorda de leste a oeste, entre o Saara e as Savanas e desenha a possibilidade da beira. Nem nômade, nem sedentário. E por motivo que escapa à decifração, te chamo não por intimidade, mas por circunstância. Você, entre o vazio imensurável e a presença dos homens, inaugura uma margem de onde surgem textos rarefeitos. Eles soam como ruídos abafados. Vejo marca e desfazimento, sempre essa concomitância. Passarei por outros chãos porque me atraio por tudo que solidifica. Mas ainda não. O começo atrai a oscilação. Essa tentativa tátil, porosa e granulada. Experimento exercícios de afundamento. Escuto que nada se pretende durar exatamente. Daqui te imagino insondável e gosto disso. Celebro quieta, de mãos suspensas e vazias, esse *idioma incandescente*².

Escrita de beira,
textos incontornáveis.

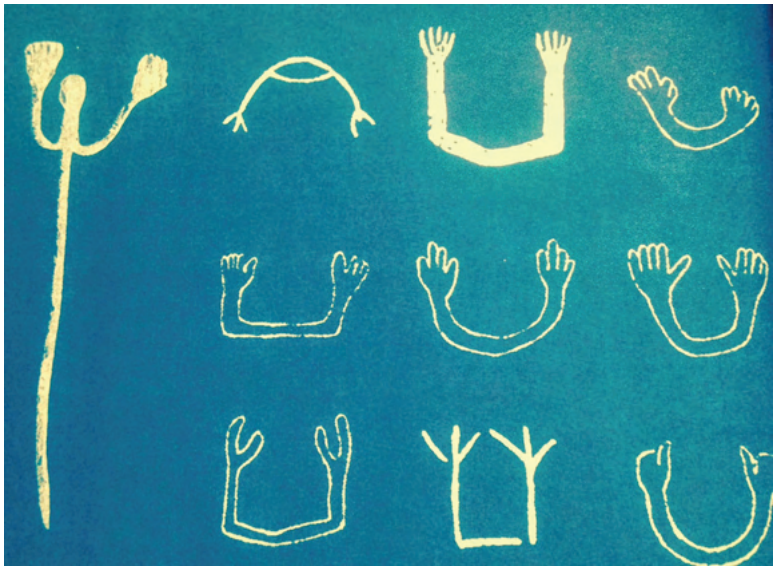
De você
a oscilação
o limiar
a inscrição
o desaparecimento
a insistência
a morte
a secura
a vida dos pontos
a história dos errantes
uma tanatografia

Sabel é o espaço entre o nomadismo e o sedentarismo, onde o caminhar é também habitar, onde o deslocamento se torna território.

Francesco Careri
(2013, p.19)

Dos rastros possíveis:
as pegadas e os sulcos
os vincos e os afundamentos
sempre provisórios

São terrestres
disseram apontando para nós.



Ka

Desprotegidos
vagabundos
vagam
sempre descompassados
e ao longo de uma geografia informe
vacilam.
Ao aproximar da areia, escuto:
*toda deformidade é um evento*³



20 de julio de 1969, superficie lunar

Sobre aquilo que mais penso

*o erro.*⁴

os humanos

os desejos de inscrição

as marcas involuntárias

os deslocamentos

as desarticulações

tudo aquilo que fica

o corpo histórico

derivante

derivado

Morte movente,
essa pegada liminar.

Tudo escapa
e este texto, me disseram
pode permanecer sem decifração.

querer-dizer
*querer-escrever*⁵
e encontrar
o tal *desejo ardente*⁶

5 Roland Barthes (2005, p.16)

6 Anne Carson cita Marguerite Porete (2023, p.60)

A menina se agacha
e cava com uma colher de sopa
a pequena pegada

Desde Caim e Abel lemos nômades e sedentários
como um sendo a linha costurada nas costas do outro
ponto cruz

Caim foi o primeiro a fincar
construiu, fundou, colheu e cercou o chão.

Homo faber,

fazedor de territórios e limites.

Criou a ferramenta, a medição e o desejo de ficar.
Ao delimitar e reter, inaugurou o gesto de prender
o tempo.

Abel, ao contrário, vagava.

Seu nome refere-se a tudo o que se move.

Era transeunte, vapor, *homo ludens*.

Seguia rastros, jogava com o mundo.

Não havia dominação.

Abel acompanhava as matérias e desarticulava
o tempo.

Nessa distância entre os verbos fincar, fluir,
possuir e passar, faz-se o mundo.

Caim, matou o irmão

e ao querer fazer da terra domínio absoluto
foi condenado à errância, essa benção-punição.

Errarás

disse Deus

que lhe deu um sinal — o Ka

braços estendidos com as mãos abertas

suspensas e vazias

elas marcam a abertura ao mundo,

ao improvisado do outro e do caminho

Caim tornou-se um corpo entre o já e o ainda-não,

atravessado pela beira.



Os mortos não apresentam aos vivos problemas geográficos — situando e inventando lugares —, mas são, literalmente, geógrafos. Eles desenham outras estradas, outros caminhos, outras fronteiras, outros espaços.

Vinciane Despret
(2015, p.22)

História errante,
infância da humanidade.

No deserto,
de onde se vê melhor as estrelas,
os tumores cintilam e riem de nós.

a menina
cavouca
com uma colher de sopa
o buraquinho
da própria pegada

Ao sul de Sahel
no norte da Tanzânia
em posição bípede
eles caminham descalços
e deixam sob o lodo vulcânico de Laetoli
o primeiro testemunho
do que, mais tarde, chamou-se humanidade.

Humosidades vulcânicas.

*A História não é simplesmente esse tempo
em que não éramos nascidos?*

Roland Barthes
(2022, p.61)

A minha vó, quando ficou viúva, veio pra Divinópolis e morava num... que a gente chama assim... num quarto, né. Era um cômodo dividido ao meio, e a parede não ia até o teto. Sabe quando é meia parede, assim, que se a luz do outro lado tiver acesa, você vê? Você ouve também. Do lado de lá, morava um senhor nesse outro cômodo. Segundo a Tia Catarina, a mãe da Karine, esse homem vivia bêbado, inconveniente, falando obscenidades. Uma mulher viúva, com os meninos, com as filhas jovens... Ele ficava assediando, né. E minha vó só engolindo, engolindo, engolindo. Parece que esse barracão era aqui na rua Bahia, quase esquina com a Goiás. Aqui perto de onde a gente mora. Aí teve um dia que eu acho que ele extrapolou mesmo. Minha avó saiu do sério. Saiu na rua com um facão na mão e falou assim: “Vem aqui fora e fala isso tudo que cê tá falando, olhando pra mim, que eu vô te picar inteiro.” O cara piou miudinho, não saiu lá fora. Aí chamaram os Vicentinos, que era um pessoal da igreja que ajudava viúvas, pessoas necessitadas, levavam pra Vila Vicentina, que era uma vila pra socorrer quem tava em situação vulnerável. Vieram e falaram: “Não, Dona Francisca, a senhora não vai matar ninguém, não. Vamo sair daqui.” Tiraram ela desse cômodo e levaram ela pra vila. Aí as coisas começaram a se organizar melhor pra ela. Ela conseguiu arrumar emprego pra minha mãe, pra Tia Catarina... Cada filha foi pra casa de uma família, como empregada doméstica,

em troca de um lugar pra dormir e um prato de comida. A única que ficou com ela foi a Tia Alzira, porque tinha sopro no coração e era a caçulinha. Entendeu?

Então a história do facão é essa aí mesmo. Ela falou pro cara: “Cê tá aí, falando, falando, falando... Vem aqui fora e fala isso tudo olhando na minha cara, que eu vô te picar todinho.” Essa é a história da sua Bisavó.

Transcrição de áudio de whatsapp
Tia Cláudia, uma das meninas.

a menina
cava
com uma colher de sopa
a própria pegada
um buraquinho no concreto

O corpo pesa
e a terra se deforma
assenta o gesto.

Desse assentamento
inaugura-se as aparições.

Imagem fundadora.

Há três milhões e setecentos mil anos.



O primeiro dia

Assentamento

Derivado do verbo assentar. Do latim assentare, intensivo de sedere, “sentar-se”. Designa o ato de fixar, estabelecer ou registrar algo ou alguém. Anotação, registro escrito; averbação, apontamento, assento; Ajustamento; Movimento de pressão de cima para baixo; Núcleo de povoamento.

a menina
cava com uma colher de sopa
a própria pegada

eco fecundo
gesto imemorial

O *aqui estive* dito do encontro do corpo com a matéria mole
anuncia um futuro milenar.

o silêncio vulcânico: a primeira testemunha.

os buracos: *punctum* da espécie.



Laetoli me interpela no exato momento em que a inscrição antecipa a intenção de se fazer ver. Ferida incontornável.

Acredita-se tratar dos passos de um adulto com seu filho.

Vestígios de linhagem.

Essa ausência recém-nascida.

a menina
cava com uma colher de sopa
um futuro informe
cova vulcânica

Tudo que dura pouco me comove
o rarefeito, o quase-nada.

Tudo que dura me espanta
o endurecido, o quase-alguma-coisa.

Gosto das durações

Quando criança, repetia sempre duas perguntas:
por que as coisas acabam?
por que a Pocahontas anda descalça e não suja os pés?

Sigo indícios
os chamados dos nascidos e as histórias dos fantasmas.

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada [...].

Roland Barthes
(2022, p.72)

a menina
cavouca com uma colher de sopa
a terra do buraquinho

pocinha d'água

Sobre aquilo que mais penso
as errâncias intercontinentais
as primeiras mulheres
o gesto da menina
as transumâncias
a foto
Tanatos e Eros
a doença
Omolu e Obaluaiê
os buracos
as transurbâncias
os primeiros desenhos
as nossas imagens
algo próximo da palavra incompreensível
*que as crianças repetem incansavelmente.*⁷



[...] unir, em um único estado, aquilo que aparece e aquilo que desaparece; [não] separar a exaltação da vida do medo da morte [mas] produzir um único afeto: nem Eros, nem Tanato, mas Vida-Morte, com um único gesto, um único pensamento.

Roland Barthes
(1990, p.150)

Ela cavouca o buraquinho
como se insistisse
na própria reinscrição

Depois de Laetoli,
num silêncio milenar
*surgem as imagens que nos fazem nascer*⁸.

Das paredes da caverna,
esse manto de pedra
a imagem vincular.

ela emerge de *um gesto que funda a condição
de uma relação*⁹

Pergunto qual vida a imagem inaugura
e reconheço nessa dupla presença
da imagem e do corpo
a afirmação do desaparecimento.

Aproximo-me dessas inscrições gráficas
e descubro nesse jogo de dessemelhança
o intervalo da imagem
com o que ela dá
a ver.

8 Marie-José Mondzain (2015, p.29)

9 Marie-José Mondzain (2015, p.30)

Separação:

Ela afasta a mão da parede depois do sopro e do pigmento.

Cria a imagem; a representação. Renasce como *homo spectator*.

Vê-se separada de si — essa distância libertadora — e, mesmo não se reconhecendo, sabe-se gente e mortal.

Atopia:

A imagem não nos devolve o sujeito, está sempre incompleta.

Não tem a mesma substância.

A imagem funda-se sob essa força irrealizante.

Atopia da imagem, anotei nas margens do texto de Homo Spectator, de Marie-José Mondzain.

O termo vem do grego átopos, formado por a- (negação) e tópos (lugar). Significa aquilo que não tem lugar próprio, que está fora de lugar, ou que escapa à classificação. O estranho, o inclassificável.

Dessas concavidades de pedra
aprendemos a ficar com o invisível.

Testemunhamos a existência dos anônimos
e a possibilidade de inventar a vida das coisas
na ausência Delas.

A imagem:

signo de separação e deslumbramento

*Diz-nos alguma coisa porque diz coisas sobre nós.*¹⁰

[Os sinais] se desviam para nos interpelar a distância. Fazem as coisas se bifurcarem nas suas trajetórias. [...] As coisas não carregam mais a mesma significação, agora sinalizam. Repetição, insistência, desvio. [...]

Vinciane Drespret
(2015, p.115)

Na rua Goitacazes
+ ou - na altura do nº103
catei do chão a foto
da mulher de vestido branco
sorrindo

não sei o seu nome
mas sei que ela sorri
pra mim

me apego a essa leitura arbitrária

querer-ver
querer-escrever

não há metáfora
nem transcendência

há
rocha e pigmento
mãos e olhos
pés e buracos
vida e morte
gente e rua
terra e cimento
mulheres e fotos



separação, intervalo, distância

Ela cavouca
o próprio buraco
e dessa pegada
pocinha d'água
nasce



*No mundo subsolar, os seus olhos são os utensílios da previdência
de uma distância a percorrer ou a escavar.*

Marie-José Mondzain

(2015, p.37)

A imagem acena para a memória dos gestos.

Lança sinais,
essas aparições vagas,
meio apagadinhas.

Uma vez, visitando o parque Estadual Cerca Grande, em Matozinhos (MG), a guia nos mostrou uma mancha, bem em cima de um conjunto de pinturas rupestres. Pequenas e apagadinhas. Diz ela que o jornalista passou um óleo sobre as pinturas para elas ficarem mais brilhantes pra gravação da reportagem.

Tudo que é vago, rarefeito,
decepciona a espécie.

Aqui, a mão produz diante dos olhos o objeto do primeiro olhar. Se essas imagens nos perturbam tanto, não é só por descobrirmos nelas, com certo deslumbramento, a justeza e a sensibilidade gráfica de um gesto sem falhas nem inabilidade. Também não é por enigma destas marcas despertar em nós a magia sempre possível dos deuses esquecidos. O fazer-ver destaca-se numa autonomia plena, separado de qualquer querer-dizer[...]. Estas imagens perturbam-nos porque estamos diretamente implicados neste envio potente, recebemos de chofre um sinal emitido cujo destinatário é o nosso olhar. Diz-nos alguma coisa porque diz coisas sobre nós. O que está aqui em jogo é o sentido de um gesto e não o significado de um objeto.

Marie-José Mondzain
(2015, p.32)

a menina
repete o gesto
e o buraco cresce
essa pocinha turva
caverna matricial



Dona Francisca. A mãe da mãe da mãe.

Há desejo ardente em deixar-se ver.
O *aqui estive* converte-se, então, em *veja-me*.
Nasce diante de nós uma filiação de gestos:
todos deixam e retiram-se.

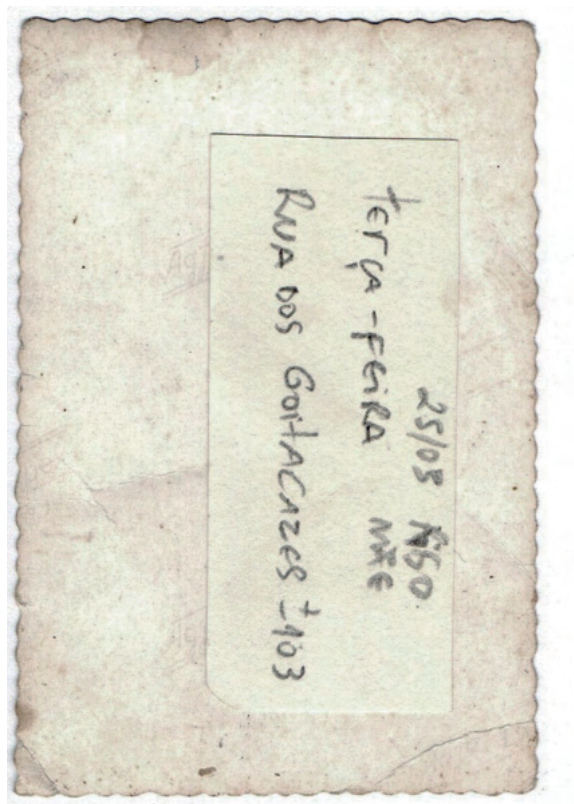
De: Laetoli
Q₅GR+2PJ, Esere Village, Tanzânia.

Para: Caverna de El Castillo
SP-6022, s/n, Puente Viesgo, Cantabria, Espanha.

A caverna: o lugar das primeiras imagens,
teatrinho dos mortos.

Os mortos fazem daqueles que ficam fabricantes de narrativas. Tudo começa a se movimentar — sinal de que alguma coisa ali insufla a vida. É preciso encontrar um lugar, o que também quer dizer que é preciso lhes dar um lugar. Os mortos nos obrigam a nos mover.

Vinciane Despret
(2015, p.22)



“e me apego a essa leitura arbitrária” .25/03 . mãe, riso.

[...] o nascimento da imagem como operação de retração, a identificação de si na dessemelhança e a necessidade de apoio no mundo para existir fora dele, à distância dele[...].

Marie-José Mondzain
(2015, p.35)

A vida fura a poesia
cavouca
a menina
sabe-se mortal
antes mesmo
de saber da morte

isso-será
isso-foi
o mistério simples da concomitância."

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas.

Conceição Evaristo
(2007, p.16)



Ao longo dos dias da doença, enquanto via nascer os caroços em seu corpo, saía de hora em hora nos corredores brancos em busca de morfina. Olhava para a pequena menina deitada e perguntava, para onde vai o resto de uma vida? Numa noite ela estendeu os braços em busca da mãe e só encontrou a própria filha. Olho para a foto. Choro. Ela me estremece assim como este texto. Me emociona. Diante delas me desmembro até ficar bem pequenininha. *Morta ela, eu não tinha mais qualquer razão para me pôr em acordo com a marcha do Vivo superior (a espécie)*¹². Quero ser do tamanho desse buraquinho e cavoucar as pedras malditas que nascem nos corpos de quem amamos.

montanhas

pedra mole

rocha maligna

tumores a granel

malditas constelações

Alguém no hospital disse: a lua hoje está duplamente aguada, olhamos para o céu e não vemos nada nele Nosso, nada que nos pertença, que alegria não nos vemos refletidos nos astros nem nas estrelas, não existe ali nenhum resquício de Nós. Estamos boiando pra fora do céu. Se olharmos para cima hoje não nos encontraremos e essa é a nossa maior vitória.

Julia Raiz
(2024, p.37)



“São terráqueos”. Última radioterapia.

o homem é numeroso, mas não é grande.

Em Netuno chove diamantes

em Vênus, ácido sulfúrico.

Victor Heringer

(2024, p.56)

Quando armava chuva, ela me aprontava pra sair.
O combinado era dar a volta no quarteirão
para encontrar poças d'água.

A menina de capa de chuva amarela e sandália de plástico
gostava de pular em poças d'água.

Ela segurava firme minha mão antes do salto
e esse gesto de amor ia encharcando a barra de sua calça.

Afundam-se
para alcançar o próprio desaparecimento.

Enterrar e escrever
— essa equivalência aguda.



a menina
cavouca com uma colherinha
a ferida úmida

Ao longo dos trajetos pela cidade, alimento uma coleção: fotografias de celular de pegadas no concreto. Volto-me para elas como se quisessem ser vistas. Involuntárias ou não, pouco importa. Gosto de fabular os motivos. Imagino a cena a partir das posições dos passos. Se são interrompidos bruscamente, talvez a cena seja que a pessoa se assustou e pulou para fora da área fresca. Se os passos formam uma linha mais ou menos contínua, oscilo entre desobediência e distração. O fato é que todas perturbam a lisura. Acho bonita a insistência em deformar essa mistura de cimento, areia, pedra e água e aproveitar, no breve momento de maciez, seu afundamento.

Buraco

acidente

rugosidade

interrupção

topografia da doença

Índice de tropeço

intervalo

grafia anônima

Uma conversa entre minerais e mamíferos.

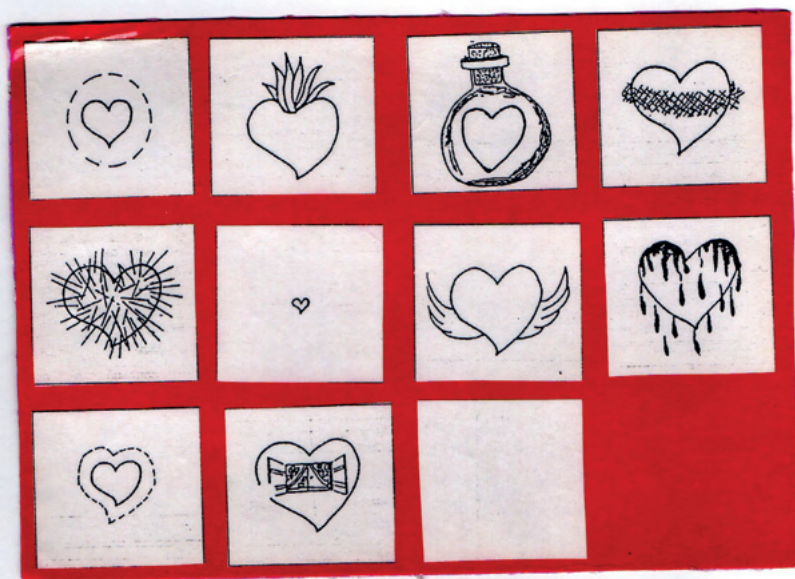


Coleciono esse eco fecundo, inscrição vocativa. Encaixo os pés sempre que posso. Reinscrevo-me nelas como quem segue instruções de movimento. Dessa sombra mineral, pequena caverna urbana, escuto matérias de outros tempos. *Silêncio geológico*¹³. Turvo os limites entre aqui e lá e sigo os sinais de desconhecidos como se eles me levassem até Ela.



Os gregos entravam na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles era o passado. Assim, remontei uma vida, não a minha, mas de quem eu amava.

Roland Barthes
(2022, p.66)



Coleta. Rua Goitacazes, nº 103. 22/04.

*quando era pequeno achava
que as estrelas eram buracos de bala
no pano da noite
lá atrás o dia se escondia*

Victor Heringer
(2024, p.69)

Nunca vi gente com furo de bala
sempre fui pobre
mas morava no centro
sempre na mesma casa
essa que meus avós construíram antes de existir centro.

Nela tem um quintal cimentado
onde os filhos passaram a infância.

Minha avó viu meu vô se matar no quarto com um tiro.
No desespero, pegou a arma e saiu pra rua.

A polícia e a família de Itaúna disseram que seria impossível se
matar com aquela arma.
O cano era muito longo.

Mas o tio nanal diz que ouviu a mãe gritando
Juvenal, não faz isso não!

Pequeno buraco, picada, ponto, ferida

me punge

me morde

mortifica

Cena:

Sinto meu corpo se desarticular. Me arrancam a verticalidade no tempo de quem estala os dedos. Sou lembrada do peso. A cabeça, quando pende para frente, pesa. E desse corpo que parecia ser só feito de frente, vejo reaparecer as dimensões perdidas. Sinto-me mais carne e volume do que gente. Complexa, pesada e curva. Tem cotovelo, canela, lombar, nuca e partes anônimas que nunca saberei os nomes. Um encontro violento entre o prazer e o medo. De repente, o chão está a um palmo do meu olho. Estou na horizontal como todos aqueles que nascem e morrem. Sinto vergonha e rio. Nas palmas das mãos, grunhos e sujeirinhas. As coisas miúdas entram nas superfícies moles e deixam marcas. Pegadinhas. O rosto, por sorte, permanece intacto; já as mãos, sempre elas, sofreram mais. Das coisas que mais penso: o erro. “Volta pro eixo, menina”, eles dizem. Aprumo o corpo, limpo as poeirinhas e sigo.

O tropeço é esse intervalo entre a verticalidade e a queda. Acontece na distância entre os buracos e os pés. A queda vem depois. É justamente o acidente provocado por essa distância perturbadora. É um estalo. Um intervalo inesperado na continuidade. Vetor de força que nos empurra para o chão.

Imagino Abel rindo
e nos fazendo tropicar
nos desníveis da rua.

A cada breve desarranjo,
nos fazendo incorporar *homo ludens*
com essa espécie de pés alados.

Cair - Caim

um desvio sonoro de linguagem

Segundo o Nanal foi na têmpera.
Segundo o Fernando foi no queixo.

O Fernando dizia que ele apoiou a arma no chão,
apoiou o queixo em cima
e disparou

com o dedão do pé.

A queda é herança da ferida.

Ela cavouca
o buracinho no cimento
para lembrar que debaixo de tudo
tem terra

Não conheci a mãe da minha mãe,
nem a mãe da mãe da minha mãe,
nem o avô Juvenal.

Sempre dormi naquele quarto
e o quintal já não era o mesmo.

Concordo quando o poeta diz
*a anatomia humana é incompatível com o mármore.*¹⁴



Cemitério do Bonfim, Belo Horizonte.

Ninguém está aqui. Ela não está aqui. Mas vejo todos. Estão todos. Aqui. Aqui jaz. Caminhando de um lugar ao outro. Os vivos e os mortos. Os vivos desenham linhas entre os jazigos apertados, exuberantes e imóveis. São muitos. Uma cidade fincada. Pontos de mármore. Gente. Linhas de vida. Devir. Enceramentos(?). Os vivos gravam palavras sobre as pedras. Livros abertos. Foi bom, sábio e justo. Não morrerá de todo. Saudades Imorredouras. Sono eterno. Um homem vivo descansa no degrau mais baixo de um jazigo. Vejo muitos vasos de flores tombados. Tudo está parado. Coloco alguns de pé novamente como quem insiste em não esquecer. Tudo se move: as plantas nascendo, eu, as sombras, os que trabalham, os poucos que visitam, a cidade no fundo, a serra, o céu refletido no vidro sujo, os objetos na minha bolsa, as letras descoladas, um possível texto. Encontro túmulos abertos. Destroços e restos. O fim do fim e um lembrete: debaixo de toda essa superfície brilhante e impermeável, a terra. Vermelha e seca. Sempre viva. Tudo me move. Me apoio, de novo, naquela frase, assim como as estátuas apoiam as cabeças pesadas sobre as mãos: Não morrerá de todo. E repito sem abrir a boca: perceber a continuidade do texto longe do texto.

Perceber a continuidade do texto longe do texto

Perceber a continuidade do texto longe

Perceber a continuidade

Perceber

no caminho de volta, do lado de fora:

Os vivos trabalhando na marmoraria.

O ponto final de ônibus.

A amarelinha, sem céu, sem terra.

A lanchonete pintada de vermelho: Vida lanches.

Sobre aquilo que mais penso

As mulheres segurando ferramentas que perfuram
as superfícies moles.

uma colher

um facão

uma arma

um lápis

Não se trata de restituir, mas de atestar
que de fato
houve existência, há

vulcões
australopitecos
desertos
cavernas
quintais
menininhas
ruas
fotos
ferramentas
armas
mulheres
doença
cimento
buraquinhos



A imagem é criadora de desapossamento
e esse *intratável de que somos feitos*¹⁵
dança sobre concreto, terra e placas de mármore.

O pai
que tem uma arma de caça
e uma câmera *Rolleiflex 2.8F Type 2*
fotografa a menininha
cavoucando o próprio pé
brinquedo de chão



Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis, essas marcas, essas feridas são precisamente pontos.

[...]

Punctum

[...] picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).

Roland Barthes
(2022, p.31)

A foto estamparia o santinho da missa de sétimo dia, acompanhada do poema do irmão que tem o mesmo nome do pai. Nunca a tinha visto assim. Com horror, leio a minha inexistência. Olho-a como posso: aos intervalos. E me emociono com a sua doçura. *Inocência soberana*¹⁶. A cada retorno, vejo o mesmo e mais alguma coisa. Ao redor, tudo permanece imóvel. Por dentro, imóvel movediço. Uma pequena ressurreição. Compressão torácica.

*No quintal da casa,
há uma menina escavando o chão.*

*O quintal não existe mais.
Tampouco o pequeno buraco,
marca que o pé da menina deixou
no cimento fresco.
Também a casa não é mais a mesma
e muitos dos que lá viviam já se foram.*

*Mas a menina continua ali,
agachada
escavando o buraco que o seu pequeno pé
deixou para sempre
em nossa memória.*

Juvenal Bernardes
(2024)

Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se eu tivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): heimlich, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante).

Roland Barthes
(2022, p.40)



*“[D]esse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto;
ela me anima e eu a animo.” (Roland Barthes)*

*Observei a menina e enfim
reencontrei minha mãe.*

Roland Barthes
(2022, p.63)



a menina se agacha
e escava o buraquinho
da própria pegada
essa obra incompleta de mamãe

ela olha como quem escuta sinais
de um lugar que ainda
não sabemos o nome

Não se preocupe, mamãe
seus olhos estão seguros
e não serão comidos pelos bichinhos.

Não se assuste com os buracos,
neles cabem imagens imorredouras.

Nas paredes dessas pequenas cavernas,
mulheres desenharam as primeiras imagens.
Há mundos porvir.

Não se preocupe, mamãe
as imagens sobrevivem no escuro,
e nós ainda nascemos de pocinhas d'água.

Trecho da última carta.
Novembro de 2024 - Junho de 2025

Do nascimento da minha escrita
o gesto da menina
cavoucando
a *página-chão*¹⁷.

A escrita é côncava.
Sou parida pelo texto.
Sinto-me inadequada junto aos vivos
e me junto ao redor desta palavra,
morrer não acaba.

sem escrita não há mãe
sem separação não há corpo
sem inscrição não há dessemelhança
sem pegada não há espécie
sem deserto não há desenho
sem tumor não há texto
sem poça não há buraco
sem escuro não há imagem
sem colher não há caverna
sem órgão não há notícia
sem amor não há morte
sem aquilo não há isto
sem foto não há chão

as coisas trabalham pela existência das outras.

isso-será

isso-foi

isso-continua























Mas há poemas até no chão,
disse o poeta.



*Passei na mesma esquina no outro dia e,
de todas as letras, restou M.*















Não posso aprofundar, penetrar a Fotografia. Posso apenas varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel. A fotografia é chá, em todos os sentidos da palavra, eis o que é preciso que eu admita.

Roland Barthes
(2022, p. 44)

imagem-chá

morte-chá

escrita-chá



Na origem de toda escrita, há uma M.





5. Encontrar o fim

Nas aulas de dança, quando um exercício está prestes a terminar, os professores costumam dizer: “Agora podemos começar a encontrar um fim.” Nunca me esqueço disso. Ao ouvi-los, nós, espalhados pela sala de ensaio, precisamos começar a tomar pequenas decisões. Se o corpo está no chão, encontrar o fim pode ser apenas soltar o peso até que ele todo se entregue completamente. Se a intenção é terminar de pé, é preciso mobilizar as articulações de modo que o corpo seja conduzido à verticalidade. Pensar o modo de subir, quais apoios serão usados, o ritmo e a velocidade, passa a compor essa condução. Se já estamos de pé e o desejo é ir ao chão, o peso do corpo precisa ser redistribuído, e a escolha de qual parte tocará o solo primeiro costuma ser uma das primeiras dúvidas. O que ecoa dessas experiências é entender que o fim não é uma interrupção abrupta, mesmo quando, aos olhos de quem vê, pareça que sim. O corpo precisa construir o fim, mover-se em direção a ele. O último caderno é, talvez, parte desse movimento: mobilizar o corpo em direção ao fim. Um fim que escolheu o chão depois de experimentar muitas verticalidades.

Este texto se desenrolou como quem caminha: com passos hesitantes, atravessando imagens, gestos, cenas, superfícies e muitas perguntas. Se desenhar é inscrever-se no mundo, então foi também com o corpo, com as pegadas, com o toque e com a escuta que este texto se escreveu. Não há um fim nítido. Há um pouso provisório.

Entre o primeiro caderno e o último, percorri uma linha tênue entre o poético e o político, entre o pensamento e a imagem, entre o gesto e o ato, entre a aparição e o desaparecimento. A cena gráfica surgiu como um modo de perceber e sustentar o instante da inscrição, essa dobra entre corpo e mundo em que algo se manifesta, por vezes quase imperceptível, que é capaz de deslocar os modos de ver, sentir e habitar. Derivei sobre ideias de desenho como ato e partilhei cenas importantes que mobilizaram o pensamento.

A linha e o ponto, tratados no segundo caderno, apresentaram-se como forças de movimento, modos de estar e intensidades que insistem em dizer algo do corpo e do espaço, do tempo e da escuta. Com eles, fabulei percursos junto a muitas imagens, abrindo margens para que o desenho escapasse às definições e se tornasse gesto

errante, rastro, fricção, campo sensível. Nele, a partir de exercícios de derivação, observei modos de percorrer e pousar.

E então veio o terceiro caderno, um desvio necessário, nascido de uma urgência outra. Diante do luto e das imagens que pulsam entre presença e ausência, a escrita precisou se redesenhar. O que parecia fora do eixo central da pesquisa revelou-se continuidade subterrânea: inscrição de outro tipo, mais funda, feita de camadas que resistem à decifração. Nele, o desenho aparece como costura entre vivos e mortos, como modo de permanecer à beira, cavoucando com uma colher de sopa o intervalo entre o que foi, o que resta e o que continua.

Este trabalho é um exercício de cultivar o vivo, o não saber, a hesitação, o intervalo; cultivar o prazer do texto, do pensamento, do desenho, da presença. Uma conversa com as imagens, com o corpo, com a cidade e com os modos de traçar e traçar-se. É uma afirmação de que há pensamento onde há corpo, onde há deslocamento, onde há rastro, onde os músculos festejam e o sujeito se emociona. Pensar talvez seja isso, acompanhar os fluxos de vida. Pensar o desenho se torna um modo de acompanhar o interesse pelo acontecimento, pelas manifestações gráficas que se desvencilham do suporte e das convenções.

Foi uma escrita que buscou acompanhar forças que perfuram, vibram, atravessam e escavam. Junto delas, ensaiamos modos de cultivar uma presença mais sensível, mais disponível, um pouco mais desobediente.

Aprendi a cultivar modos de estar SUJEITO A_____.

Se houve uma pergunta que atravessou todo o percurso, talvez tenha sido esta: o que se inscreve quando um corpo toca a superfície do mundo? Sigo desfiando respostas (im)possíveis com a suspeita de que, nas menores inscrições, há sempre um gesto de mundo, um fio de vida, um risco.



Fig. 98 - Rascunhos da série *Práticas*,
Julia Bernardes, Belo Horizonte, 2021.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- BAITELLO, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2017.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.
- CARSON, Anne. *Sobre aquilo que eu mais penso*. São Paulo: Editora 34, 2023.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. [S.l.]: Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia. Marxists Internet Archive, 2003. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto A. Munoz. São Paulo: Editora 34, [s.d.].

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Panda Educação, 2020.

DERDYK, Edith. *O corpo da linha: notas sobre desenho*. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

DERDYK, Edith. (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos*. São Paulo: N-1, 2015.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 71. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FROEZ, Isadora. *Tanatografia da mãe*. São Paulo: Editora da Casa, 2025.

HERINGER, Victor. *Eu não sou poeta*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2024.

HERRMANN, Dudude. *Caderno de Notações: a poética do movimento no espaço de fora*. Belo Horizonte: Dudude, 2011.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2021.

INGOLD, Tim. *Fazer*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. Petrópolis: Vozes, 2022.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KONRATH, Germana; REYES, Paulo. *Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético*. 1º Congresso Internacional Espaços Públicos. Porto Alegre: PROPUR/FAUFRGS, 2015.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2011.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia (São Paulo)*, v. 47, 2022, p. [1-21]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/vgSgVjRpY8HxkBvzR-My5d6r/>. Acesso em: 06 jul. 2025.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: Ver > Fazer ver*. São Paulo: Orfeu Negro, 2015.

MOTTA, Flavio Lichtenfels. Desenho e emancipação. *Monolito*, n. jun./jul. 2015, p. 84-89.

PARO, César Augusto; VENTURA, Miriam; SILVA, Neide Emy Kurokawa. Paulo Freire e o inédito viável: esperança, utopia e transformação na saúde. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, 2020.

PATZDORF, Danilo. *Artista-educa-dor: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental(izado)*. 2022. Tese (Doutorado) – Curso de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

PATZDORF, Danilo. Aula 2: A meditação como desobediência coreográfica. Youtube, 14 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-MyRaPUmLz8&t=2099s>. Acesso em: 28 fev. 2021.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2019.

PORFIRIO, Agamenon. As diferentes instâncias narrativas em *Poesia sem fim*, de Alejandro Jodorowsky. In: LIRA, Bertrand; MACEDO, Simone (org.). *A mise en scène cinematográfica: algumas abordagens*. E-book, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAIZ, Julia. *Bebês têm fascinação por lâmpadas*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2010.

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

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 2018.

