

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Luiza Guerra Costa Camisassa

UM TESTE DE ALTURA:

saltos entre o livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia,
e as *Live Transmissions*, de Morgan O'Hara

Belo Horizonte

2024

Luiza Guerra Costa Camisassa

UM TESTE DE ALTURA:

saltos entre o livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia,
e as *Live Transmissions*, de Morgan O'Hara

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Crítica das Artes.

Linha de pesquisa: Crítica das Artes

Orientadora: Prof.^a Dra. Rízzia Soares Rocha

Belo Horizonte

2024

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

701.08 C183t 2024	<p>Camisassa, Luiza, 1991- Um teste de altura [recurso eletrônico] : saltos entre o livro Parque das ruínas, de Marília Garcia, e as Live Transmissions, de Morgan O'Hara / Luiza Guerra Costa Camisassa. – 2024. 1 recurso online.</p> <p>Orientadora: Rízzia Soares Rocha.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Desenho – Teses. 2. Poesia moderna – Séc. XXI – Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. I. Rocha, Rízzia Soares. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE **LUIZA GUERRA COSTA CAMISSASSA** - NÚMERO DE REGISTRO **2022686548**.

Às quatorze horas e trinta minutos do dia quatorze do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e quatro, reuniu-se remotamente, por meio de mídias digitais, a Comissão Examinadora aprovada em reunião do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada **“Um teste de altura: saltos entre o livro Parque das ruínas, de Marília Garcia, e as Live transmissions, de Morgan O’Hara”**, requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em ARTES - Área de concentração: ARTES. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Rizzia Soares Rocha, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares de Defesa de Dissertação, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelas examinadoras, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu remotamente, sem a presença da candidata, para julgamento e expedição do resultado.

Pelas indicações, a candidata foi considerada: Aprovada.

Considerações finais da banca examinadora:

A dissertação intitulada **“Um teste de altura: saltos entre o livro Parque das ruínas, de Marília Garcia, e as Live Transmissions, de Morgan O’Hara”**, cumpre todos os pré-requisitos para obtenção do título de mestre em artes. A banca examinadora destaca a sensibilidade do texto, o cuidado e originalidade do projeto gráfico da dissertação, além do aspecto transdisciplinar da pesquisa.

O resultado foi comunicado à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada digitalmente por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, quatorze dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e quatro.

Profa. Dra. Rizzia Soares Rocha – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Paloma Vidal – Titular – UNIFESP

Profa. Dra. Debora Pazetto Ferreira – Titular – UDESC

Profa. Dra. Jessica Di Chiara Salgado – Titular – Puc-Rio

Obs: O Colegiado comunica à aluna que ela terá 60 dias para apresentar a versão final da Dissertação.

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes



Documento assinado eletronicamente por **Rízzia Soares Rocha, Usuário Externo**, em 19/08/2024, às 21:58, 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 **3373536** e o código CRC **0ECD3A4F**.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa de estudos concedida. Ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG pela oportunidade de desenvolvimento da pesquisa. Às professoras e aos professores membros das bancas de qualificação e defesa: Eugênio Paccelli, Rafael Zacca, Debora Pazetto, Jessica Di Chiara e Paloma Vidal. À minha orientadora Prof^a Dr^a Rízzia Soares Rocha pela liberdade e acompanhamento na justa medida.

À Morgan O'Hara e Marília Garcia pela companhia, estrutura do salto e asas.

Júlia, Carina, Rafael, Patrícia, Alberto & Tiza, vocês sabem.

RESUMO

No livro *O poeta e o tempo*, Marina Tsvetáeva afirma: “para olhar alguma coisa é preciso elevar-se acima do que se vai observar, colocar entre si e a coisa todo um salto — a recusa da altura. Pois eu olho a altura!”. Este trabalho é um teste de altura, um salto, um ensaio-poema, que articula, em primeira pessoa, minhas vivências e descobertas práticas e teóricas no universo das artes, da poesia e da pesquisa. Aproximo o livro *Parque das ruínas*, da poeta brasileira Marília Garcia, da série de desenhos *Live Transmission*, da artista estadunidense Morgan O’Hara, através dos procedimentos de apropriação e deslocamento que são utilizados por ambas e que também são parte do meu processo de criação. Entendo o salto como um movimento a partir do qual é possível enxergar através de várias perspectivas diferentes e, quando retorno ao ponto de partida, por causa da queda e do que foi visto, ele já não é a mesma base do salto anterior. Busco estabelecer a linha invisível que conecta Morgan e Marília, que liga a poeta e a artista a mim e às minhas referências, ao mesmo tempo em que exploro possibilidades de diálogo entre poesia e desenho, pois entendo que ambos são uma maneira de treinar e exercitar o olhar. Desloco, na prática, o procedimento de criação do desenho para o universo do poema e também o verso de seu contexto de origem para empregá-lo como uma maneira de teorizar e experimentar o desenho.

PALAVRAS-CHAVE: desenho; poesia contemporânea; apropriação; deslocamento.

ABSTRACT

In the book *The Poet and Time*, Marina Tsvetaeva states: “to look at something one must elevate oneself above what is to be observed, place a whole leap between oneself and the thing — the refusal of height. For I look at height!”. This work is a height test, a leap, an essay-poem that articulates, in the first person, my experiences and practical and theoretical discoveries in the universe of arts, poetry, and research. I draw closer to the book *Parque das Ruínas*, by the Brazilian poet Marília Garcia, and the drawing series *Live Transmission*, by the American artist Morgan O’Hara, through the procedures of appropriation and displacement used by both and which are also part of my creative process. I understand the leap as a movement from which it is possible to see through various different perspectives and, when I return to the starting point, because of the fall and what was seen, it is no longer the same base as the previous leap. I seek to establish the invisible line that connects Morgan and Marília, that links the poet and the artist to me and my references, while exploring possibilities of dialogue between poetry and drawing, as I understand that both are ways of training and exercising the gaze. In practice, I displace the drawing’s creation procedure into the universe of the poem and also take the verse from its original context to use it as a way to theorize and experiment with drawing.

KEYWORDS: drawing; contemporary poetry; appropriation; displacement.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>Venezia Gabbiani</i> , Morgan O'Hara, 2017	p. 19
FIGURA 2: <i>The irrefutable</i> , Rose-Lynn Fisher, 2012	p. 27
FIGURA 3: <i>Tilbury</i> , Edward Sanders, Morgan O'Hara, 2014	p. 38
FIGURA 4: Imagem retirada do livro <i>Parque das ruínas</i> , de Marília Garcia	p. 39
FIGURA 5: Imagem retirada do livro <i>Parque das ruínas</i> , de Marília Garcia	p. 40
FIGURA 6: Registro fotográfico da performance <i>2 2003</i> , Morgan O'Hara, 2003	p. 48
FIGURA 7: <i>Mujer en la bañera</i> , Antonio López, 1971	p. 63
FIGURA 8: <i>Sem título</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 82
FIGURA 9: <i>Sem título</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 83
FIGURA 10: <i>Sem título</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 84
FIGURA 11: <i>Sem título</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 85
FIGURA 12: <i>Piso de Fernando Higueiras</i> , Antonio López, 1981	p. 89
FIGURA 13: Desenho-poema <i>Saudade de pedra</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 99
FIGURA 14: Desenho-poema <i>Saudade de pedra</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 100
FIGURA 15: <i>Ensaio de pedra</i> , Luiza Camisassa, 2023	p. 101
FIGURA 16: <i>Mujer en la bañera</i> , Antonio López, 1968	p. 106

SUMÁRIO

[PRIMEIRO SALTO]	p. 12
[ATLAS SENTIMENTAL DE APROXIMAÇÕES]	p. 44
[UM DESVIOS E CEBOLAS]	p. 45
[DOIS]	p. 49
[TRÊS]	p. 52
[QUATRO]	p. 55
[QUATRO E MEIO]	p. 57
[CINCO EU-DESENHO]	p. 58
[CINCO E MEIO LARANJAS E POEMAS DE AMOR]	p. 60
[SEIS PEQUENO ASSALTO]	p. 61
[SETE VARIAÇÕES SOBRE O DIREITO DE PERMANECER CALADA OU DEIXAR ANNE CARSON DIZER POR MIM COMIGO]	p. 64
[OITO UM PARÊNTESES OU NÃO PODIA DEIXAR DE DIZER AQUI] ...	p. 66
[NOVE]	p. 68
[DEZ]	p. 70
[ONZE UMA CARTA PARA CARINA]	p. 73
[DOZE]	p. 77
[TREZE UMA DECLARAÇÃO DE AMOR AO TOM]	p. 81
[TREZE E MEIO MORGAN E TOM]	p. 86

[QUATORZE | PEDRA FUNDAMENTAL] p. 87

[QUINZE | SAUDADE DE PEDRA] p. 91

[UMA PAUSA PARA FALAR DA BEATRIZ] p. 93

[DEZESSEIS | UMA SAUDADE E UM ENSAIO DE PEDRA] p. 99

[DEZESSETE | A POETA E A MORTE] p. 102

[DEZOITO | MÃOS NEGATIVAS] p. 105

[DEZENOVE | IDIORRITMIA] p. 112

REFERÊNCIAS p. 117

[PRIMEIRO SALTO]

No livro *O poeta e o tempo*, Marina Tsvetáeva afirma que *para olhar alguma coisa é preciso elevar-se acima do que se vai observar, colocar entre si e a coisa todo um salto — a recusa da altura. Pois eu olho a altura!* Tenho pensado em como medir o salto entre Marília Garcia e Morgan O’Hara
 os saltos entre
 poema e desenho
 ensaio e poema
 desenho e ensaio.

Saltar talvez seja uma maneira de medir; olhar a altura
 estabelecer um ponto de partida para o salto [imaginar o lugar da queda]
 parâmetros de medida
 uma escala?

Desenhar um plano de voo
 um plano de salto
 um cálculo de asas
 [entretanto]
 não dá para ver
 como no poema “paisagem com um futuro dentro”, da Marília, no livro *Expedição: nebulosa:*

*todo dia a paisagem é a mesma
 mas a cada vez que olho ganha
 nova camada.*

Cada vez que olho a altura, ela ganha uma nova camada. Ou, ainda, como no poema “história natural” do mesmo livro:

*estamos num túnel de fumaça
 e não consigo ver o que aconteceu.*

No começo do salto, eu perco o horizonte de vista.
 A neblina da vertigem resultante da altura vela a distância da queda.
 A velocidade da queda cria uma nebulosa.

—

Steve Paxton, um pesquisador dos movimentos do corpo, sobretudo da dança,
 em seu livro *Gravidade*, afirma que, após o nosso nascimento, a gravidade institui
 novos termos por exemplo
 somente após o nascimento é possível cair da maneira como conhecemos, caminhar,
 tropeçar, dançar
 respirar depois do nascimento: o diafragma contrai, diminui a pressão dentro dos nossos
 pulmões e permite que o ar entre
 depois o diafragma relaxa e a elasticidade dos pulmões expulsa todo o ar
 um parto.

Só saltamos depois de nascidos
 antes, a gente nada, boia, recebe oxigênio pelo cordão umbilical
 o nascimento permite o salto
 e ele próprio é um salto
 que só é possível
 a partir do outro
 a partir do corpo do outro
 um salto
 o parto.

—

Meus piores pesadelos sempre foram um mergulho no imenso azul
 acompanhada por com um iceberg flutuante, à deriva em cima de mim
 olho para os lados e não consigo sair
 não tem passagem
 não tem calor
 acordo sem fôlego

com frio
 numa imensa e desesperada inspiração
 a morte se aproxima do mergulho
 o mistério da sobrevivência
 o mistério do fim
 o mistério dos começos
 uma selvageria.

O mistério
 é uma radicalidade
 entrar nele através das fissuras
 erguem-se, então, outros mundos possíveis acreditar no passo
 que nos faz seguir adiante através da topografia da casualidade

é preciso acreditar na morte
 é para ela que o passo nos leva.

Li, em algum lugar, um poema
 não lembro exatamente de quem, nem seu título
 mas era sobre assistir um nascimento
 e quem assiste diz ao recém-nascido *agora você pode parar de nadar*

essa frase me deu uma sensação de exaustão
 de afogamento
agora você já pode parar de nadar
 como se alguém salvasse
 naquele instante
 a pequena vida do afogamento
 entretanto
 ela só para de nadar para o primeiro respiro porque foi expelida de dentro de algo.

Nascer é como o meu pesadelo: acordar sem fôlego numa imensa inspiração.

—

O nascimento, segundo Steve, é uma *mudança abrupta pela qual agem, subitamente, fatores distintos daqueles do útero — e eis a gravidade. Com a gravidade, uma nova negociação se inicia e estes termos nos condicionam pelo resto de nossas vidas.*

Penso na gravidade da queda entre a sintaxe e a linha.
Penso em como percorrer essa queda.

Steve constrói seu livro dialogando a todo tempo com a gravidade e, em determinado ponto, ele se volta para o caminhar *Andar me vem à mente. No caminhar humano, cada movimento começa com um pouso sobre a superfície da terra. A superfície é o acúmulo de todos os pedacinhos inertes amontoando-se em direção ao centro. Sobre essa superfície, caminhamos a passos largos. Nós também zigzagueamos, tropeçamos e mancamos. Na terra, no chão, no declive, no pântano, negociando o próximo movimento.*

O passo a gravidade o salto a queda.

Lembro-me da Yoko Ono, em suas orientações conceituais no livro *Acorn*:

CENA DO CÉU X

*O céu não está somente acima de nossas cabeças.
Ele se estende até a terra.
Cada vez que tiramos nosso pé do chão,
estamos caminhando no céu.*

*Caminhe pela cidade com essa consciência.
Perceba o quanto você caminhou no céu hoje.*

Cena de céu, passo de terra, tropeço. A queda;	voo de passo firme
volto ao meu salto	o espaço entre
Morgan e Marília	
Imagino-as como a superfície do salto	o meu centro
lugar para onde todas as minhas partículas são puxadas	
caminho na superfície, ziguezagueio	
tropeço	
manco	entretanto
cada vez que tiro o pé do chão	
caminho um pouco no céu	um salto.
Eu olho a altura!	
Em um passo de cada vez.	

—

Em uma de suas *Live Transmissions*, Morgan registra pequenos movimentos de água vejo na superfície da água o reflexo das árvores no vídeo há o barulho dos pássaros da água.

Olhando a zona fronteiraça	o ponto
que marca a tensão superficial da água	
parece que, se saltarmos de ponta na água, será possível alcançar o alto	
imensamente alto: na copa da árvore refletida em sua superfície da água	
o mergulho como uma espécie de voo	
salto de ponta.	

No desenho de Morgan, enxergo uma nebulosa. Sua expedição, apesar de telúrica,	
conduz-me à Marília Garcia. Talvez Morgan tenha saltado de ponta no lago,	
um mergulho	até o fundo do fundo da água
para chegar ao espaço	um salto.

Imagino que ela tenha visto na água a mesma nebulosa da expedição da Marília. Busco, em mim, na velocidade do meu salto, as camadas que aumentam e diminuem a cada dia

*Tudo depende
de onde está o olho
de quem vê*

como diz Marília, em seu poema “Gêmeos irlandeses”.

A aproximação dos díspares, através do pavimento dos meus olhos.

—

Penso em maneiras de medir as distâncias como uma forma de me aproximar do salto, do espaço entre Marília e Morgan. Ensaio meu plano voo; um passo. Para ver através das camadas criadas a cada olhar, a cada dia, é preciso esforço; é preciso querer ver, querer estar, querer mover o corpo na direção da nebulosa, e não cessar o movimento.

Talvez, para ver em queda, seja imprescindível ser cambiante tal qual a neblina ao vento.

—

Jean Starobinski, ao definir o ensaio, recorre à etimologia da palavra:

*Essai [ensaio], conhecido em francês desde o século 12, provém do latim tardio *exaguium*, ‘balança’; ‘ensaiar’ deriva de *exagiare*, que significa ‘pesar’. Nas vizinhanças desse termo encontramos ‘exame’: agulha, lingueta do fiel da balança e, conseqüentemente, pesagem, exame, controle. Mas outra acepção de ‘exame’ aponta para o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. [...]ensaio é o mesmo que dizer “pesagem exigente”, “exame atento”, mas também “enxame verbal” cujo impulso liberamos. Ele recorre à etimologia, e eu recorro a ele. Marília também recorre a ele ao colocar “O poema no tubo de ensaio”; em “[testar o mundo]”, ela diz:*

*para usar as palavras de jean starobinski
numa definição que se aproxima da de bense*

“os ensaios levantam a possibilidade de pôr à prova
o mundo mas também a capacidade de testar”
ao final do poema, Marília conclui
gosto de pensar no ensaio como sendo uma balança antiga
com dois pratos que pode ser usada para fazer o exame
e de onde deriva o enxame.

Tracei aqui, leitor/leitora/leitore, o caminho inverso do meu caminho: conheci as definições de ensaio do Jean e do Max através dos olhos e do recorte da Marília, em *Parque das ruínas*. Te apresentei meu recorte da definição do Jean, seguido do meu recorte de uma das definições dela. Agora — na tentativa de ampliar o entendimento de ensaio, na tentativa de ensaiar e testar o ensaio, o lugar de onde deriva o enxame — recorro ao dicionário e procuro a definição de enxame. Seguem duas definições com as quais quero dialogar:

Grupo grande de insetos que voam em conjunto

Grande quantidade de pessoas ou coisas juntas
(ex.: enxame de estrelas; enxame de gente). = multidão.

Em 2017, Morgan O’Hara, no trabalho *Venezia Gabbiani — video of drawing in progress*, registra, num desenho de sobreposição de linhas, um enxame de gaivotas lutando pelas sobras de um mercado de peixe, em Veneza, após seu fechamento.

FIGURA 1: *Venezia Gabbiani*, Morgan O'Hara



Fonte: O'HARA, 2017.

Marília pensa o ensaio como o lugar *de onde deriva o enxame* e, inclusive, seu livro *Parque das ruínas* é construído a partir de diversos *enxames*:

enxame de referências: imagéticas, literárias, artísticas

enxames verbais

enxames de testes

enxames que vão, vêm, deslocam-se, reconfiguram-se, mostram outras possibilidades de formas, outras possibilidades de texto testam as possibilidades.

Um enxame de ensaios ou, ainda, um enxame ensaiado.

A série de desenhos performativos *Live Transmission*, de Morgan O'Hara, é construída a partir de um enxame de linhas. Seu olhar fixo em alguma coisa desloca a coisa para o desenho; um enxame de linhas, um teste de olhar, um teste de linhas — não linear — de desenho. A artista testa a capacidade de trazer para o desenho o movimento:

o enxame de linhas é a luta por restos de peixe de um enxame de gaivotas

o enxame de linhas é o enxame de movimentos das mãos de Gio Ferri ministrando uma palestra

o enxame de linhas é toda a apresentação da banda *Drawn to Sound* na cidade de Nova Iorque em 2013

o enxame de linhas é um enxame de linhas.

Penso que o enxame verbal, o enxame — não linear — de linhas, é uma maneira de aproximar os trabalhos de Marília e Morgan.

Gosto de pensar no ensaio como sendo uma balança

— não necessariamente antiga —

com dois pratos escolhidos e aferidos por mim

uma balança que pode ser usada para fazer o exame

e de onde deriva o enxame

um enxame verbal

não linear

porém em linhas

um enxame ensaiado

a fundação é a retomada
 primazia das asas
 não cair tudo
 que tem para cair
sustentar o ser a esse ponto, suspendê-lo acima do precipício, soltá-lo, retomá-lo.

Visitei o Italo Calvino esses dias
 ele disse que se quisesse escolher um símbolo para saudar o novo milênio,
 escolheria o *salto ágil e imprevisto*
que sobreleva o peso do mundo
demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza
a leveza para mim está associada à precisão e à determinação.

Italo fazia algumas propostas para o novo milênio
 e, em algum momento, me contou que foi o Valéry quem disse *é preciso*
ser leve como o pássaro, e não como a pluma. Ainda que o tempo seja outro, e eu não esteja
 saudando um novo milênio, disse para ele que eu também escolheria o salto
 ágil e imprevisto que sobreleva o peso do mundo
 queda e retomada do pássaro
 o salto como uma saudação a esse tempo
 o salto como uma maneira de [testar o mundo].

Marília
 no poema “[testar o mundo]”
 convida Michel de Montaigne para dizer
 do trabalho da Morgan
 deve-se pensar com as mãos, diz Michel
 Morgan vê o mundo com as mãos
 testa o mundo através delas
 Morgan pensa com as mãos
 o desenho dela é um ensaio
 uma maneira de testar o mundo
 e de nos mostrar
 o mundo que ela vê
 através das linhas que saltam
 de suas mãos pensantes
 e pousam no papel
 [queda e retomada].

Ensaio meu plano de voo. Penso no lugar da partida. Retorno a um dos exemplos do dicionário para definir a palavra *enxame*: enxame de estrelas. Regresso à *Expedição: nebulosa*. Regresso aos meus dois anos e meio de idade, quando uma estrela e um modo particular de ver nasceram para mim.

Não me lembro muito bem dessa fase, mas meu irmão me disse há algumas semanas que, quando eu era pequena, meu modo de existir era correr. Eu existia em movimento. Às vezes, tínhamos vários brinquedos disponíveis, e eu dizia num tom muito alegre: *só vou dar um corridão*. E saía numa disparada desenfreada quase infinita.

Corri há algumas semanas com a intenção de tentar lembrar, como se correr fosse um retorno à memória. Enquanto eu corria, pensava no porquê de gostar tanto de correr na infância, hoje minhas articulações não sustentam a disparada desenfreada quase infinita. Durante a corrida, lembrei-me de um sonho antigo no qual estava dentro de um carro em alta velocidade, era noite, estava com a cabeça encostada e, por causa disso, além da velocidade, havia um leve embaçado pela respiração no vidro da janela do banco de trás. Enquanto olhava pela janela, pensava que tinha uma coisa muito bonita nisso da celeridade; através do vidro, eu enxergava como se a cidade se estendesse numa grande fotografia de longa exposição e as luzes iam ficando compridas e esticadas, formavam linhas e desenhavam a cidade através da minha velocidade.

Em meados de 1994, eu estava correndo com o meu irmão, era noite, num sítio, e corríamos muito. A garagem tinha algumas samambaias que ficavam penduradas no teto por uma corrente; minha avó tirava as samambaias de noite, elas dormiam em outro lugar. A brincadeira era pega-pega e eu era o pega. Enquanto corria, trombei em uma das correntes e meu olho ficou muito vermelho. No dia seguinte, voltamos para Belo Horizonte e fui consultar um oftalmologista. Eu tinha dois anos e meio e nunca me esqueci de ver minha mãe chorando, lembro-me de dois trechos da conversa: *um arranhão na córnea, nada preocupante. Mas sua filha só tem sete por cento da visão do olho esquerdo*.

Desse ponto para frente, lembro-me de ter feito vários exames e, num certo dia, estava andando de carro e meu pai me deu meus primeiros óculos. Desde o dia em que o escolhi, no rosto de um ursinho de pelúcia na vitrine de uma ótica, até a entrega dos óculos, passaram-se

anos dentro dos cinco ou sete dias úteis necessários para a confecção das lentes. Eu esperava ansiosa por eles; mas, de algum modo, eles também já tinham caído no meu esquecimento de criança. Coloquei os óculos e encostei a cabeça no vidro do carro, como no sonho. Eu estava aprendendo a ver e, pela primeira vez, o nome e a imagem se encontraram: *estrela*. *Estou vejando tudo clarinho*, foi o que eu disse com a cabeça encostada no vidro, *vejando* pela primeira vez o que antes só tinha o nome: estrela. *Eu vi, virei estrela*. Estava me apropriando do que eu via, aprendendo a associar as imagens aos nomes e tomando os nomes como meus.

Percebo, agora, a importância desse momento e, sobretudo, de me lembrar dele. De alguma maneira, dar nome às coisas é fazê-las existir e foi ali, naquele instante, que comecei a criar um outro mundo dando imagem ao que antes só tinha nome; subvertendo a ordem através da qual, em geral, as pessoas criam seus próprios mundos.

Enquanto escrevo, lembro-me de um dos meus poemas favoritos da Orídes Fontela, de nome “Estrelas”:

*Fixar estrelas
no mapa móvel
zodíaco.*

*Jogar com astros
e fixar-se
no próprio jogo.*

*Nomear as constelações
— submeter os astros
à palavra.*

*Buscar estrelas. Viver estrelas
— animal siderado
e siderante.*

Aos dois anos e meio, eu estava submetendo todas as coisas que começava a ver à palavra, eu vivi estrela, eu era um animal siderado com o mundo circundante, um animal siderante a correr *forte como um cavalo novo com fogo nas patas correndo em direção ao mar. Correndo em direção ao mar!*

Talvez por isso eu corresse tanto, foi o que pensei a princípio. A corrida era uma extensão da maneira como eu via o mundo. Uma imagem embaçada com as luzes se esticando e desenhando por cima das coisas do mundo.

O mundo como um desenho de sobreposição de linhas de movimento, como os desenhos de Morgan O'Hara.

O mundo como um enxame verbal, como os poemas de Marília Garcia.

O mundo no qual o enxame verbal e o enxame de linhas se sobrepõem enfim
 pela primeira vez
 um plano de voo
 um galope
 aproximando
 em plena revoada
 o que antes
 parecia díspar
 talvez ainda seja
 [talvez não]
 mas agora
 sobreposto.

Jean-Paul Sartre diz que as esculturas de Alberto Giacometti estão sempre '*a dez passos*', '*a vinte passos*' e *o que quer que você faça, ali permanece. É a própria estátua que diz a que distância se deve vê-la*. Imagino quantos passos de distância os desenhos de Morgan estabelecem para quem os vê. Marília Garcia, no começo do livro *Parque das ruínas*, apresenta

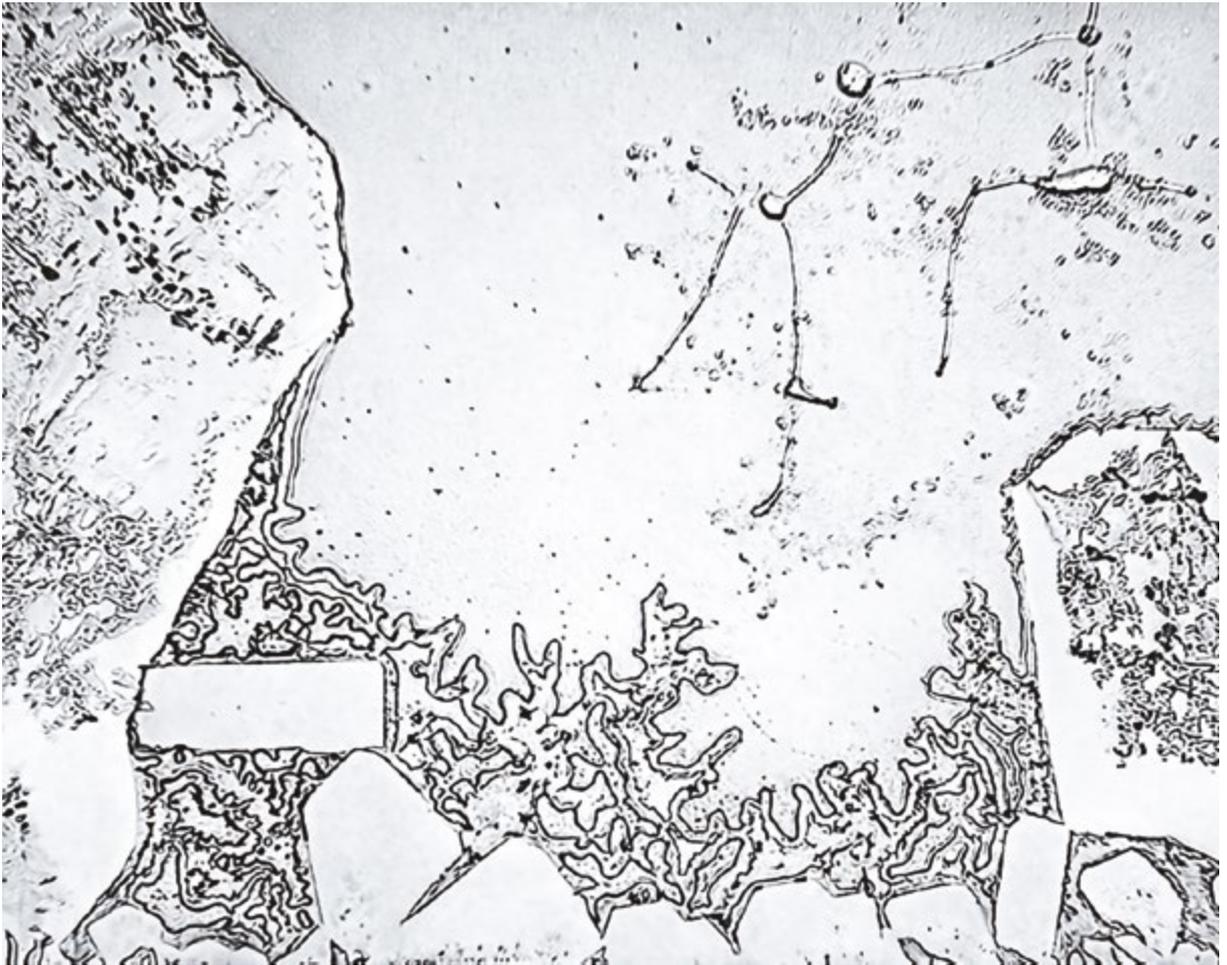
alguns dos trabalhos da série *Topografia das lágrimas*, da artista estadunidense Rose-Lynn Fisher. Nessa série, a artista coloca as lágrimas — dela e de outras pessoas — em uma lâmina, deixa-as secar e as posiciona num microscópio: o que se vê sob as lentes se aproxima do que entendemos como um mapa ou uma imagem aérea:

terrenos plantações uma cartografia vista de cima
essas imagens poderiam ser uma espécie de
“atlas temporário” pois consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima

A artista tinha como objetivo verificar se existiam padrões de cristalização, ou seja, se as lágrimas de alegria cristalizariam com o mesmo desenho ou não das lágrimas de raiva, das liberadas quando cortamos cebola, ou das de um bebê ao nascer. Fisher descobre, ao fim do trabalho, que não há padrão. Posteriormente, no poema, Marília itera:

volto ao trabalho de Rose-Lynn Fisher
topografia das lágrimas
ali para ver a lágrima
é preciso se aproximar e chegar tão perto
para poder ver de longe
como se fosse um mapa
um atlas temporário sentimental.

FIGURA 2: *The irrefutable*, Rose-Lynn Fisher



Fonte: FISCHER, 2012.

Me aproximo dos desenhos de O'Hara, chego tão perto, para poder ver de longe, como se fosse um mapa, as entranhas de uma nebulosa, um concerto inteiro, infinitos movimentos que vão da feitura da massa até o instante de servir um noodle. Marília, sobre o trabalho de Rose-Lynn, diz que as imagens, que são ampliadas cem ou quatrocentas vezes *mostram algo que está muito muito*
perto

tão perto

perto demais.

Fico pensando se os desenhos de Morgan são como as esculturas de Giacometti: o desenho que diz a que distância se deve vê-lo. Estão sempre a dez passos, a vinte passos, e o que quer que você faça, ali permanecem. Talvez dez passos, vinte passos, seja muito muito
perto

tão perto

perto demais.

Talvez dez passos, vinte passos, seja a distância entre nós e as coisas do cotidiano que não nomeamos.

—

Marília, numa determinada altura do *Parque das ruínas*, diz que *queria contar sobre outra experiência*
de olhar e ver

Ela *queria entender alguma coisa que não sabia exatamente*
o que era *mas achava que deveria estar ali.*

Eu quero entender alguma coisa que não sei exatamente
o que é mas acho que deve estar aqui

(se a gente começa a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?).

Eu caminho muito
 gosto de andar pela cidade
 andar para pensar
 para não pensar
 para ler em voz alta
 para perder o fôlego
 para ganhar fôlego
 andar para andar
 andar por andar
 [subida para o salto]
 pouso e voo sobre a superfície
 penso no que me aproxima do *Parque das ruínas*
 penso no que me aproxima das *Live Transmissions*
 penso no que aproxima.

Morgan se desloca fisicamente para realizar seus trabalhos
 vai à Veneza
 Macau
 assiste a concertos.

Marília se desloca fisicamente para realizar seus trabalhos
 vai à Chácara do Céu
 ao Parque das Ruínas
 à França.

Morgan desloca o que vê para o desenho
 o desenho é uma função do olho
 ou uma função da mão? Tudo depende
 de onde está o olho
 de quem vê.

Marília desloca trabalhos de ensaístas, cineastas,
 artistas plásticos
 ela mesma faz um ensaio fotográfico diário da Ponte Marie.

Acordar abrir os olhos lentamente

e ver.

Gosto da repetição de procedimento

gosto de repetir as coisas

gosto do retorno às coisas

e, aqui, retorno a um trecho do livro *Engano geográfico*, da Marília Garcia, para justificar meu apreço pela repetição. Ela está dizendo a respeito do “wall drawing 118”, uma das instruções de desenho do Sol Lewitt — o artista ganhou visibilidade pela série de desenhos *Wall Drawings*, que, na verdade, eram instruções para que outras pessoas fizessem o seu desenho nas paredes dos museus. Ao citar o “wall drawing 118”, ela coloca entre aspas a instrução do Sol, que é a seguinte:

“numa parede

qualquer pedaço de parede contínuo

usando um lápis duro

faça cinquenta pontos

os pontos devem ser distribuídos com equilíbrio pela superfície da parede

todos os pontos devem ser conectados com linhas retas”. Em seguida ela afirma

que cada desenho

mesmo seguindo à risca o modo de usar

poderia ser diferente

dependendo de quem o fizesse.

Utilizo os procedimentos de Morgan e Marília para construir este trabalho

repite seus procedimentos expostos

decolagem

faço uma revoada; e retorno ao ponto de partida

para dizer que pensei de novo

que pensei em outra coisa

tropecei numa nuvem com Yoko

caminhei sobre gravidade com Steve

[retorno]

para dizer que em cada revoada

há uma leitura

o olho de quem vê

várias vezes

a mesma coisa

Lembro-me do filme *A paixão de JL*, de Carlos Nader. Quando assisti a esse filme pela primeira vez, fechei os olhos. Estava deitada num colchão no chão no meio da sala de uma casa ainda em obras. Fechei os olhos para poder sentir melhor. Estava de noite, o colchão coberto apenas pelo lençol, estava escuro e, ainda assim, fechei os olhos. Em voice-over, no documentário, ouço os áudios gravados por Leonilson na década de 1990 — *É a segunda vez que eu sonho que eu tenho medo de uma pessoa que vive livre assim, fora*. Essa é a primeira frase dita no filme e, daí para frente, eu só ouvi. A voz de JL me envolveu de uma maneira que me comove até esse instante, digito no teclado do meu computador e, só de me lembrar, meus olhos se enchem de lágrimas de tão bonito que é.

Decidi ligar o filme de novo enquanto escrevo aqui: estou escrevendo enquanto o Leonilson fala para mim em plena década de 1990. Volta um sentimento de profundo pertencimento à voz dele, e uma pequena lágrima acaba de sair dos meus olhos
 uma lágrima quente
 que liga os meus olhos ao teclado do computador
 quando meus dedos
 encostam na gotinha não tão quente
 esparramada entre
 o ponto e vírgula e a letra L.

[Como será que cristalizaria essa lágrima?]

Coloquei o filme do Leonilson e chorei um pouco. Agora toca, no filme, a música *Cherish*, da Madonna — Leonilson diz que chorou um pouco ouvindo essa música, e eu choro um pouco ouvindo ele e, ao mesmo tempo, ouvindo essa música.

Desde que assisti a esse filme pela primeira vez, já o assisti mais algumas vezes:
 a primeira, já mencionada, ouvindo de olhos fechados
 a segunda, ouvindo de olhos abertos
 a terceira, ouvindo e desenhando
 a quarta, assisti acompanhada por um amigo, fechando os olhos em determinadas partes e dizendo em voz alta alguns trechos que já sei de cor
 a quinta, só escuto enquanto escrevo aqui, agora.

Lembro-me do sonho que aparece mais à frente no filme
 a espiral o túnel vertebral do Leonilson
eram duas espirais, duas espirais enormes
não sei se era dentro da minha barriga ou se era fora
eu fui ficando tonto
e as espirais iam crescendo e bamboleando assim
eram bem grandes e foram ficando cada vez maiores cada vez maiores
numa boa, é, agora agora a alucinação começou pelo lado esquerdo
as espirais tão paradinhas
elas se movimentam para o fundo assim
do lado direito tem minha cabeça que tá no traveseiro
e eu acordei e continuei vendo um pouco
mas na hora que eu ia entrar no quarto eu comecei a viajar eu era uma energia
eu era só uma energia viajando era um céu azul eeee
ai, não sei.
eu peguei o gravador pra gravar
e eu viajando assim
mas era que nem se eu fosse uma um monte de energia circulando
eu era energia circulando no meio desse céu e eu entrei num túnel
e tinha
um pedaço de túnel um pedaço aberto
um pedaço de túnel um pedaço aberto
um pedaço de túnel um pedaço aberto
 (...)

eu voltei a fechar o olho e descansar
aí eu tava viajando do lado do túnel
aí eu fiquei observando o túnel assim
eu fiquei observando o túnel
e era uma coluna vertebral
os pedaços do túnel que eram túnel
eram as vértebras
mas eu não tava mais dentro
eu já tava viajando fora.

É como diz Marília
estamos num túnel de fumaça
e não consigo ver o que aconteceu
 é como o desenho de Morgan

que é o próprio túnel de fumaça
 a cada passo descubro
 um pedaço aberto
 um pedaço de túnel.

Sigo a caminhada, a queda, a coluna vertebral entre
 ali para ver o entre
 é preciso se aproximar e chegar tão perto
 continuar o movimento [eram as vértebras]
 estar no meio do túnel para viajar fora
 para poder ver de longe
 para seguir vendo um pedaço aberto
 um pedaço de túnel, como se fosse um mapa
 um atlas temporário sentimental
 um atlas temporário vertebral.

—

Vou do meu quarto até a sala lendo *Parque das ruínas* em voz alta.
 Vou do meu quarto até a sala assistindo às *Live Transmissions*.

Marília, quando chega a sua residência artística na França, começa a tomar notas:
para entender o que estava vendo *para inventar uma rotina*
 a pergunta que ela se fazia era a seguinte:

como lidar com o próprio lugar?

Eu começo a tomar notas para entender o que vejo nesses voos de passo firme
 o que significa olhar para os trabalhos de Morgan e Marília tantas vezes
 por tanto tempo
 com tantos olhos
 que são meus entretanto
 são sempre outros?

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Remontagens do tempo sofrido*, cita exatamente o mesmo trecho do documentário do cineasta Harun Farocki, citado por Marília no “[diário sentimental da pont marie]”, no livro *Parque das ruínas*. Ambos publicaram seus respectivos livros, nas edições brasileiras, no mesmo ano, 2018. O documentário *Imagens do mundo e inscrições da guerra* mostra fotos aéreas de fábricas de borracha, feitas por pilotos estadunidenses, em 1944. Mais de trinta anos depois, ao olharem de novo essas mesmas imagens, funcionários da CIA descobrem que as tais fábricas eram, na verdade, campos de concentração e de extermínio. Marília e Didi prenderam seus olhares no mesmo trecho do documentário. Didi escreve que os intérpretes de fotos procuravam outra coisa: usinas de produção essas eles encontraram, mas não tiveram olhos para ver as usinas de destruição foram incapazes
contudo
a realidade está bem presente, sob seus olhos, gravada por um dispositivo técnico que lhes mostrava claramente o que eles persistiam em não querer ver.

Marília sobre esse mesmo trecho diz que, na época em que as imagens foram feitas, eles não conseguiram identificar os campos de concentração e extermínio nas imagens porque não sabiam de sua existência *e por isso*
não havia nada para ver
quando descobriram a existência dos campos, os estadunidenses puderam decodificá-los nas imagens *algo aparece:*
uma verdade que ainda não existia
aparição fantasma
eles precisaram de uma distância, nesse caso temporal, para fazer uma leitura do que já estava ali eles precisaram ler a mesma imagem durante anos.

Morgan O’Hara, numa de suas *Live Transmissions*, em 2014, registra o movimento dos músicos John Edwards, Mark Sanders e John Tilbury performando em Londres quando vi o desenho distante da performance
percebi o acumulado de linhas na verdade três
três regiões do papel estão com aglomerados de linhas mais densos
mais fechados
olhei para o desenho por horas e de repente algo aparece:
uma verdade que ainda não existia

aparição fantasma
precisei de uma distância, temporal também, para fazer uma leitura do que já estava ali;
precisei ler essa imagem em dois mil e vinte e três
para ver John Edwards, Mark Sanders e John Tilbury
cada um dos músicos um acumulado denso de traços — movimentos — não-linear —
performando
uma viagem à Londres
assistir à performance através
do registro do movimento das mãos
de Morgan O'Hara.

Figura 3: *Tilbury*, Edward Sanders, Morgan O'Hara



Fonte: O'HARA, 2014.

Figura 4: Imagem retirada do livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia

16.

[diário sentimental da pont marie]

07 fev 15 • 10H

“um mês depois continuo um zumbi” ela diz
estamos no dia 7 de fev as poças no chão congelaram
hoje a luz é outra ontem nevou volto para casa
apressada e leio o aviso na porta de entrada:



há um mês esse aviso apareceu no meio do caminho e o país
entrou em alerta de segurança máximo por causa dos atentados
ao jornal charlie hebdo



todos os dias agora ouço a palavra terrorismo

Figura 5: Imagem retirada do livro *Parque das ruínas*, de Marília Garcia

*então volto até a foto do dia do atentado: 7 jan 15.
seria possível ver algum indício do que aconteceu?
e na foto do dia seguinte? vejo apenas um caminhão com a
caçamba amarela 4 pessoas andando*



*tento ver alguma coisa diferente: nada
será que à noite seria possível perceber alguma mudança?*

[...]

olho agora para esta página em que estamos
e para essas letras impressas sobre o papel:
será que aqui temos como ver
alguma coisa além deste instante?

um pedaço aberto
 um enxame de linhas
 um enxame verbal
 Marília e Morgan são as minhas vértebras
 eu já não estou dentro
 eu ainda estou dentro
 todo dia a paisagem é a mesma
 mas a cada vez que olho ganha
 nova camada.

Nós zigzagueamos, tropeçamos e mancamos juntas, as três. Na terra, no chão, no declive,
 no pântano, negociando o próximo movimento.
 o passo a gravidade o salto a queda
 caminharemos um pouco no céu, cada vez que levantarmos os pés.

Encontro nelas procedimentos semelhantes *gêmeos irlandeses.*

Morgan se desloca.
 Marília se desloca.

Uma se apropria do gesto, do movimento dos bichos, da água
 desloca os movimentos para o desenho
 ver a coisa a partir do registro
 ver a coisa através das mãos
 de Morgan O'Hara
 [mais um deslocamento].

A outra fotografa, escreve e se apropria de escritos e trabalhos de outros artistas
 desloca esses trabalhos para dizer do que eles dizem
 desloca esses trabalhos para dizer de outra coisa.

Eu escrevo repetindo repetindo repetindo
 desloco o procedimento de trabalho delas para o meu trabalho

me aproprio deles faço deles meus procedimentos

[neste instante me levanto do escritório e vou até o meu quarto

 onde pegarei um caderno para começar um diário]

todos os dias — não todos —

uso a palavra diário para explicar um procedimento de registro que aconteça

com alguma frequência não necessariamente diária

mas que passe pela intimidade necessariamente

devo reproduzir os procedimentos de Morgan e Marília

e a partir disso fazer um diário aproximando seus trabalhos

com o meu

e minhas referências

a única regra é essa o resto é livre

e gira em torno da pergunta:

 como será esse salto?

 Eu olho a altura!

—

[ATLAS SENTIMENTAL DE APROXIMAÇÕES]

[UM | DESVIOS E CEBOLAS]

Carola Saavedra, ao conceituar permaescrita, trata da permacultura para dizer [também] de outra coisa escrita. A ideia de deslocar um conceito para definir outra coisa se revela como uma possibilidade de ensaio: testar os conceitos, esticar suas bordas, deslocá-los para ampliar suas possibilidades. Aproximar referências que a princípio parecem díspares é uma maneira de ensaiar.

Carola afirma que *as plantas têm seu saber espalhado pelo ‘corpo’*; Gonçalo M. Tavares, no livro *O Atlas do corpo e da Imaginação*, afirma que *é nas mãos que reside a potência maior de um pensamento minucioso (como o raciocínio mental), porém dentro do mundo e interferindo nele. (...) a minha mão pensa; e aqui reside a diferença: quando minha mão pensa, o mundo é alterado*. Ao aproximar o saber descentralizado das plantas às mãos pensantes, tenho a intenção de trazer para este texto a possibilidade de um ensaio que nasce através da ponta dos dedos que escrevem, da ponta dos dedos que desenham, das particularidades do meu olhar para os dias a possibilidade de um ensaio que nasce através do meu corpo inteiro e não de outro testar [ensaiar] aproximações para dizer de Morgan e Marília para expor meu procedimento de pesquisa expor minha maneira de olhar para elas, para as minhas referências para os meus dias.

Mãos de desenho, mãos de escrever, meu corpo — seu saber descentralizado, a potência das mãos, a potência do meu olhar para os dias meu diário de corpo inteiro para dizer/ensaiar [também] de outras coisas.

Integrar ao invés de separar (...) Um permatexto seria assim um texto em que os diversos gêneros convivem e se retroalimentam, formando, como as plantas, um sistema autossustentável usar as fronteiras valorizar as margens.

Ter como objetivo a colheita: para a permacultura, tudo é colheita: os erros, as falhas, as interações. Não apenas tomates e cebolas.

Anne Carson, em seu ensaio “Sobre aquilo que eu mais penso”, em livro homônimo, faz um elogio à colheita, ou melhor, ao erro

gostar do erro

e a aprender

com a justaposição do que vem e o que não vem ao caso.

Existe um provérbio chinês que diz:

uma pincelada não faz dois caracteres.

E ainda sim,

é exatamente isso que faz um bom engano.

Tento supor quais são os enganamentos aos quais me proponho aqui. Penso que a palavra talvez não seja engano, talvez sejam desvios e talvez aqui desvios e enganamentos sejam sinônimos talvez não.

Olho para uma ligação entre duas coisas
os desenhos de Morgan junto às performances
os desenhos de Morgan deslocados da performance
um eco da performance nos traços
e os títulos de seus desenhos
fazem os ecos gritarem mais alto
[mas sobre eco só falarei mais adiante]
os títulos dão a ideia de caminho
seus traços são os caminhos
literalmente.

Olho para uma ligação entre duas coisas
colheitas e erros
coloco-as no mesmo saco
esse saco, poderia ser um daqueles de nylon
cor de tangerina, reticulados, que nas feiras os vendedores colocam cinco
dez

dezoito quilos de laranja
 e, para roubar um gomo da laranja, é preciso
 rasgar o saco
 cortá-lo
 descascar uma laranja inteira e sair
 deslizando de patins.

Recorro a Carola, ao Gonçalo, a Anne, olho para Morgan, Marília, para os lados
 caminho o deslocamento dos dias
 meu diário; *trata-se de encontrar o misteriosíssimo caminho (ou caminhos)*
através de uma rachadura
um desvio nas formas já manifestadas
 uso aqui fragmentos da Carola para dizer de outra coisa
 tentar entender os caminhos que me trouxeram até aqui.

Tento desnudar a configuração do meu diário de corpo inteiro
 do meu atlas sentimental de aproximações
 me mostro
 tento mostrar meus caminhos, misteriosos até para mim — que os percorre —
 percorrer os caminhos, o corpo, um mapa topográfico primeiro passo
 usar as fronteiras; valorizar as margens
 o espaço entre
 voo e aterrissagem de um tropeço
 decolagem e o início da queda
 andar no céu um voo
 entre

—

Marília se desloca para a residência na França e inventa seu próprio procedimento; fotografar todos os dias do mesmo ângulo e horário a ponte marie. Depois disso, tudo era livre.

Morgan se desloca para shows, feiras, restaurante de noodles e inventa seu próprio procedimento. Depois disso, não é ela quem dita o movimento das próprias mãos.

Mãos de escrever
Corpo de escrever

Mãos de desenho
Corpo de desenho

Figura 6: Registro fotográfico da performance 2 2003, Morgan O'Hara



Fonte: O'HARA, 2003.

[DOIS]

Todas as semanas, tenho um pequeno ritual de caminhada: saio de casa no final da tarde rumo ao consultório da minha terapeuta, no qual permaneço por aproximadamente uma hora inteira. No trajeto de ida, ando bem rápido, com intervalos de pequenos tiros de corrida, por mais que eu me organize para sair cedo de casa, sempre acabo me atrasando.

Gosto de voltar andando sem pressa, é como se o passo me ajudasse a desafogar. Na volta, quase sempre passo na Livraria Quixote, um dos meus lugares prediletos em Belo Horizonte. Fico algumas horas por lá folheando livros, conversando com o Bruno, o Bernardo, a Cláudia, o Alencar — um descanso. Acho certa graça que, depois de tagarelar por quase uma hora no ouvido da minha terapeuta, eu precise andar em silêncio e me descomprimir imersa em milhões de palavras de infinitos livros que ainda não li. Quase sempre acabo comprando algum livro que invariavelmente dita o ritmo de leitura da minha semana.

Comprei um livro nesta semana: *Coisas que vi, ouvi, aprendi...*, do Giorgio Agamben. Na primeira parte, constituída por breves passagens e aforismos, ele cita aprendizados que teve com Lucrécio e sobre a arte de viver e se fazer divino. Ele diz: *implica a capacidade de habitar não a casa, mas a soleira, não o centro, mas a margem.*

—

No meu imaginário, Morgan e Marília habitam a margem, a zona fronteira que
 permite o balanço o espaço entre
 poema e ensaio
 desenho e performance
 poema e performance [Parque das ruínas foi escrito para ser performado]
 desenho e gesto
 um texto para ser lido em voz alta na minha cabeça
 os desenhos de Morgan se dizem em voz alta
 talvez eu escreva sobre isso mais adiante
 mas eu olho

[pausa]

olho os desenhos e escuto as linhas sobrepostas
 olho os desenhos e escuto os gestos
 de Morgan escuto também
 os gestos vistos por ela
 assim como
 sem nunca ter ouvido a voz da Marília pessoalmente
 leio em silêncio e escuto
 o livro inteiro na voz dela.

Na última parte do livro, no capítulo “Coisas que não vi, ouvi, aprendi”, Giorgio conta que sua mãe, quando ele tinha oito anos, entrega-lhe um papel que *continha a descrição exata do que naquela época me pareceu claramente construir o centro secreto do meu pensamento.*

[...]

A única coisa de que me lembro é que consistia em uma espécie de vazio central, uma suspensão ou um desvio, como se o papel tivesse repentinamente ficado branco. Como se no centro de tudo o que eu tentei viver e escrever houvesse um instante, talvez só um quarto de segundo, perfeitamente vazio, perfeitamente inabitável.

Cada um de nós existe em um estado de complicação no qual tudo está envolto em si mesmo, de modo a manter toda manifestação inaparente e toda palavra inefável e, ao mesmo tempo cada um de nós existe em um gesto, por assim dizer, desenvolvido, no qual tudo está plenamente aberto e explicado. É dessa forma que devemos entender a tese panteísta segundo a qual todas as coisas complicam-se em Deus e Deus desdobra-se em todas as coisas. As duas realidades são contemporâneas a qualquer instante, de forma que o segredo está sempre exposto, à plena luz e, ao mesmo

tempo, o que é revelado parece afundar e quase se afogar dentro de si, em direção a um centro inexplicável.

Giorgio Agamben não sabe e, muito provavelmente nunca chegará a saber, talvez ele
 saiba também quem sabe
 eu sei quando li esse trecho entendi: estou incessantemente me
 apropriando dos procedimentos de Marília e Morgan do que imagino que sejam seus
 procedimentos
 do que gostaria que fossem seus procedimentos talvez
 o segredo dos trabalhos delas esteja exposto, à plena luz
 [a suavidade mantém algumas afinidades eletivas com o segredo]
 elas nos mostram o caminho
 elas deixam seus procedimentos ou parte deles
 expostos
 e, ao mesmo tempo, quanto mais me aproximo
 o que é revelado parece afundar e quase se afogar dentro de si, em direção a um centro
 inexplicável.

Decerto cheguei muito muito
 perto
 tão perto
 perto demais.

[Como criar distância?]

—

[TRÊS]

Ela olha para um pedaço de papel. Nada mais existe. Todas as suas veias levam a esse papel. A pessoa pega a caneta e deixa nele marcas que ninguém jamais verá, ela outorga ao papel uma espécie de excedente, e arremata com um gesto tão particular quanto seu próprio nome.

Anne Carson estava falando de outra coisa, mas, para mim, ela disse das *Live Transmissions*, do *Parque das ruínas*. Sinto que ela escreveu esse trecho para mim, para que eu pudesse encaixá-lo aqui, para que eu pudesse dizer o que quero dizer com as palavras dela; que, vistas de um certo ângulo, através dos meus olhos, são palavras nossas. Anne poderia estar dizendo também do meu desejo —

dizer da poeta e da desenhista de uma maneira tão particular como meu nome.

—

Clara Schulmann, em seu livro *Cizânias*, cita uma fala da artista Geórgia Sagri — ela está dizendo sobre performance — :

Na maior parte do tempo tentamos imitar. E assim educamos nosso corpo e nossas capacidades. Mas cada pessoa tem suas próprias restrições de existência e de experiência. Considero então o treinamento como uma maneira de se despojar da ideia de domínio — imitar alguém — para adquirir progressivamente para cada um qualidades únicas e singulares; é assim que se cuida de si mesmo. Acredito que é isso que está na base da performance ou de qualquer médium que utiliza o corpo como material.

Marília escreve com o corpo inteiro
 performa de corpo inteiro
 Morgan desenha com o corpo inteiro
 performa de corpo inteiro

Me aproximo, repito seus procedimentos, me repito
hoje acredito ter descoberto a pergunta disparadora do meu diário
como me aproximar delas
criando uma distância de dois passos, dez passos, vinte passos,

penso que criar distância pode ser uma maneira
de abrir espaço para outros modos de aproximação.

[Chegar à margem comer pelas beiradas.]

—

[QUATRO]

O Professor Eugênio Paccelli, com quem faço estágio de docência, me apresentou na última semana um artista espanhol que eu não conhecia [aparição fantasma]
Antonio López.

Fiquei absolutamente encantada, sobretudo com os desenhos em grafite. Olho para os desenhos e é perceptível o apreço do artista pelas minúcias do mundo por exemplo, a mancha na dobra da porta de seu próprio ateliê. Ele indica, através de seus desenhos, um olhar quase obsessivo pelo entorno
o artista deseja mostrar
o mundo que vê o artista deseja mostrar exatamente o mundo
tal qual ele vê.

Nunca tive um amor particular por desenhos realistas entretanto
havia no livro um desenho que me tirou o fôlego por dois segundos
uma mulher, dentro da banheira, retratada da cintura para baixo
a água não cobre seus joelhos dobrados
deixa visíveis as manchas no fundo da banheira,
seus pés, cobertos de água e por uma sombra que não se sabe ao certo de onde vem,
ocultam pouco mais da metade do ralo da banheira.

Dá para ver todos os lugares que a água toca.
Dá para ver onde a sombra é mais ou menos densa.
Dá para ver os pés inteiros, apesar de eles só estarem insinuados em grafite.

Ele cria camadas muitas camadas
transparências
e é isso que chama o meu olhar.

Precisei de quase dez dias para que a imagem da banheira decantasse pelo menos um pouquinho na minha cabeça. Sabia que precisava dela, que precisava dizer dela entretanto precisei de uma distância temporal para entender por quê para entender como.

Quando me lembro da imagem de Antonio, a palavra suavidade ecoa na minha cabeça e, quando volto a um dos textos de Anne Dufourmantelle, nos quais ela ensaia sobre as *Potências da suavidade*, entendo que a decantação é também uma suavidade.

As coisas precisam do tempo das coisas.

A suavidade é, às vezes, uma decantação que precisa, no seu princípio, de uma energia imensa reunida, contida e sublimada até se tornar imaterial. Nisso ela pode ativar aquilo que é sensível em inteligível. Decantar torna as camadas visíveis, nem sempre claras, mas visíveis; permite que a luz entre. Penso na banheira do desenho, com água até a metade, a luz que entra, refratada, aclara as camadas, e torna, por exemplo, os pés visíveis — apesar de não conseguirmos vê-los inteiros, sabemos que eles estão ali.

[Reúno a energia da imagem. Deixo-a decantar mais um pouquinho.]

—

[QUATRO E MEIO]

Anne Carson, em seu ensaio “Espuma (ensaio e rapsódia): sobre o sublime em Longino e Antonioni”, questiona *o que é uma citação? Uma citação (que em inglês, quote, é cognato de “cota”, quota) é um corte, uma seção, o gomo de uma laranja que não é sua. Você chupa o gomo, cospe o bagaço e sai deslizando com seus patins.*

Ana Cristina César, em um de seus poemas — de amor —, diz:

*Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta.
Esta mesma porta hoje fecho com cuidado; altivo.
Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde o índice
onomástico os ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco.
Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.*

Ana e Anne. Ladroagem e Laranjas, duas palavrinhas com a letra *L* que, no fim das contas, me dizem quase de uma antropofagia das citações — devorar para reelaborar; roubar para ressignificar; mastigar, deglutir, absorver o que é de interesse próprio para construir outra coisa.

Anne Carson talvez nunca tenha lido Ana Cristina César, talvez sim, não sei, mas logo depois de dizer das laranjas, ela faz a seguinte colocação:

saquear a vida e as frases alheias e safar-se com um ponto de vista que chamamos de ‘objetivo’ — porque qualquer coisa pode ser transformada em objeto quando tratada desse modo — é algo eletrizante e perigoso. Saquear a esse ponto; é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.

—

[CINCO | EU - DESENHO]

Enchi a banheira da minha casa com água morna-para-quente alguns dias antes de escrever este texto. Deixei o banheiro ficar imerso numa cortina de fumaça, coloquei algumas gotinhas de óleo essencial de patchouli na água. Quando a banheira estava quase cheia, entrei e fiquei imóvel & imersa na água e no desenho do Antonio, eu era o próprio desenho dentro de uma cortina de fumaça aromatizada, mas numa outra posição. Estava numa banheira redonda, com os cotovelos apoiados na borda e as mãos mergulhadas na água. Meus pés estavam apoiados na borda oposta a qual eu encostava as minhas costas, os dedinhos dos pés para fora da água só e os joelhos como se fossem as pontas do Iceberg do meu corpo.

Escutava o disco *Esja*, da pianista polaca Hania Rani, como escuto agora. Hoje chove e faz frio, estou debaixo de duas cobertas e com o computador no colo. No dia em que fui desenho, o sol entrava pelo vidro da janela junto ao teto do meu apartamento, sol esse com alguns raios faltantes, sol que habita essa cena e um poema da Pizarnik.

Não quero aqui trazer misticismo para o texto, mas uma das funções do óleo essencial de patchouli é trazer aterramento e ajudar a firmar no momento presente: eu fui, por alguns minutos ou horas, de corpo e cabeça presente, semana passada ou no último mês, o desenho do Antonio, envolto num túnel de fumaça, o movimento da água provocado pela minha respiração, as quase invisíveis ondinhas na água, poderiam ser um desenho para Morgan O'Hara.

—

Retorno ao desenho da mulher na banheira de Antonio e ao livro do Giorgio. O desenho tem habitado minha cabeça há dias, o livro também. Ambos têm caminhado comigo — sinto que eles querem me dizer algo em voz alta, assim como o *Parque das ruínas*, assim como as *Live Transmissions*.

Olho para o livro
gosto de imaginar que eles cumprem uma função oracular

me lembro do desenho
entretanto

ainda não consigo ouvir com clareza o que eles têm a me dizer
penso em clareza e me lembro da suavidade

A suavidade tem múltiplas afinidades com a luz. Seu brilho, sua intensidade, sua difusão, suas metamorfoses, sua noite. Se tivéssemos que figurá-la no espaço, seria uma curva em movimento, mesmo ínfima.

Ao assemelhar suavidade e luz, Anne Dufourmantelle ilumina, para mim, o que entendo como suavidade no trabalho do Antonio e me faz entender o porquê do desenho da banheira ter me tocado tanto: as camadas. Explico melhor: Antonio, em seu desenho, deixa as camadas visíveis — nem sempre transparentes, mas visíveis. Marília e Morgan também deixam as camadas visíveis; nem sempre transparentes. As *Live Transmissions* e o *Parque das ruínas* são trabalhos que não só deixam visíveis os procedimentos — ou parte deles — como também são trabalhos nos quais os procedimentos são o próprio trabalho, mostrá-los é tão ou mais importante que o resultado. São trabalhos que deixam as camadas inteligíveis através de uma luz refratada;

Marília utiliza trabalhos de artistas plásticos, cineastas, e, também, a teoria do ensaio para construir seu livro. Ela cria camadas que nos levam ou nos incitam a ir [também] para lugares em que podemos mergulhar mais fundo nas *ruínas*, como se fossem a borda das ondinhas, a marca que fica na areia depois que a maré desce; uma curva em movimento, mesmo ínfima. Mostrar as camadas, ou parte delas, é encontrar uma maneira de habitar as margens, uma maré, linha curva em movimento, mesmo ínfima — habitar a soleira.

Morgan se desloca e olha para lugares e movimentos nos quais as pessoas nem sempre veem desenho à primeira vista: ela vê e mostra o desenho que vê; com as suas duas mãos, segurando o lápis, ela cria camadas infinitas de linhas, nos mostra o desenho que vê criando camadas: é possível ver uma orquestra inteira em movimento numa folha de papel. Ela cria camadas que nos levam ou nos incitam a ir [também] para lugares em que podemos mergulhar mais fundo nas *linhas*, como se fossem a borda das ondinhas, a marca que fica na areia depois que a maré desce; uma curva em movimento, mesmo ínfima — habitar a soleira.

O desenho de Antonio me mostra a suavidade das camadas, como os pés na banheira; estão visíveis — apesar de não conseguirmos vê-los inteiros, sabemos que eles estão ali. Antonio, mesmo sem saber, acrescentou camadas às ruínas da Marília e às linhas de Morgan.

[Habitar as margens, uma suavidade.]

[CINCO E MEIO | LARANJAS E POEMAS DE AMOR]

A suavidade mantém algumas afinidades eletivas com o segredo; o segredo está sempre exposto, à plena luz e, ao mesmo tempo, o que é revelado parece afundar e quase se afogar dentro de si, em direção a um centro inexplicável. A afinidade entre eles implica a capacidade de habitar não a casa, mas a soleira, não o centro, mas a margem —

A suavidade é uma promessa de margem onde se abrigar. A margem é o segredo; centro inexplicável revelado, em plena luz, e simultaneamente submerso.

[É impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.]

—

[SEIS | PEQUENO ASSALTO]

Depois que o Eugênio me apresentou o livro do Antonio, fiquei horas com o livro na mesa, folheando, mas a todo tempo queria voltar ao desenho da banheira. As sombras e manchas que habitam os pés do desenho os pés da moça do desenho me prendiam ali. Permaneci mais alguns minutos com o livro aberto de um lado meu caderno de desenhos de grafite do outro ainda não sabia onde queria chegar ainda não sabia onde o desenho levaria o meu desenho mas comecei.

Peguei o lápis 4H e, a partir de uma mancha do Antonio, comecei minha própria mancha; queria trabalhar as camadas as transparências o ver através das camadas de grafite o ver através dos desenhos de outra pessoa usar um gomo de laranja do desenho de outra pessoa para construir algo particular [como se a partir desse gomo do Antonio, fosse possível construir uma laranja inteira, como se fosse possível, a partir da apropriação desse gomo, criar um gesto tão particular quanto meu próprio nome.] com o eco de outra pessoa no meu trabalho nos meus olhos camadas e transparências.

[Me sinto assaltando a banca de laranjas da Anne Carson, me sinto assaltando um amor de Ana Cristina, me sinto assaltando um verso do desenho de Antonio — porque qualquer coisa pode ser transformada em objeto quando tratada desse modo — é algo eletrizante e perigoso.]

Decanto a ideia do eco, entendo-o como sendo camadas [camadas de vozes], me lembro das camadas das ondas as marcas das ondinhas que ficam na areia depois que a maré desce

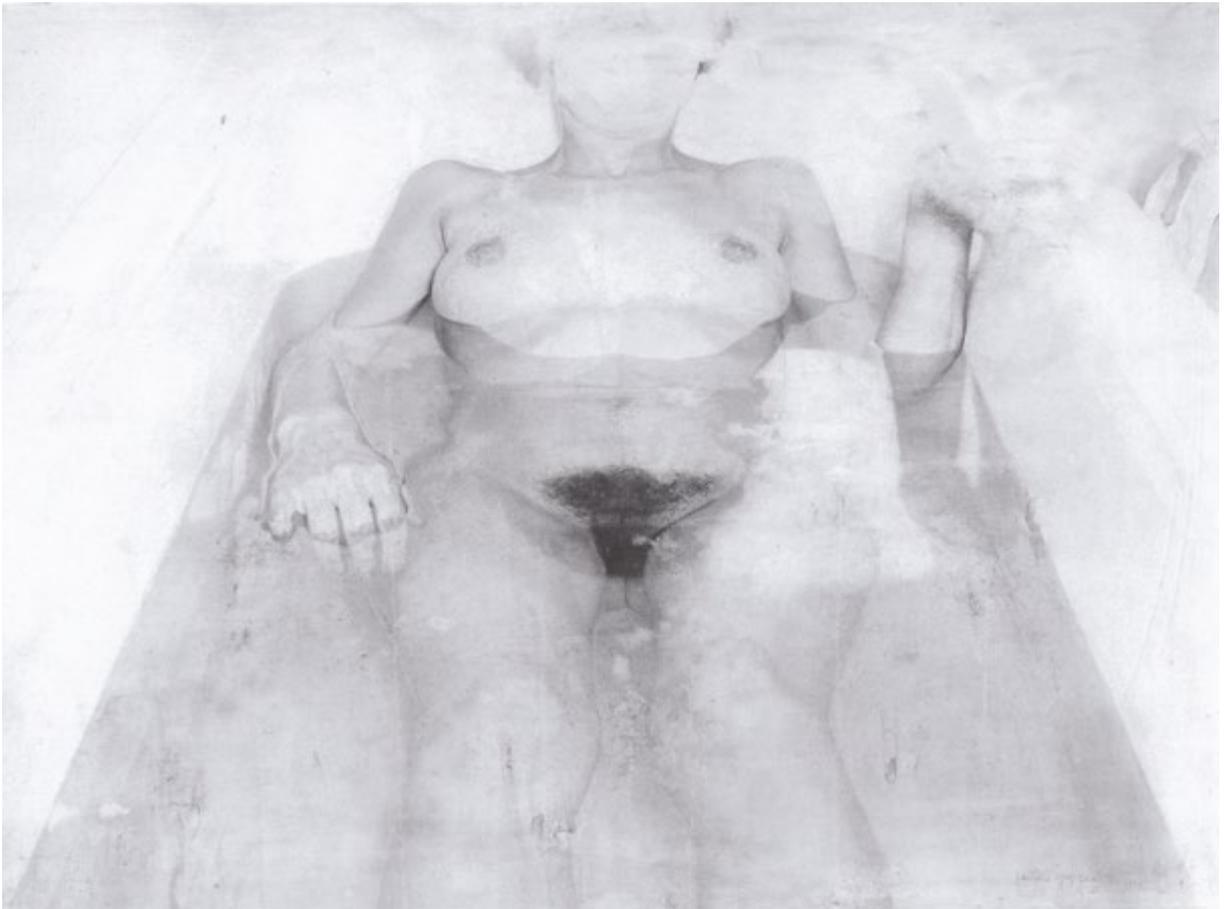
— uma curva em movimento ínfimo —

A suavidade vem nos visitar. Não a manipulamos nem a possuímos nunca. É preciso aceitar nas suas marés, percorrer seus caminhos ocultos, perder-se para que aconteça algo inédito.

Sinto que recebi a visita da suavidade naquele instante; me perdi na suavidade daquele desenho
em seguida
me perdi nas camadas do meu grafite
depois de iniciado o desenho, tudo era livre
não era eu quem ditava o movimento das minhas próprias mãos
não era eu quem ditava a configuração das camadas.

[Perco-me.]

Figura 7: *Mujer en la bañera*, Antonio López



Fonte: LÓPEZ, 2010, p. 133.

[SETE | VARIAÇÕES SOBRE O DIREITO DE PERMANECER CALADA
OU DEIXAR ANNE CARSON DIZER POR MIM COMIGO]

Anne Carson, em seu ensaio “Variações sobre o direito de permanecer calado”, afirma:

Como classicista, fui treinada para buscar a exatidão e para acreditar que é possível alcançar um conhecimento rigoroso do mundo, sem deixar resíduo. Esse resíduo, que não existe — pensar nele já me revigora. Só de pensar na posição dele, em como ele a compartilha com camadas embebidas de vazio, só de pensar em como ele se movimenta, como nunca pode parar de se movimentar, porque estou me movendo com ele, só de pensar em sua sombra, que é projetada por nada, e que não tem em si nada (ou quase nada) de morte — só de pensar nessas coisas, tenho a sensação de me libertar.

Apesar de dizer que o resíduo não existe, ela afirma que se movimenta com ele, que o resíduo possui sombra, embora esta seja projetada por nada. Grifei de lápis essa parte do livro e escrevi na lateral a palavra *camadas*. Fiz a primeira leitura desse ensaio quando Antonio López estava [muito] recém descoberto por mim e não pude deixar de associar os dois trabalhos: me revigorou pensar nas camadas criadas por López com grafite, enxergo camadas [também] embebidas de vazios no seu desenho, esse resíduo — a curva em movimento ínfimo — se moveu bem ali e, agora, roubo ou compartilho com Carson a sensação de me libertar. Antonio parece criar seus desenhos para expor essas camadas; deixar o resíduo a vista e em movimento. A luz atravessa seu desenho, não se sabe de onde exatamente ela vem, mas expõe justamente esses estratos a suavidade tem múltiplas afinidades com a luz.

Nesse mesmo ensaio, ao falar do trabalho de Francis Bacon, Anne Carson cita Gilles Deleuze: *destruir a claridade com claridade.*

[Apesar de aclarar as camadas, sempre há algo que escapa — o excesso de luz cega.]

Em seguida, ainda sobre o trabalho de Bacon, ela diz: *ele quer nos fazer ver algo para o qual ainda não temos olhos; ele quer que escutemos algo que nunca soou. Ele entra dentro da claridade até alcançar o ponto de maior frescor; lá onde a claridade é a mesma e, no entanto, difere de si mesma, um lugar que talvez seja análogo àquele que existe no interior de uma palavra que*

cai no silêncio de sua própria presença. Poderíamos substituir, nesse trecho, Bacon por Morgan O'Hara, por Marília Garcia ou por Antonio López. Os três nos mostram algo para o qual ainda não temos olhos, eles nos apresentam camadas que são atravessadas pela luz dos olhos através dos quais eles veem o mundo; eles querem nos mostrar o mundo tal qual eles veem. A suavidade dessas camadas está em permitir que a luz dos nossos olhos vejam

[aparição fantasma]

algo para o qual ainda não tínhamos olhos. Eles nos apresentam, para além dos trabalhos, outros modos de ver o entorno, nos incitam a ler as camadas; olhar os resíduos; perceber os silêncios.

a suavidade tem múltiplas afinidades com a luz. a suavidade mostra a distância entre o que está ali e o que escapa.

—

Marília estava assinando os livros do meu lado, eu não tinha visto; como ela diz no próprio livro: *aparição fantasma* [muita vergonha, caí na risada e fui para o outro lado da rua]. Fora de mim ela é uma pessoa magrinha [muito magrinha], tímida [muito tímida], não muito alta [menor que eu, talvez], mas enorme.

II — A realidade do encontro: eu agachada na frente dela; as duas com vergonha por motivos obviamente diferentes. Falei da minha pesquisa, dei um exemplar do livro que publiquei para ela, *Coração à larga* — ela quis o livro dedicado —, ela me perguntou um pouco mais da pesquisa, falei, queria saber quem da faculdade de letras me orientava, falei que estou pesquisando com a Rízzia Soares Rocha, na Escola de Belas Artes da UFMG; ela achou muito legal e quis saber um pouquinho mais da Morgan O’Hara. Falei que amo os livros dela; que o *Parque das ruínas* mudou muito minha maneira de ver as coisas. Ela dedicou o livro novo para mim, agradei muito, ela me desejou boa pesquisa. Nos demos um abraço. Isso tudo deve ter durado uns cinco minutos inteiros, mas, levando em consideração os parâmetros desse lugar dentro de mim que a Marília é enorme, deve ter durado uns cinquenta e dois minutos, no mínimo.

Tudo depende
de onde está o olho
de quem vê.

[NOVE]

Pedi ao Professor Eugênio Paccelli que me emprestasse por mais uma aula seu livro sobre o Antonio López. Da primeira vez que vi o livro com as mãos, fiquei tão imersa nos desenhos, tão imersa no desenho da banheira um mergulho. Desta vez, queria mergulhar no texto; queria rever os desenhos com uma distância temporal também.

[Como o livro está escrito em espanhol, escreverei aqui de uma perspectiva da livre tradução e entendimento do texto.]

O primeiro texto do livro é do próprio Antonio, ele conta que seu tio, também Antonio, era artista e que ele cresceu na mesma casa desse tio, desenhando em seu ateliê e aprendendo com ele; às vezes, o tio fazia algumas observações sobre seus desenhos, às vezes, não.

Antonio conta que, já na adolescência, ele delineava algumas formas, fazia alguns contornos e chegava em alguns resultados interessantes, outros nem tanto, mas que estava satisfeito com o caminhar das linhas. Até que um dia seu tio fez um desenho pelo qual ele ficou completamente apaixonado, pois era feito de uma maneira diferente de tudo que já tinha visto: as formas se construíram apenas com as sombras e as luzes; não havia linhas ou contornos: a forma aparecia por um milagre.

Antonio coloca esse desenho do tio junto aos seus na parede e, ao vê-los lado a lado, sente que os seus são insossos, enquanto no desenho de seu tio cada borda da forma lhe parecia cheia de graça, a luz que banhava a figura tinha, para ele, uma sonoridade e uma beleza inexplicáveis. Ele conta que tentava penetrar o segredo do desenho do seu tio, mas sempre algo escapava.

Depois de ler esse trecho do Antonio López, fiquei emocionada. Talvez ele tenha percebido, talvez não mas seus desenhos perseguem e nos mostram visceralmente o que ele diz ter visto e procurado no trabalho do seu tio: a luminosidade que traz uma sonoridade e uma beleza inexplicáveis. Através dela, as camadas se tornam visíveis entretanto

mesmo quando tentamos penetrar o segredo de seus desenhos
há sempre algo que escapa o mistério da suavidade
os resíduos em movimento

[silêncio]

—

[DEZ]

A primeira vez que li Marília, eu me perdi. É assim que Victor Heringer introduz o trabalho de Marília Garcia antes de uma entrevista com a autora. Marília, nessa entrevista, responde em poema:

querido

respondo suas perguntas num domingo de manhã está nublado
e eu estou sentada numa cadeira com o computador no colo
no fone está tocando “this mess we’re in”
música de pj harvey com thom yorke
anoto o que tenho ao redor antes de responder
anoto os detalhes
buscando estabelecer essa linha invisível até você
essa linha que sai dos meus dedos sobre o teclado
e aparece na tela enquanto digito
uma linha invisível que logo perceberei que está fora do meu controle

Carina S. Gonçalves [amiga, poeta e pesquisadora supracitada], no capítulo “O eco do ritmo”, de sua dissertação de mestrado de título *Por uma poética do eco em Marília Garcia*, diz que os poemas da Marília *tentam imitar a oralidade da fala; para isso, a autora utiliza recursos como a repetição, tão comum na dicção oral, (ainda que a repetição seja também um recurso poético), e o tom comunicativo. Esse mesmo tom que fala para fora, para a plateia, para o leitor, tentando explicar algo, também fala para dentro. Marília Garcia pretende, à medida que escreve, entender algo. Isso provoca um efeito de simultaneidade entre fora e dentro, como se ela convidasse o leitor a acompanhar seus mesmos passos, dúvidas, perguntas e procedimentos, para compreender o que ela não tem formulado como resposta, mas como trajeto. O leitor acompanha seus pensamentos à medida que ela os coloca no papel.*

— uma curva em movimento ínfimo —

A própria Marília, ao ser entrevistada pelo Victor, diz da tentativa de nomear os caminhos,
 os diálogos e as referências não consigo ler isso e não pensar
 sobre deixar as camadas visíveis
 na mesma entrevista, ela afirma que, mesmo ao nomear as coisas, elas acabam
 escapando deslizando

*queria que se transformasse em algo estranho
 que trouxesse contudo alguma familiaridade mesmo que não muito identificada.*

Carina comenta sobre o procedimento de Marília de expor o processo de escrita, deixar claro o procedimento, como se a poeta expusesse o fluxo de pensamento e nos fizesse caminhar com ela até o lugar em que ela quer chegar. Ao ler Marília, acredito que seja isso que traga uma familiaridade e, simultaneamente, o deslize — ela expõe os procedimentos e os caminhos [deixa as camadas expostas], entretanto são os caminhos feitos por ela. A poeta nos mostra os caminhos que faz e, ao mostrá-los, ela nos incita a criar um caminho de leitura particular pelo texto; ela nos convida a somar nossas referências às dela, a conhecer os escritores e artistas com os quais ela dialoga, a fazer parte desse lugar a partir do qual ela constrói o texto.

Morgan também nos mostra os caminhos que faz. Nos desenhos deslocados da performance, os títulos dão a ideia do caminho e os traços de seus desenhos são o caminho — os títulos acrescentam camadas sem as quais o desenho também pode ser lido, entretanto, tal paratexto faz os títulos fazerem o eco das performances gritarem mais alto.

Marília, nesse poema-resposta ao Victor, ambienta onde está, o que está fazendo e como ela imagina que conseguirá chegar à linha invisível que às vezes escapa.

Victor, na primeira vez em que li Marília, eu também me perdi. E me perco a cada leitura. E descubro outras coisas a cada leitura. Cada vez que olho a altura, ela ganha uma nova camada.

Ao dialogar com Victor, Marília diz:

estou tentando furar o texto *e falar algumas coisas*
mas não de modo muito linear
pois tento descobrir que coisas são essas que estou querendo dizer.

Penso que o procedimento em seu trabalho seja tão importante quanto o trabalho;
o procedimento talvez seja o trabalho um caminho.

Mais adiante, em sua dissertação, minha amiga diz que *em seus poemas ensaísticos, ao desnudar processos e procedimentos de escrita em uma linguagem acessível e didática (fazendo uso da teoria, inclusive), Marília Garcia convida outras pessoas a caminharem com ela, da mesma maneira como ela caminha com outros autores.*

Aqui, por exemplo, estou te convidando a caminhar comigo, com a Carina,
com a Marília e com o Victor um passo.

—

[ONZE | UMA CARTA PARA CARINA]

Carina

te escrevo num domingo de manhã
 não está nublado
 estou recostada na cama com o computador no colo
 uma caneca de café na mesinha de cabeceira
 no fone de ouvido está tocando sua playlist dos anos 2000
 a sua setlist da festa de sexta-feira
 você, uma *DJ Nebulosa*
 busco estabelecer essa linha invisível até você
 essa linha que sai dos meus dedos sobre o teclado
 e aparece na tela enquanto digito
 uma linha invisível que logo perceberei que está fora do meu controle

Por causa da sua dissertação, imaginei que seu nome artístico era uma homenagem
 ao *Expedição: nebulosa* uma ode à Marília
 entretanto você escreveu sobre o nome DJ Nebulosa
 [deslize]
 existe uma nebulosa com o seu nome Carina
 entretanto
 você ter estudado a Marília no mestrado
 a Marília ter um livro publicado no qual o título tem a palavra nebulosa
 pelo menos para mim
 dá ao nome uma outra camada

tudo depende
 de onde está o olho
 de quem vê.

Estávamos falando sobre isso na festa de aniversário da Quixote
 [mais ou menos sobre isso]
 a conversa era sobre um show e o quanto a maneira que o show havia sido conduzido
 se aproximava dos procedimentos de escrita da Marília Garcia
 a Mãeana propôs ao longo do show
 outras formas de leitura para diversas canções
 para alguns textos
 ela quis nos mostrar o mundo tal qual ela vê/ouve
 ela nos convidou para percorrer um caminho
 deixou algumas camadas expostas
 eu não tinha feito essa associação
 você fez e contou o que viu
 [aparição fantasma]

Concluimos que ensaiar é também propor novas maneiras de leitura
 adicionar camadas
 aferir a balança de uma maneira tão particular como nosso próprio nome.

—

Li um poema no instagram de *@srteste*, do autor Benjamin Péret:

*Sonho com todas as estrelas
 e elas fazem o mesmo
 Não há tempo a perder
 tudo isso vai rebentar
 Estamos perdidos
 Estamos perclusos
 Suspirar ou olhar
 nem nem já não sonho e vou-me embora
 Não estamos perdidos*

Olho para o sobrenome do Benjamin, mais uma camada
 penso nas estrelas eu vi, virei estrela

leio estrelas
 me lembro da sua nebulosa
 talvez por isso eu corresse tanto
 eu, aos dois anos e meio de idade, sobrepondo os trabalhos de Marília e Morgan
 os trabalhos que ainda nem existiam
 a necessidade da distância temporal
 a aparição fantasma
 a linha invisível
 é um desenho da Morgan O'Hara
 sobreposição de linhas
 camadas
 o eco de outra pessoa
 de uma banda inteira
 de um ballet inteiro
 de um lago
 também inteiro.

Vejo no seu eco
 no eco da sua dissertação as mãos de desenho da Morgan
 da mesma maneira que leio estrelas e me lembro da nebulosa
 da mesma maneira que quando leio o sobrenome do Benjamin
 trago a Flávia para o nosso diálogo *uma mulher* que dança
 a Flávia também estava na festa de sexta-feira
 a Amanda também estava na festa de sexta-feira
 mulheres que dançam e escrevem poesia
 dançamos como se não houvesse amanhã.

[Amiga, a minha ressaca de ontem e o cansaço de hoje são as linhas invisíveis que me ligam
 a festa de sexta-feira *deslize de patins,*
 trago o eco da Anne Carson para a nossa conversa.]

A Morgan O'Hara não sabe, talvez ela nunca chegue a saber
 mas na sexta-feira
 performamos um desenho dela

cada uma de nós
um ponto mais denso de sobreposição de linhas
construímos, na Obra, um desenho para Morgan O'Hara
um desenho com o eco dos anos 2000.

Te contei do trabalho do Antonio na última semana
falei alguma coisa sobre suavidade e camadas
comecei um desenho a partir do desenho dele
com o eco dele
[agora, toda vez que escrevo eco, trago você para o meu texto]
vou me retirar da carta
levantar da cama
caminhar até o escritório
e retomar o desenho
te escrevo num domingo de manhã não está nublado
estou recostada na cama com o computador no colo
já não escuto a playlist dos anos 2000
amanecí en la carretera con pensamiento de caracol
a linha invisível obviamente saiu do controle

Um beijo,
Luiza.

[DOZE]

Tenho desenhado com grafite no caderno, com o eco do Antonio. Hoje, durante o estágio de docência, o Eugênio disse: *acho bonito isso que você está fazendo com o grafite, um trabalho de paciência, uma declaração de amor ao tom.*

Entendi o que ele quis dizer entretanto
fui ao a dicionário on-line Priberam porque queria ir mais fundo
um mergulho
ou salto
em direção à neblina.

Costumo fazer esse exercício quando não sei, ou estou tropeçando para chegar a algum lugar [trago Yoko e Steve de novo para o texto]
recorro ao dicionário. Às vezes ele me dá respostas e/ou me leva para caminhos outros caminhos que eu não tinha imaginado de primeira
entretanto
gosto de escrever sobre esses caminhos, deixá-los visíveis.
Ler o significado de uma palavra no dicionário adiciona camadas aumenta a altura do salto [o espaço entre]
aumenta as linhas do enxame verbal que tenho feito
faz desse enxame verbal, um desenho de Morgan O'Hara.

As linhas que escrevi até aqui são uma ode aos procedimentos de Marília
[me aproprio dos procedimentos dela para fazer/dizer outras coisas]
As linhas que escrevi até aqui são uma ode aos procedimentos de Morgan
[me aproprio dos procedimentos dela para fazer/dizer outras coisas]
ir e voltar ao texto, usar minhas referências
referenciar meus afetos
para dizer [também] de outras coisas
para dizer do que vi; percorro um caminho, vejo uma ligação
escrevo
para mostrar que vi
para que você, leitora/leitor/leitore, possa dar alguns passos comigo

[te convido a caminhar junto]

aclarar e expor esses caminhos em camadas infinitas de linhas
 repensar o enxame
 reexaminar a balança
 aferir
 e aferir de novo
 e mais uma vez
 as linhas deste texto também são um desenho para e com Morgan
 as linhas deste texto também são um poema para e com Marília
 [o eco]
 com diversos atravessamentos que adicionam camadas de linhas
 camadas de significados
 camadas nem sempre transparentes
 mas visíveis
 camadas.

—

Escolhi, no dicionário, três significados de tom com os quais eu gostaria de dialogar:

1. *Cada uma das diferenças que se notam nas vozes ou sons;*

Diferença, significa o que faz uma *coisa* ser ela mesma e não outra, por exemplo. As diferenças podem ser imensas ou podem ser pequenas e, assim, essas *coisas* seriam semelhantes; parecidas, mas não iguais; parecidas, mas diferentes. Quando aproximo a diferença da semelhança, ela me dá as nuances; as muito pequenas camadas que diferem uma coisa da outra;

construo camadas de tons diferentes e semelhantes das minhas referências
 construo a partir delas [trago o eco
 camadas de vozes e procedimentos].

—

[TREZE | UMA DECLARAÇÃO DE AMOR AO TOM]

Figura 8: *Sem título*, Luiza Camisassa



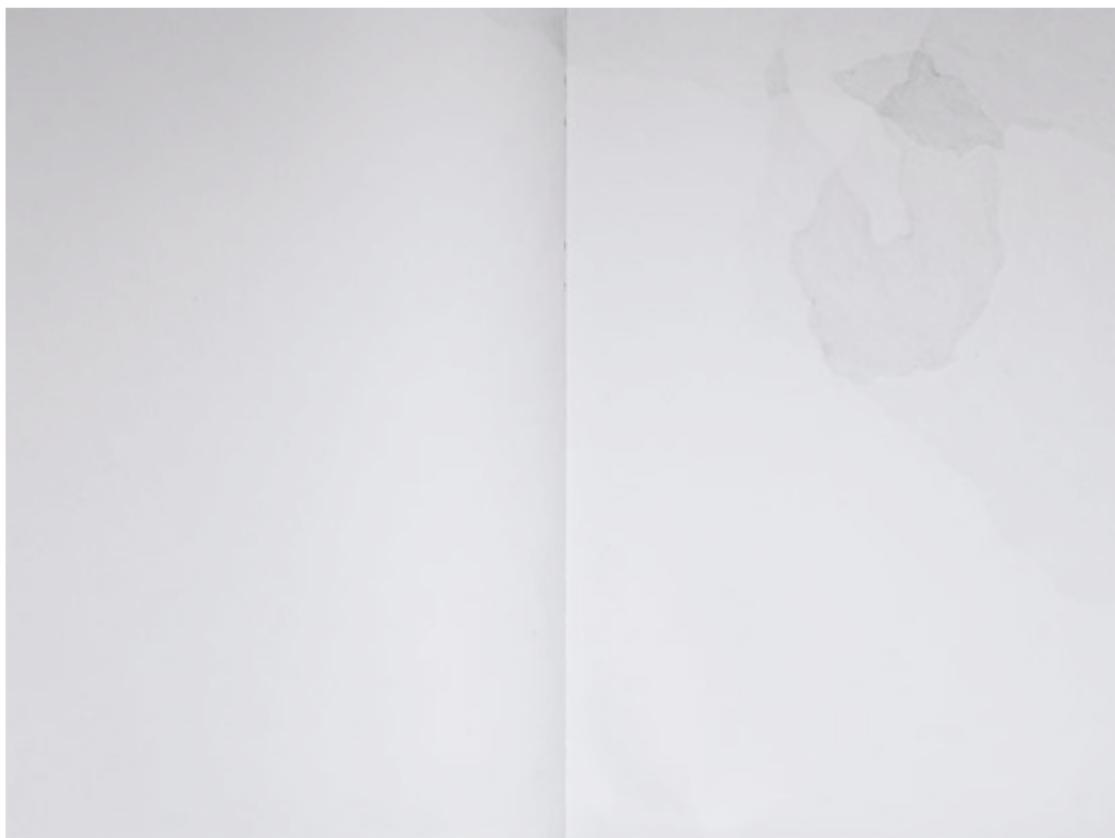
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Figuras 9: *Sem título*, Luiza Camisassa



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Figuras 10: *Sem título*, Luiza Camisassa



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Figura 11: *Sem título*, Luiza Camisassa



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

[QUATORZE | PEDRA FUNDAMENTAL]

A palavra *gama* significa simultaneamente a terceira letra do alfabeto grego, uma radiação emitida pelos corpos radioativos e uma série de sete notas musicais; por causa desse último significado e também por sua multiplicidade, me lembrei de uma poeta argentina que amo: Alejandra Pizarnik.

A editora Relicário publicou recentemente [mas nem tanto] uma dupla de livros escritos por ela, os dois últimos publicados com a poeta ainda viva:

A extração da pedra da loucura e Inferno musical. Fui até o poema “pedra fundamental” em função do título e também devido a ideia de construção supracitada uma casa geminada faço alguns pequenos recortes no poema da Alejandra para que eu consiga chegar onde quero chegar:

Não posso falar com minha voz, senão com minhas vozes.

*Uma vibração dos cimentos, um trepidar dos
fundamentos, drenam e perfuram.*

*e soube onde se assenta aquilo tão outro que é eu,
aquilo que me é adverso a partir de mim, conspira,
toma posse do meu terreno baldio,
não,
hei de fazer algo*

—

uma canção que não diga da vida nem da morte, mas de gestos levíssimos como o mais imperceptível esboço de consentimento, uma canção que seja menos que uma canção, uma canção como um desenho que representa uma pequena casa sob um sol ao qual faltam alguns raios;

—

Trouxe os livros da Alejandra para dizer das vozes, dos ecos, das camadas que estou construindo para dar ao texto a minha voz. Trouxe Alejandra para dizer comigo das transparências, do sol que entra cadenciado, sol este com raios ausentes mas que torna as camadas visíveis nem sempre transparentes.

[“Pedra fundamental”

“Noite compartilhada na lembrança de uma fuga”.]

Os raios ausentes de Pizarnik constroem o interior de uma casa [geminada] desenhada por Antonio, os raios ausentes são o mergulho no fundo do desenho de Morgan para chegar às ruínas ou à nebulosa da Marília
um salto de ponta para medir a altura
Alejandra Pizarnik acrescenta uma camada
de um lápis 4H
à pedra fundamental deste texto

não,

hei de fazer algo

não,

não hei de fazer nada.

Não posso falar com minha voz, senão com minhas vozes. Também é possível que este poema seja uma armadilha, uma trama a mais.

—

Figura 12: *Piso de Fernando Higueiras*, Antonio López, 1981



Fonte: LÓPEZ, 2010, p. 156.

Em “Quando a casa queima”, no livro homônimo, Giorgio Agamben diz sobre sentir:

Sentir-se viver: ser afetado pela própria sensibilidade, ser delicadamente entregue ao próprio gesto sem poder assumi-lo nem evitá-lo. Sentir-se viver torna a vida possível para mim. Sentir e sentir-se, sensação e autoafecção, são concomitantes. Em toda sensação há um sentir-se sentir, em toda sensação de si um sentir outro.

E nada é tão real quanto essa possibilidade.

O acesso se tornou um âmbito: a passagem de um lugar a outro, expresso pela preposição ad, dá lugar ao percurso — expresso pela partícula ambi — que faz a volta em certo território, segue pacientemente seu contorno.

Essas últimas três linhas são do “Porta e limiar”, texto que também compõe o livro *Quando a casa queima*. Não quero me aprofundar nos conceitos de porta e limiar. Tento, com Giorgio, seguir pacientemente os contornos postos até aqui, criar distância e me aproximar comendo pelas beiradas para ver onde dá.

[Usar as fronteiras; valorizar as margens.]

Os diálogos que venho criando — essas camadas — me afetam, me fazem sentir,
me tocam [há um sentir-se sentir, em toda sensação de si um sentir outro]
e abrem caminhos para as ligações que apresento; são o acesso, o gomo da laranja que me
leva de um lugar a outro; fazem com que eu me sinta viva
— e nada é tão real quanto esta possibilidade estar viva.

Já é noite tenho muito sono decidi fugir com Alejandra e Giorgio
até a outra borda da noite
a casa que queima uma noite compartilhada na lembrança de uma fuga.

No início do ano de dois mil e vinte, recebi uma bolsa para estudar um semestre da graduação de Artes Plásticas na Universidade do Porto, em Portugal. A bolsa foi interrompida devido à pandemia, mas não é sobre isso que vou dizer aqui.

Quase em frente à Escola de Belas Artes da Universidade do Porto, havia um sebo de livros no qual eu entrava todos os dias — tinha um livro que sempre me chamava atenção por causa da lombada, não sei explicar muito bem por quê, tenho plena consciência de que não havia nada que fizesse dela uma lombada extraordinária

entretanto

era sempre esse livro que eu pegava para visitar; às vezes os donos do sebo mudavam o livro de lugar e [aparição fantasma]

ele sempre estava na estante que eu escolhia olhar.

Depois de algumas semanas, comprei o livro por exatos dez euros, pensei que em algum dia construiria algo junto a *Saudade de pedra*, título do livro comprado, escrito por Amândio César, publicado em 1949, pela editora *Atlântida • Coimbra*.

* * *

[UMA PAUSA PARA FALAR DA BEATRIZ]

Beatriz [Tiza] é um dos meus grandes amores
 ela saiu do casulo durante a pandemia a minha saudade tem nome
 algumas semanas depois dela ter alçado voo, em dois mil e vinte e um, escrevi este poema:

AGORA

dá uma alegria triste
 ou o contrário
 essa coisa de voltar
 me lembrei da artista que a marília garcia cita no parque das ruínas
 rose-lynn fisher
 que tem um trabalho que chama a topografia das lágrimas
 fiquei pensando em qual seria a topografia das minhas
 mas eu não tenho chorado muito
 tem duas semanas que não choro muito antes disso
 chorei bastante
 e pensei em escrever várias cartas para tiza
 escrevi uma carta furiosa uma vez
 li para ela opinar e ela mesma me disse para reescrever
 foi o que eu fiz
 reescrevi até que chegou um dia
 que eu desisti de mandar
 foi um dia em que eu já não tinha mais raiva
 quando penso em escrever para tiza
 sinto medo
 de chegar um dia
 que eu queira parar de escrever
 por enquanto escrevo só na minha cabeça
 e converso
 e sonho eu sonho muito
 talvez não exista esse negócio de voltar né
 porque o tempo é sempre outro
 não tenho muitos calos
 fiz várias bolhas ainda
 não sei andar na areia quente

e talvez
 a geografia das minhas lágrimas
 seja parecida com a da areia cambiante
 tiza, perder você foi o golpe mais duro que eu já recebi
 prometi que seria como você sempre foi e continuará sendo:
 radicalmente viva e embora isso seja radicalmente difícil
estou triste mas cheia de confiança e coragem

—

Eu ainda não sabia que estudaria a Marília, eu ainda não sabia que, mesmo sem saber, estava dialogando com Giorgio, estava encontrando, junto a eles, uma maneira de sentir; de me sentir viva, de sentir-me sentir — e nada é tão real quanto essa possibilidade.

No final deste ano de 2023, perto do dia do nascimento da Beatriz, fiz outro poema para ela; combinei, dentro da minha cabeça, que faria para a Tiza um poema por ano
 uma ode à vida dela
 uma ode à vida que ela me concedeu em plena vida.

Peguei um livro da Júlia de Carvalho Hansen, *Seiva veneno ou fruto*, no qual ela publicou um poema em homenagem à própria avó. Um dia, numa oficina de escrita que fiz com ela no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, ela contou que a avó havia alçado voo segurando a mão dela; a Júlia escreveu um poema sobre isso
 entretanto
 o que ela me disse naquele dia foi que o poema sempre lhe parecia meio pequeno diante da dimensão que foi ser a mão humana que segura a mão de quem alça voo.

[faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém.]

Trouxe aqui a mão humana de Clarice Lispector para o nosso diálogo, para acrescentar camadas ao poema da Júlia.

—

*Senhora soberana
da escharpa rochosa em declive
quando for a minha vez
talvez eu sinta medo
talvez eu vire assombração.
Quem sabe num raio, num muro
ou encolhendo passo a passo
trincarei a mandíbula tentando
barrar na boca o pastoso da paz.
Não se impede o anoitecer.
Serei o animal que pelo peito morre
no mesmo peito em que viveu
coberta por pedras
aprenderei a ser ninguém?
Talvez não, eu seja
o clarão que vi.*

—

Quando reli esse poema da Júlia, escrevi um poema para Tiza a partir dele, escrevi um poema com um gomo da Júlia Hansen, eu queria adicionar camadas:

Senhora soberana
quando for a minha vez
talvez eu sinta medo
[talvez não]
neste dia
a realidade
do meu anoitecer
me dará a sua mão
para segurar a minha
o clarão que verei

—

Beatriz, aqui, poderia ser um dos raios de sol da Pizarnik, a realidade da possibilidade de se sentir vivo do Giorgio
um clarão que deixa as camadas visíveis, me dá a mão.

Neste dia, revi o livro *Saudade de pedra*, pensei que a Tiza será sempre a minha saudade de pedra, com nome Fui ao lugar no qual mais nos encontramos na vida, a entrada desse lugar é um caminho de pedras, lindíssimo aos meus olhos. Peguei uma dessas pedras e trouxe para casa. Decidi que era hora de fazer algo com o livro.

—

Beatriz é meu lugar de retorno
um clarão
radicalmente vivo.

* * *

No primeiro semestre de dois mil e vinte e três, estava cursando uma disciplina com o Professor Amir Brito Cadôr, *O ensaio visual como espaço alternativo de exposição*, estava imersa em textos sobre ensaios, ensaios visuais, ensaios sobre ensaios
 estava imersa nas linhas de Morgan nas linhas de Marília
 estava imersa na saudade da Beatriz.

Desencadernei o livro *Saudade de pedra* e comecei a fazer intervenções com caneta posca no texto para criar poemas que são meus, mas que também são do Amândio César [o retorno do eco, mais uma camada], criei um ensaio de linhas em posca, um ensaio em versos roubados, ensaiei minha saudade, trouxe a Beatriz.

Simultaneamente, peguei tinta de gravura, passei na pedra recolhida e a imprimir em papel vegetal. Fiz isso até que todas as partes da pedra estivessem cobertas com tinta — foram necessárias seis impressões para que isso acontecesse. Acrescentei ao final do livro esse conjunto de impressões [que foi pensado para ser visto em camadas sobrepostas] ao qual dei o nome de *ensaio de pedra*.

Quando todos os poemas estavam ensaiados e as impressões secas, reencadernei o livro acrescido do ensaio de pedra

camadas de linhas camadas de versos camadas de pedra.

Eu ainda não tinha entendido isso que venho fazendo aqui.

[Ainda não sei se entendi completamente.]

Mas sigo trazendo camadas, tornando-as visíveis
 trazendo camadas, acrescentando uma neblina entre elas
 trazendo ecos de outros trabalhos
 de outras pessoas
 para ver se vejo melhor, para ver se caminho melhor
 se tropeço melhor, se caio melhor

para ver se digo algo
de uma maneira tão particular
como meu próprio nome.

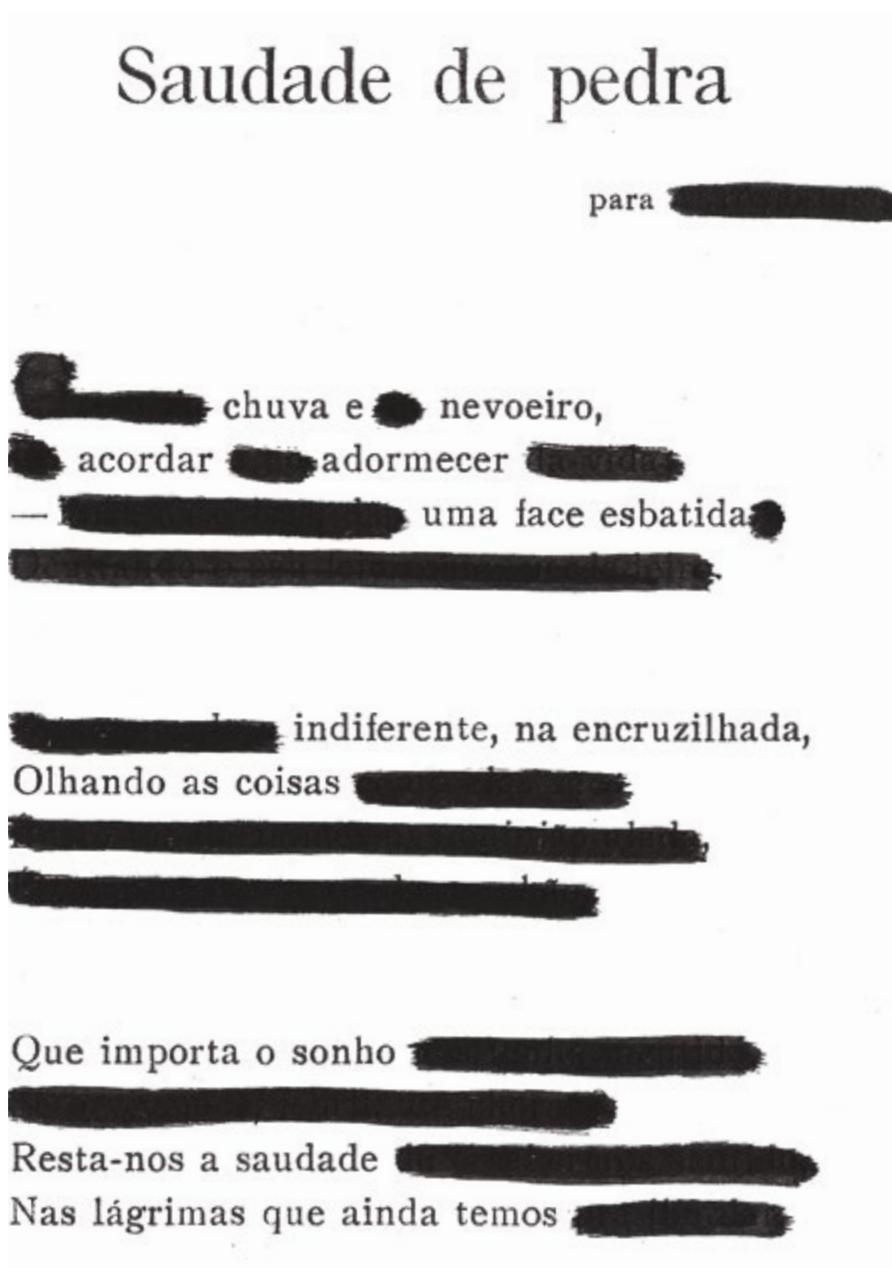
—

Com as pedras de Jean-Luc, Antonin, Alejandra, Júlia
com as minhas pedras
com as pedras do meu caminho com a Beatriz
[dentre tantas vozes ecoadas aqui]
vou construindo minha casa
geminada
pedra sobre pedra
[não restará]
não posso falar com minha voz, senão com minhas vozes
as pedras
são gomos
calçando os caminhos
calejando os meus pés
dando acesso
estou viva
radicalmente viva — e nada é tão real quanto essa possibilidade.

—

[DEZESSEIS | UMA SAUDADE E UM ENSAIO DE PEDRA]

Figura 13: Desenho-poema *Saudade de pedra*, Luíza Camisassa | Desenho-poema elaborado pela própria autora. Caneta Posca sobre o poema “Saudade de pedra”, de livro homônimo, p. 8. 19,5 x 14 cm.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Figura 15: *Ensaio de pedra*, Luíza Camisassa



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

[DEZESSETE | A POETA E A MORTE]

Quando li *O poeta e o tempo*, da Marina Tsvetáeva, eu ainda não pensava em estudar Artes Plásticas, nem em escrever poesia. Marina abriu dentro de mim uma fenda, dentro da qual eu saltei. Eu olho a altura!

Logo que terminei a graduação em Artes, senti a necessidade de comprar livros que não dialogassem muito com a minha pesquisa da graduação, fiquei muitos meses imersa em textos sobre o Butô para dizer de desenho, mas não vou falar disso aqui.

Costumo classificar minhas leituras em duas categorias:

I — exclusivamente porque desejo

II — para estudar

A categoria III, que não existe, flutua no fato de que eventualmente as categorias supracitadas se misturam — o que antes era estudo agora vira desejo e o que era apenas desejo, se torna desejo-estudo.

Para manter o hábito, quando senti necessidade de transitar por outros livros, passei na Livraria Quixote e comprei meia dúzia de livros, entre eles um, na época recém lançado, da Tsvetáeva, *Elos líricos*. Escolhi esse livro porque é uma seleção de textos direcionados da Marina — escrever *para* alguém. Cada gomo do livro é uma série de textos que Marina fez para alguém, ou em diálogo — uma maneira de escrever *com* alguém.

Marina foi muito amiga do Rilke. O livro *Cartas a um jovem poeta* foi dos primeiros livros que me devorou. Talvez o Rilke seja a linha invisível que me ligue à Marina. Quando ele morreu, ela escreveu uma carta intitulada “A tua morte”, datada de 27 de fevereiro de 1927. Escrevo este texto, recortando a carta da Marina à morte de Rainer Maria Rilke, com quase uma centena de anos de distância, e a morte do Rilke fica bem viva aqui.

*a morte
mesmo
extrapola a ordem do extraordinário
e é da tua morte que falo
cria entre os teus mortos
os mortos particulares
um certo vínculo
é um vínculo externo, local, ordinal, ou, para dizer tudo — da vida, ou, para dizer mais
que tudo*

aquela

*nossas bocas beijam
uma mão se estende
à outra*

cria-se um parentesco

*que é beijada
cria-se um parentesco*

*um lábio atrai
outro lábio que beija
é a fiança circular da imortalidade*

*tu me tornaste parente de todos
que te perderam
é como se a morte nos conduzisse — à Vida*

—

Quando reli a carta à morte do Rilke, inevitavelmente pensei em contorno,
ainda que quisesse criar alguma distância da ideia de contorno
a vida dá forma à morte
a morte dá forma à vida
imaginei a vida como uma grande massa de tinta
e a morte é esse vazio
imaginei a vida como sendo esse vazio
e a morte como uma grande massa de tinta
como se ambos pudessem ser uma fissura

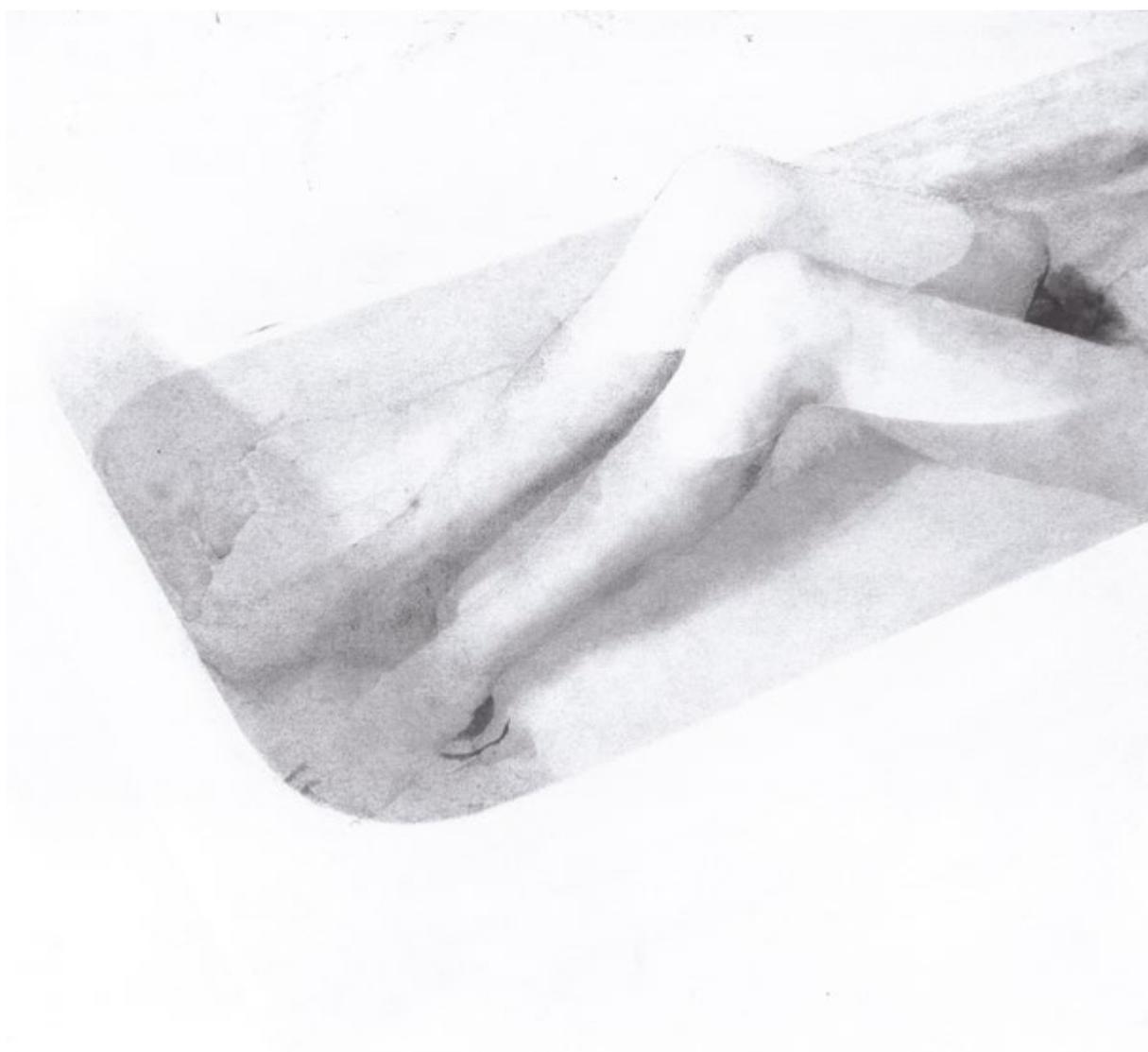
um buraco
vazio
que só dá pra ver
pelo contraste do encontro
vida
morte.

sem tinta

entre

—

Figura 16: *Mujer en la bañera*, Antonio López, 1968



Fonte: LÓPEZ, 2010, p. 95.

Pude conversar brevemente com ele na UFMG e, naquele dia, ele levou uma série de materiais para que os ouvintes pudessem folhear. Me deparei com um trecho da Marguerite Duras, que fotografei e guardei, porque sabia que precisaria dele aqui. Enquanto digitava estas palavras sobre o trabalho do Glayson, pensava na distância temporal entre o dia do encontro e quando citei a Marguerite aqui. Hoje de manhã, conversei com o Glayson, seguimos trocando algumas palavras sobre desenho desde então, não contei a ele que ele estaria presente aqui.

Chamam-se “mãos negativas” as pinturas de mãos encontradas nas grutas magdalenenses da Europa Sul-Atlântica. O contorno dessas mãos — espalmadas sobre a pedra — era recoberto de cor. O mais frequente de azul, de preto. Às vezes, de vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática.

Diante do oceano

sob a falésia

sobre a parede de granito

essas mãos

abertas

Azuis

E pretas

Há um espaço entre o vazio das mãos e a cor da contraforma que dá corpo à mão
o vazio aqui é o princípio
as mãos negativas de Marguerite nascem do vazio
a origem do Gustave nos faz pensar sobre o vazio
também
a origem está dentro?

Adelaide Ivánova traduz a primeira estrofe do poema “the task of the translator of antigone”, da Anne Carson, assim:

antígona, mulher:

em grego teu nome significa algo tipo “contra o nascer” ou “ao contrário de nascer”

mas o que existe ao invés de nascer?

não que a gente queira entender tudo

ou mesmo entender alguma coisa

a gente quer entender uma outra coisa

Leio essa estrofe
 penso no vazio
 que está dentro e contorna a espiral
 e repito a pergunta
 o que existe ao invés de nascer?

[A gente quer entender uma outra coisa.]

O útero como um grande buraco negro
 uma nebulosa
 ou uma espiral
 não dá para ver
 o útero
 de onde tudo nasce
 para onde tudo retorna
 olho para a pintura de Courbet
 não dá para ver
 volto ao centro cultural
 olho para a parede que estava o trabalho do Glayson
 não vejo nada.

Olhe para mim: não dá para ver
 volto às mãos negativas
 espalmadas sobre a pedra
 não dá para ver as mãos
 é o que está fora — mais frequente de azul, de preto. Às vezes de vermelho
 é o que está fora do contorno da mão que eu vejo
 e a pedra
 um imenso vazio
 com o início dentro
 como a saudade da Tiza
 saudade de pedra
 como este texto
 que escrevo agora

O neutrino é uma partícula que, curiosamente, não tem nem massa, nem carga elétrica, nem campo magnético. O neutrino não tem nada, e ele existe! Como eu sei que ele existe? Porque ele aparece quando colide com outro. A Hilda Hilst, a escritora, disse que escrever tem muito de neutrino. Ela falou assim: “A gente vai atravessando os corpos mais densos e opacos possíveis, até encontrar o momento de colisão. Então, pra esse elemento, tudo que dissemos e que pareceu incompreensível, obscuro, torna-se claro, rutilante”.

As mãos negativas são uma espécie de colisão: existe a tinta, existe a pedra. Quando ambas colidem, existe a mão espalmada nascida do vazio, assim como coloco o quadro do Gustave em diálogo com as mãos, essa colisão talvez faça nascer o vazio da origem

um parto

uma mulher deitada na cama

o ponto zero do mundo

Assim como a colisão das minhas pálpebras

superiores e inferiores

por alguns instantes

trazem à tona um desenho do Glayson

colocam na Tiza

a saudade de pedra

nascida do centro das mãos negativas

quando fecho os olhos

a inversão da luz e da sombra

negativo

faz nascer

mãos

saudade

desenho

origem.

O nascimento se dá através dos vazios

das fissuras

o espaço entre

vulva e parto

contorno e mãos

desenho e ruínas

colisão

eu consigo ver os neutrinos.

—

Não escrever [com Roland Barthes] foi um dos livros de que mais gostei de ler no último ano. Paloma Vidal exerce grande influência na minha escrita desde 2017. Foi a Flávia Péret que me apresentou aos diários publicados da Paloma — na época, me relacionei de uma maneira forte com eles, pensava que a natação, além da escrita de diários, era uma dessas linhas invisíveis que me ligava à Paloma.

Pude ouvir a Paloma dizer sobre o seu livro novo na FLIP, pude ouvi-la ler junto com a Flávia trechos do livro que ainda não li da Laura Wittner, pude conversar brevemente com ela.

IMAGEM LUIZA E PALOMA CONVERSANDO NA FLIP

Fomos e voltamos para Paraty de carro — éramos seis amigas, dois carros e uma playlist de doze horas e dois minutos de nome *La Carretera*¹. Numa das paradas da volta para Belo Horizonte, pouco depois de passar por Juiz de Fora, eu e Flávia estávamos conversando sobre a Paloma, as duas são amigas há alguns anos, e eu disse:

Flávia, a Paloma é o meu crush intelectual A Flávia respondeu de uma maneira que quem a conhece vai conseguir ver a imagem:

Flávia levanta as sobrancelhas, aperta e simultaneamente arregala os olhos e franze um pouquinho o nariz num imenso sorriso com as mãos inquietas erguidas aproximadamente na altura dos ombros e me responde: *O meu também.*

A primeira música da nossa playlist chama *Cumbiera Intelectual*
a letra dessa canção não dialoga muito com a existência da Paloma na minha cabeça mas
Paloma é uma mulher que dança [falarei sobre isso mais adiante]
Paloma é uma mulher argentina, nascida em Buenos Aires
Flávia morou em Buenos Aires
não tem como escrever *uma mulher* e não pensar na mulher Flávia Péret
trazer o eco da Flávia
dizer eco e trazer de novo a Carina para a nossa conversa

Carina estava na Flip
 Carina é uma mulher que dança
 e uma mulher que faz *setlists*
 Carina também conheceu a Paloma em Paraty
 Paloma *estudiaba una carrera poco conocida*
algo que ver con letras y filosofía
 pero me hizo mucho bien la cumbiera intelectual.

—

No livro *Não escrever [com Roland Barthes]*, Paloma Vidal dialoga com a noção de idiorritmia do Barthes:

Barthes acabou de explicar a noção de idiorritmia.
Fez uma oposição entre duas formas excessivas do viver
junto:
uma negativa, a solidão, outra integrativa,
a macrocomunidade
e propôs, como é bem de costume seu, uma forma mediana:
a idiorritmia

A idiorritmia surge como resposta à sua fantasia,
a fantasia de um modo de vida,
do bem coabitar, no tempo e no espaço
de uma medida justa para o viver junto

Quando li o livro da Paloma, fiquei pensando que estou fazendo um exercício parecido com o dela. Ela, aos meus olhos, convidou o Barthes para existir com ela ao longo da pesquisa, fez um exercício de não escrever com ele.

Eu faço um exercício de convidar Marília e Morgan para existirem comigo.
 E as coloco em diálogo aqui, de alguma maneira, com Paloma.
 Eu, assim como Paloma, estava em São Paulo no inverno de 2016 — nós ainda não nos

conhecíamos. Flávia morou em Buenos Aires em 2005, na cidade na qual Paloma nasceu em 1975 — Flávia e Paloma se conheceram anos mais tarde, em 2010, em São Paulo. Paloma estava em Paris exatamente um ano depois da Marília Garcia ter estado em Paris e escreveu:

*quando se completaria
um ano do atentado no jornal
Charlie Hebdo*

Paloma e Marília escrevem textos para serem performados em voz alta.

Todas essas confluências são um desenho para Morgan O'Hara
camadas de linhas que se sobrepõe e se cruzam.

[Nossa fantasia
uma pequena comunidade
dançante
em linhas sobrepostas
uma medida justa para o viver junto.]

Com esse convite que Paloma faz ao Barthes
eles coabitam o mesmo espaço-livro
nós estamos, agora, coabitando esse mesmo espaço-texto
Paloma, no fim do seu livro,
nos convida a dançar:

Carina é uma mulher que dança faz *setlists* escreve pesquisa
Flávia é uma mulher que dança escreve pesquisa
Paloma é uma mulher que dança escreve pesquisa
me hacen muy bien las cumbieras intelectuales.

Mesmo sem saber da minha pesquisa e, talvez, mesmo sem saber da existência da Morgan,
Paloma Vidal convidou, nas últimas páginas de seu livro, os leitores para performar um dese-
nho de Morgan O'Hara com o eco de todas essas confluências — somos, agora, uma pequena

comunidade, a fantasia de um modo de viver, do bem coabitar
dançamos juntas
em tempos distintos
a mesma canção
coabitamos
a mesma música.

—

*Eu perguntei pra você se o cérebro
seria capaz de fazer o coração parar.
Você disse que achava que não,
meio distraída.
No que será que você
estava pensando?*

*Ligar a gravação de “On ira”, de Zaz
Dançar, convidando a plateia*

VÍDEO DANÇA

REFERÊNCIAS

A) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **QUANDO A CASA QUEIMA**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Belo Horizonte: Editora yiné, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. **COISAS QUE VI, OUVI, APRENDI...** Trad. Julia Scamparini. Belo Horizonte: Editora yiné, 2023.

CALVINO, Italo. **SEIS PROPOSTAS PARA O PRÓXIMO MILÊNIO**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARSON, Anne. **SOBRE AQUILO EM QUE EU MAIS PENSO**. Organização de Sofia Nestrovski e Danilo Hora. Trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CÉSAR, Amândio. **SAUDADE DE PEDRA**. Coimbra: Editora Atlântida, 1949.

CÉSAR, Ana Cristina. **POÉTICA**. Organização de Armando Freitas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **REMONTAGENS DO TEMPO SOFRIDO**. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUFOURMANTELLE, Anne. **POTÊNCIAS DA SUAVIDADE**. Trad. Hortência Lancaster. São Paulo: n-1 edições, 2022.

ENXAME. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). Lisboa: Priberam Informática, S.A., 2023.
Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/enxame>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

ESTAREGUI, Ana. **DANÇA PARA CAVALOS**. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

FONTELA, Orides. **POESIA COMPLETA**: Orides Fontela. Organização de Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O CORPO UTÓPICO, AS HETEROTOPIAS**. Trad. Salma Tannus Muchali. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GARCIA, Marília. **PARQUE DAS RUÍNAS**. São Paulo: Luna Parque, 2021.

GARCIA, Marília. **EXPEDIÇÃO**: nebulosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GONÇALVES, Carina Santos. A poesia citacional de Marília Garcia. **LITERATURA: TEORÍA, HISTORIA, CRÍTICA**, Bogotá, v. 22, n. 2, p. 465-475, 2020.

GONÇALVES, Carina Santos. **POR UMA POÉTICA DO ECO EM MARÍLIA GARCIA**. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/39469>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

HANSEN, Júlia de Carvalho. **SEIVA, VENENO OU FRUTO**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

HERINGER, Victor. **VIDA DESINTERESSANTE**. Organização e apresentação de Carlos Henrique Schroeder. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LIMA, Marina. **CÉREBRO_CORAÇÃO**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

LISPECTOR, Clarice. **UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES**. São Paulo: Mediafashion, 2016.

LÓPEZ, Antonio. **ANTONIO LÓPEZ: dibujos**. Textos de Antonio López e Francisco Calvo Serraller. Madri: Tf. Editores, 2010.

MACIEL, Sérgio. 3 traduções para o ‘task of the translator’ da Antigonick de Anne Carson. In: **ESCAMANDRO**. 13 jan. 2017. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>>. Acesso em: 25 mai.e 2024.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **REVISTA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 42–57, 2012. DOI: 10.35699/2316-770X.2012.2710. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2710>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

ONO, Yoko. **ACORN**. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Bateia, 2014.

PASSÔ, Grace. **POR ELISE**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PAXTON, Steve. **GRAVIDADE**. Trad. Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições, 2021.

PEREC, Georges. **LO INFRAORDINARIO**. Trad Jorge Fondbrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

PÉRET, Flávia. **UMA MULHER**. Belo Horizonte: Guayabo Edições, 2017.

PIRES, Paulo Roberto (org.). **DOZE ENSAIOS SOBRE O ENSAIO**: antologia serrote. São Paulo: IMS, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **EXTRAÇÃO DA PEDRA DA LOUCURA**. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

PIZARNIK, Alejandra. **O INFERNO MUSICAL**. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

SAAVEDRA, Carola. **O MUNDO DESDOBRÁVEL**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAMPAIO, Glayson Arcanjo de. **EM DEMOLIÇÃO**: notas sobre desenho, processo, lugar. 2018. 295 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1082343>>. Acesso em: 27 jun. 2024.

SARTRE, Jean-Paul. **ALBERTO GIACOMETTI**: textos de Jean-Paul Sartre. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SCHULMANN, Clara. **CIZÂNIAS**: vozes de mulheres. Trad. Lúcia Monteiro. Belo Horizonte: Editora yiné, 2022.

TOM. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). Lisboa: Priberam Informática, S.A., 2023. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/tom>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

TAVARES, Gonçalo M. **ATLAS DO CORPO E DA IMAGINAÇÃO**: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2021.

TSVETÁEVA, Marina. **ELOS LÍRICOS**: poesia e prosa a grandes poetas. Org. e Trad. Paula Vaz de Almeida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

TSVETÁEVA, Marina. **O POETA E O TEMPO**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Belo Horizonte: Editora yiné, 2017.

UNO, Kuniichi. **ARTAUD**: pensamento e corpo. Trad. Christiane Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2022.

VALERY, Paul. **POIÉTICA [CADERNOS]**. Trad. Roberto Zular e Fábio Roberto Lucas. São Paulo: Iluminuras, 2022.

VIDAL, Paloma. **NÃO ESCREVER [COM ROLAND BARTHES]**. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

B) DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

A PAIXÃO de JL. Direção: Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural; Já Filmes, 2014. Filme. Color. 82 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7phI2w34Z8>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

ESTRELA. Intérprete e compositor: Vander Lee. Rio de Janeiro: LGK Music, 2012. 1 CD. 38min28s.

FISHER, Rose-Lynn. **THE IRREFUTABLE**. 2012. 1 foto p&cb. (Série The topography of tears). Disponível em: <<https://www.rose-lynnfisher.com/tears.html>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

GEO Nauta. **GUSTAVO PENA “PRÍNCIPE” — PENSAMIENTO DE CARACOL**. 19 set. 2012. Youtube, Geo Nauta. 2min33s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RMRIltC8ZfSk>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

LIVETRANSMISSIONART. **LIVE TRANSMISSION MACAU — MORGAN O’HARA AND VA HENG NOODLE FAMILY**. 19 nov. 2010. YouTube, LiveTransmissionArt. 6min47s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZmhmxdz-vw>>. Acesso em: 26 jun. 2024. Registro da performance.

LIVETRANSMISSIONART. **LIVE TRANSMISSION MACAU — MORGAN O’HARA IN LOU LIM IOC PARK**. 25 nov. 2010. YouTube, LiveTransmissionArt. 7min12s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SKYOyjjMsbk>>. Acesso em: 26 jun. 2024. Registro da performance.

LÓPEZ, Antonio. **MUJER EN LA BAÑERA**. 1971. Grafite sobre papel, 52 x 70 cm. In: _____. Antonio López: dibujos. Textos de Antonio López e Francisco Calvo Serraller. Madri: Tf. Editores, 2010, p. 133.

LÓPEZ, Antonio. **MUJER EN LA BAÑERA**. 1968. Grafite sobre papel, 37 x 41 cm. In: _____. Antonio López: dibujos. Textos de Antonio López e Francisco Calvo Serraller. Madri: Tf. Editores, 2010, p. 95.

LÓPEZ, Antonio. **PISO DE FERNANDO HIGUEIRAS**. 1981. Grafite sobre cartolina, 82 x 73,5 cm. In: _____. Antonio López: dibujos. Textos de Antonio López e Francisco Calvo Serraller. Madri: Tf. Editores, 2010, p. 156.

O’HARA, Morgan. **2 2003**. 2003. Registro fotográfico da performance. (Série de desenhos performáticos Live transmission). Disponível em: <<https://www.morganohara.art/performance?pgid=ktslecjx1-692bb2dc-84e9-4ff6-9b94-342cf67957dc>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O’HARA, Morgan. **BAND DRAWN TO SOUND**. 2013. 50 x 66 cm. (Série de desenhos performáticos Live transmission). Disponível em: <<https://www.morganohara.art/live-transmission?pgid=kql6w6wh-311005f5-a772-4143-a2d7-c9b2beb91d12>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O’HARA, Morgan. **GIO FERRI LECTURE**. 1994. Grafite sobre papel. (Série de desenhos performáticos Live transmission). Disponível em: <<https://www.morganohara.art/live-transmission?pgid=kql6w6wh-5f4b44dc-c748-442f-aa61-18bf124ed69f>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O’HARA, Morgan. **TILBURY EDWARDS SANDERS**. 2014. Grafite sobre papel Arches. Aproximadamente 57 x 76,5 cm. (Série de desenhos performáticos Live transmission). Disponível em: <<https://www.morganohara.art/live-transmission?pgid=kql6w6wh-47041176-7716-4614-a12c-19dcb549e24e>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O'HARA, Morgan. **VENEZIA GABBIANI**. 2017a. Grafite sobre papel Bristol. Aproximadamente 73,66 x 83,82 cm. Este desenho e vídeo estão na coleção permanente do British Museum. (Série de desenhos performáticos Live transmission). Disponível em: <<https://www.morganohara.art/live-transmission?pgid=kql6w6wh-02fe2e76-1e47-4c60-9ca-2-a73da5553274>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O'HARA, Morgan. **VENEZIA GABBIANI — VIDEO OF DRAWING IN PROGRESS**. 2017b. Registro fotográfico da performance. Este desenho e vídeo estão na coleção permanente do British Museum. (Série de desenhos performáticos Live transmission). Disponível em: <<https://performanceartarchive.com/morgan-ohara/>>. Acesso em: 26 jun. 2024.

PÉRET, Benjamin. **SOL DE BOLSO**. Instagram: @srteste. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CxIRLresIXs/>>. Acesso em: 03 nov. 2023.

C) TRABALHOS ELABORADOS PELA PRÓPRIA AUTORA

ENSAIO DE PEDRA. 2023. Impressões de pedra coberta de tinta para gravura Charbonnel Aqua Wash — Preto Suave, sobre papel vegetal, sete impressões sobrepostas, anexadas ao final do livro Saudade de Pedra. 12,5 x 18,8 cm.

SAUDADE DE PEDRA: desenho-poema. 2023. Caneta Posca sobre o poema Saudade de pedra. 12,5 x 18,8 cm.

SEM TÍTULO. [Uma declaração de amor ao tom]. Grafite sobre papel. 2023. 42 x 29, 7cm.

SEM TÍTULO. [Uma declaração de amor ao tom]. Grafite sobre papel. 2023. 42 x 29, 7cm.

SEM TÍTULO. [Uma declaração de amor ao tom]. Grafite sobre papel. 2023. 42 x 29, 7cm.

SEM TÍTULO. [Uma declaração de amor ao tom]. Grafite sobre papel. 2023. 21 x 29, 7cm.