

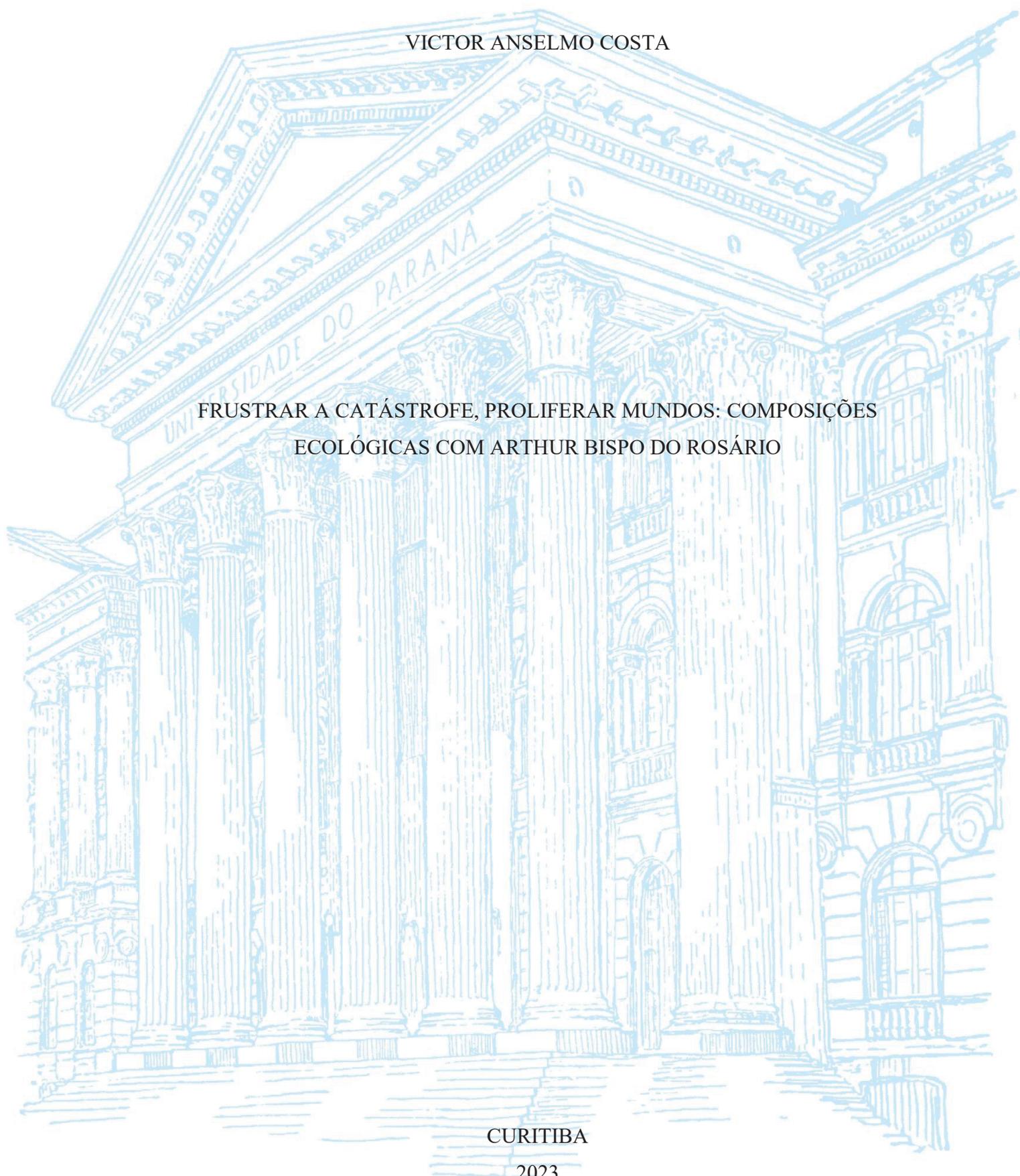
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VICTOR ANSELMO COSTA

FRUSTRAR A CATÁSTROFE, PROLIFERAR MUNDOS: COMPOSIÇÕES  
ECOLÓGICAS COM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

CURITIBA

2023



VICTOR ANSELMO COSTA

FRUSTRAR A CATÁSTROFE, PROLIFERAR MUNDOS: COMPOSIÇÕES  
ECOLÓGICAS COM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e em Matemática da Universidade Federal do Paraná como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação em Ciências e em Matemática.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Kátia Maria Kasper.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Costa, Victor Anselmo.

Frustrar a catástrofe, proliferar mundos : composições ecológicas  
com Arthur Bispo do Rosário. / Victor Anselmo Costa. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de  
Ciências Exatas Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e  
em Matemática.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Maria Kasper.

1. Ecologia. 2. Educação ambiental. 3. Museu de Arte  
Contemporânea (RJ). 4. Arthur Bispo do Rosário, 1909-1989. I. Kasper,  
Kátia Maria. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-  
Graduação em Educação em Ciências e em Matemática. III. Título.

Bibliotecário: Nilson Carlos Vieira Júnior CRB-9/1797



## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS E EM MATEMÁTICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VICTOR ANSELMO COSTA** intitulada: **FRUSTRAR A CATÁSTROFE, PROLIFERAR MUNDOS: COMPOSIÇÕES ECOLÓGICAS COM ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**, sob orientação da Profa. Dra. KÁTIA MARIA KASPER, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica  
28/02/2023 11:58:20.0  
KÁTIA MARIA KASPER  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
28/02/2023 14:45:47.0  
ROBERTO DALMO VARALLO LIMA DE OLIVEIRA  
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica  
28/02/2023 13:52:14.0  
ANA MARIA HOEPERS PREVE  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica  
28/02/2023 15:18:46.0  
KARINA ROUSSENG DAL PONT  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Dedico este trabalho  
a todos aqueles que, como Bispo,  
proliferam refúgios coletivos  
e bonitezas sem fim,  
apesar da dor.*

## AGRADECIMENTOS

O jeito é acreditar no mundo, neste que podemos construir juntas. O jeito é fabular coletivamente, brincando, na proximidade de um abraço. Sem essa força, engendrada no encontro, não dá pé. A tantas e tantos que me nutriram com seus afetos no decorrer desta pesquisa, agora, eu agradeço, os refúgios circunstanciais, contingentes e continentais.

À minha família, especialmente à minha mãe e irmãs, Marilene, Lara, Manuela e Alice, à minha tia e madrinha Cáritas e à minha avó Zulma. Ao meu pai Telmo. Agradeço pelo apoio emocional e material, pelos almoços partilhados, pelas noites alegres, por manterem um diálogo aberto, tanto quanto possível. Ao meu tio Carlos e à Aline, aos primos Danilo e Henrique e às gatinhas do apê de Niterói, que me acolheram em minha primeira imersão no campo desta pesquisa. Esta pesquisa se beneficia da hospitalidade com a qual me receberam, bem como das mais de seis horas diárias na condução (ônibus, van, balsa, metrô) até o museu do Bispo, trajeto em que, dormindo ou acordado, senti acomodarem-se as mil cintilações da experiência na ZO carioca. Obrigado.

Às amigas e aos amores tramados em Florianópolis e que, apesar da distância, inicialmente provocada pela pandemia de sars-cov-2 (em 2021) e posteriormente pelas errâncias cartográficas em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, sempre aqueceram em mim os sentimentos mais bonitos. Lina, Eduarda, Rinaldo, Isadora, Camila, Ana Lara, Gabriela, Eloísa, Taís, Marília, Raquel, Barbara, Júlia, Juliana. Obrigado pelos conselhos, pelos toques, pelas escutas, pelos olhares. Ao Guiga e à Carol, pelo infinito amor, por me sustentarem, por enriquecerem e serem o esteio de minha existência. Também, por me acolherem nos três meses que visitei São Paulo em 2022 para a realização desta pesquisa. Por me oferecerem as paisagens perambulatórias com que abri meus pensamentos neste texto. À Bruna, pelas tardes maravilhosas, por sonhar alto e por me apoiar, nos momentos mais aflitivos, nas retomadas da rotina de pesquisador.

Às amigas que fiz em Curitiba. Matheus, Sheron, Débora, Thaís. Àquelas do grupo de pesquisa, Aline, Camila, Gizelle, Liana, Jair, Franceline. À Gabriela e à cadela negrita e à Thalita e sua gatinha, por me receberem, inúmeras vezes, em suas casas. Obrigado pelos sambas no Folia, pelas carnes de onça no Basset, pelos festejos e batuques, pelas frases esquecidas nas janelas.

Um agradecimento delicado à Sheila Hempkmeyer, ao Eduardo Gomes e ao João Gabriel, que em um momento difícil foram meus acolhedores companheiros.

De minhas visitas ao Rio de Janeiro, guardo muito carinho. Agradeço à Shaula Sampaio, ao Daniel Ganzarolli, à Ana Paula, à Beatriz Borja e todo o grupo de pesquisa que me acolheu, em duas lindas tardes de sol no Gragoatá, para trocarmos ideias sobre educações e(m) fins de mundo. Agradeço à Marcella, por me levar ao samba da Feira da Glória e à Estela, por me receber em seu lindo apartamento, com uma sopa deliciosa. Agradeço ao professor Thiago Ranniery, pela acolhida calorosa, pelo convite para a banca da Daniella (Sobre o museu do Bispo! No dia em que aterrissei na cidade!) e para o almoço na Urca. Desses encontros desdobraram-se conversas, ideias, bonitezas, que agitaram meu pensamento. Obrigado.

Agradeço à toda a equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, que me receberam com uma boa disposição, com um carinho, com tanta, tanta alegria carnavalesca! Obrigado por tornarem esta pesquisa possível e por possibilitarem que ela tomasse um caminho ainda mais interessante, porque embriagada da força, da dedicação, da sensibilidade e das intensidades que vocês vertem pelas ruas da Colônia. Obrigado Diana, Rennan, Elias, Daniella, Clebson, Arthur, Walter, Marcelle, Bernardo, Ricardo, Vilton, Cássio, Elzi, Erô e tantas e tantos outros com quem convivi enquanto estive visitando e hospedado no museu. Aos artistas contemporâneos do Ateliê Gaia, Lobão, Patrícia Ruth, Rogéria, Arlindo, Luiz Carlos e Ayra Aziza, que inspiração poder partilhar longas conversas com vocês. Adilson Tiamo, compositor de sambas inesquecíveis, amigo, obrigado. Que prazer em conhecer vocês e que saudade.

Agradeço à professora Kátia Maria Kasper, por me orientar nesta pesquisa. Agradeço também aos demais professores e professoras do PPGECM, com quem tive aulas, e que muito contribuíram para minha formação. Obrigado professores Roberto Dalmo, Camila Silveira, Patrícia Pereira e Roberto Barbosa.

Agradeço às professoras Ana Maria Hoepers Preve e Karina Rousseng Dal Pont e ao professor Roberto Dalmo, por participarem da banca de qualificação desta dissertação, cujas contribuições se tornaram vaga-luminosamente importantes no decorrer desta caminhada. Agradeço por aceitarem retornar ao texto e avaliarem sua versão final.

Agradeço com um carinho imenso os profissionais da UFPR que trabalham no Restaurante Universitário, política de permanência da maior importância para o período em que precisei me instalar na cidade de Curitiba. A comida quentinha, saborosa, diversa, cheirosa, o bom humor, como foram importantes para mim. Obrigado.

Agradeço, por fim, à CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

- *Eu vou arrasar o mundo de fogo. O mundo segundo já está determinado, ele vai suspender a Terra, vai suspender a terra, com a altura de dois metros e tremores de terra vão arrasar o mundo. Não haverá mais trevas, abismo. Tudo isso será plano na Terra. A terra vai ser arrasada e vai ser tudo plano, não vai ter mais abismo.*

- *Montanhas, abismo, para quê? Para quê? Isso, tudo plano. Tudo plano. E a Terra é grande, dá muito bem para o povo, até que é, que deve morar, residir. No meu reino tudo será feito de ouro, prata, brilhante.*

- *Cês vão conhecer... Cês vão pra lá...*

*(Arthur Bispo do Rosário, 1982)*

## RESUMO

“Não é bons ventos”, escreve Arthur Bispo do Rosário em um de seus bordados dedicados a apresentar o mundo no dia do Juízo Final. É com Bispo, com aquilo que denominamos de bloco-Bispo de intensidades, que tecemos as questões desta pesquisa. Com Bispo, nos defrontamos com o Antropoceno, enquanto tempo de catástrofes, simultaneamente climáticas e coloniais, buscando nos deslocar de suas amarras niilistas. Com Bispo, inspirados em suas aparições, em seu esforço de salvação de mundos, refletimos sobre a pertinência do invisível e das virtualidades como elementos fundamentais para a imaginação, a fabulação e o sonho necessários para frustrar as catástrofes contemporâneas. Denominamos esse compromisso político, estético e ético de ecologia do invisível, em sintonia com a elaboração conceitual realizada por Peter Pal Pelbart, Gilles Deleuze e David Lapoujade. Carregando no corpo esse conceito, visitamos o território do Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, e a exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto”, em São Paulo, experimentando uma cartografia entre Bispo e os fins de mundo. De forma brincante, dizemos: aterramos Bispo, aquele que nunca pouisa, confrontando sua proliferante expressão “artística” com as questões que as urgências de Gaia nos impõem. Em diálogo com Donna Haraway, Ailton Krenak e Bruno Latour discutimos o conceito de Antropoceno, tecendo relações com a ecologia do invisível e com a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário. Nesse exercício, cinco atributos são engendrados para compor nossa ecologia: Insistência, Sobrevivência, Sustentação, Travessia e Infância. Cada atributo abre uma paisagem conceitual e problemática, funcionando como clareiras engendradas no pensamento, terreno no qual podemos pensar os modos de habitar mundos desestabilizados. Detalhes dos bordados, das vitrines, do Grande Veleiro e do Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário são alguns dos interlocutores estéticos acionados para espessar esses atributos. Desfiando as tramas da Insistência e da Sobrevivência, buscamos arregimentar forças combativas ao niilismo contemporâneo, chamado aqui de climato-niilismo. Através da Sustentação, reafirmamos o papel da alteridade, da relação e do testemunho no cuidado com o porvir. A Travessia e a Infância, juntas, fortalecem-nos no entendimento de que o mundo que nos espera, apesar de toda ruína, inspira-nos uma ética da renúncia e a disposição criativa dos recomeços. Através desses atributos, buscamos abrir um plano sensível em nossos compromissos ecológicos e políticos. Aprendemos com Bispo uma arte e uma saúde para alçar voos em tempos agitados: ver de relance, endoidecer no caminho. E assim, seguir vitalizados para o encontro com uma Terra incógnita, ainda por vir.

Palavras-chave: ecologia do invisível, Antropoceno, cartografia, educação ambiental, Arthur Bispo do Rosário.

## ABSTRACT

"It's not good winds", wrote Arthur Bispo do Rosário in one of his embroideries dedicated to presenting the world on Judgment Day. Accompanied by Bispo and what we call Bispo's-block-of-intensities we weave the questions of this investigation. Accompanied by Bispo, we face the Anthropocene, a time of catastrophes, simultaneously climatic and colonial, to dislodge ourselves from its nihilistic moorings. Accompanied by Bispo and inspired by his apparitions and methods to save the world, we reflect about two concepts - invisible and virtualities - as fundamental elements for imagination, fables and dream necessary to thwart contemporary catastrophes. We call this political, aesthetic and ethical commitment *ecology of the invisible*, inspired in Peter Pal Pelbart, Gilles Deleuze and David Lapoujade. Embodied by this ecological notion, we visited Arthur Bispo do Rosário's Contemporary Art Museum, in Rio de Janeiro, and the exhibition "Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto", in São Paulo, experiencing a cartography between Bispo and world endings. We say it in a playful way: we bring Bispo down to earth, Bispo who never rests, confronting his proliferating "artistic" expression with emergencies that Gaia imposes on us. Inspired by Donna Haraway, Bruno Latour and Ailton Krenak we discuss Anthropocene as a concept, weaving the ecology of the invisible with the life and work of Arthur Bispo do Rosário. In this exercise, five attributes are engendered to compose our ecology: Insistence, Survival, Sustainment, Crossing and Childhood. Each attribute opens up a conceptual and problematic landscape, a terrain on which we can think ways of inhabiting destabilized worlds. Details of the embroidery, the "vitrines", the "Grande Veleiro" and the "Manto da Apresentação", works by Arthur Bispo do Rosário are some of the aesthetic interlocutors used to thicken these attributes. Defying the plots of Insistence and Survival, we seek to enlist forces that combat contemporary nihilism, called here climatic-nihilism. Through Sustainment, we reaffirm the role of alterity, relationship and testimony in attending for the future. Crossing and Childhood, together, inspires us with an ethic of renunciation and the creative disposition for starting over. Through these attributes, we seek to open a sensitive plan in our ecological and political commitments. We learned from Bispo art and wealth as a way to fly in chaotic times: to see at a glance, to go crazy along the way; and then, to stay vitalized from the encounter with an unknown Earth, yet to come.

Key-words: ecology of the invisible, Anthropocene, cartography, environmental education, Arthur Bispo do Rosário.

## IMAGINÁRIO

Todas as imagens utilizadas neste trabalho são de autoria do cartógrafo que realizou a pesquisa. Para aquelas obras que apresentam fragmentos ou detalhes das obras de Arthur Bispo do Rosário e de outros artistas, optou-se por não realizar intervenções nas imagens. Para as imagens realizadas das paisagens percorridas, à exceção de uma, realizamos pequenas inserções de texto, através de colagem digital. Abaixo, em ordem de aparição, apresentamos nosso imaginário.

- Imagem 01: “A way of flying” de Francisco Goya transformada em epígrafe. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “O rinoceronte: 5 séculos de gravuras do Museu Albertina” do Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.....14
- Imagem 02: Fachada do edifício do Itaú Cultural, na Avenida Paulista, em junho de 2022. Fragmentos textuais de Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998).....18
- Imagem 03: Detalhe do fardão “Eu vim”, de Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....37
- Imagem 04: Detalhe de estandarte bordado por Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....42
- Imagem 05: Detalhe de quadro sem título de Antônio Bragança. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Arte Ponto Vital” do Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro.....58
- Imagem 06: Portal de acesso à Colônia Juliano Moreira. Fragmento textual de José Castello no livro de Flávia Corpas (2013). Fotografia realizada em outubro de 2022.....61
- Imagem 07: Ruínas de aqueduto em Jacarepaguá. Fragmento textual de Jorge Ben Jor (1984). Fotografia realizada em outubro de 2022.....66
- Imagem 08: Horta adjacente ao pavilhão Ulisses Viana, em Jacarepaguá. Fragmento textual autoral. Fotografia realizada em outubro de 2022.....73
- Imagem 09: Mesa de trabalho do Ateliê Gaia, no Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Fotografia realizada em outubro de 2022.....75

Imagem 10: Detalhe da obra “Jogo do Bicho”, de Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada durante visita ao acervo técnico do Museu Arthur Bispo do Rosário Arte Contemporânea, em outubro de 2022.....	81
Imagem 11: Detalhe de estandarte bordado por Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....	97
Imagem 12: Detalhe de vitrine de Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....	105
Imagem 13: Detalhe de estandarte bordado por Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....	111
Imagem 14: Detalhe da obra “Grande Veleiro” de Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....	118
Imagem 15: Detalhe da obra “Manto de Apresentação” de Arthur Bispo do Rosário. Fotografia realizada no segundo semestre de 2022, em visita à exposição “Bispo do Rosário – Eu vim: aparição, impregnação, impacto” do Itaú Cultural, em São Paulo.....	125
Imagem 16: Detalhe de desenho em grafite de Arthur Bispo do Rosário, inscrito na parede de uma das celas do pavilhão Ulisses Viana. Fotografia realizada em outubro de 2022.....	131

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>COM QUE ASAS VOAR NA TORMENTA?</b> .....	<b>14</b>
1.1	EU VIM: DEVIR-ANJO E DEVIR CUITELINHO .....	28
1.2	SISMOGRAFIAS DO INVISÍVEL .....	38
<b>2</b>	<b>PRIMEIRO INTERLÚDIO: TRÊS APONTAMENTOS SOBRE O FAZER CARTOGRÁFICO</b> .....	<b>43</b>
2.1	CARTOGRAFAR É ERRAR.....	46
2.2	O CARTÓGRAFO E O PROCESSO ANAFÓRICO .....	51
2.3	O CORPO-LÍNGUA DO CARTÓGRAFO .....	55
<b>3</b>	<b>EU QUERO VER QUANDO BISPO CHEGAR, O QUE VAI ACONTECER?</b> .....	<b>59</b>
3.1	MÃOS SUJAS DE TERRA E DE TINTA (CHAFURDAR O ANTROPOCENO).....	68
3.2	O VIRTUAL RESISTE .....	76
<b>4</b>	<b>SEGUNDO INTERLÚDIO: O BORDADO DE ARTHUR, APESAR DO APOCALISE</b> .....	<b>82</b>
<b>5</b>	<b>BISPO A TERRA, MAS NÃO POUSA: CINCO ATRIBUTOS PARA UMA ECOLOGIA DO INVISÍVEL</b> .....	<b>89</b>
5.1	INSISTÊNCIA .....	92
5.2	SOBREVIVÊNCIA .....	98
5.3	SUSTENTAÇÃO .....	106
5.4	TRAVESSIA .....	112
5.5	INFÂNCIA .....	119
<b>6</b>	<b>VER DE RELANCE, ENDOIDECER NO CAMINHO</b> .....	<b>126</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>132</b>

## 1 COM QUE ASAS VOAR NA TORMENTA?

*Já caímos em diferentes escalas e em diferentes lugares do mundo. Mas temos muito medo do que vai acontecer quando a gente cair. Sentimos insegurança, uma paranoia da queda porque as outras possibilidades que se abrem exigem implodir essa casa que herdamos, que confortavelmente carregamos em grande estilo, mas passamos o tempo inteiro morrendo de medo. Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na terra.*

*(Ailton Krenak, 2019)*



*(Francisco Goya, 1815-1820)*

*São apenas duas esquinas até a estação São Joaquim e apenas duas baldeações até a estação Brigadeiro. No metrô não alcanço matutar muita coisa e por isso ouço música. Desço na hora certa, quero dizer, na última hora da tarde. Tenho em mãos apenas um caderno - este caderno - e um lápis. Desatento, já não sei em que lado da Avenida Paulista vim parar. Levo algum tempo para me reorientar e então caminho até o Itaú Cultural. Ao lado de Arthur Bispo do Rosário vejo Lia de Itamaracá. [ouvi dizer que]. Ouvi dizer que a ocupação de Lia de Itamaracá está no térreo. Bispo, enquanto isso, habita as alturas e as profundezas, o primeiro piso e os dois subterrâneos. “Cerca de 400 peças”, me informaram ao telefone, “a maior parte do acervo está aí”. Aí dentro. Faço uma foto da fachada, como se pudesse segurar na mão a passagem do tempo. [como se]. Como se pudesse segurar com as mãos esse ponto de não retorno, o singelo e manso instante que antecede uma experiência estética. Reencontro tantas vezes imaginado, colisão em estado de preparação. [mas “só o acontecimento nos espera”]. Tiro a foto mesmo assim. Nela posso ler, eternizado, o título da exposição:*

*“BISPO DO ROSÁRIO - EU VIM: APARIÇÃO, IMPREGNAÇÃO, IMPACTO”<sup>2</sup>*

*suspiro e subo as escadas*

*penso nas palavras*

***(aparicão) (impregnação) (impacto)***

*vejo ao meu redor a cor*

*laranja*

*laranja cor de tigre*

*cor de fruta, cor de colete*

*salva-vidas*

*laranja*

*cor de banco*

***(aparicão) (impregnação) (impacto)***

---

1 DELEUZE; PARNET, 1998, p. 54.

2 Exposição realizada pelo Itaú Cultural no ano de 2022, durante o período de 18 de maio (dia nacional da luta antimanicomial) a 02 de outubro.

*penso na última vez que visitei um  
 museu  
 antes do vírus  
 pego o fio da memória, puxo  
 a última vez em São Paulo, a última  
 no Rio de Janeiro  
 penso na balsa, na praça XV*

***(aparição) (impregnação) (impacto)***  
*penso em seus painéis, seus assemblages  
 nas palavras de Arthur  
 na Colônia Juliano Moreira  
 no bairro da Taquara  
 desfio o novelo da memória,  
 já nem penso mais  
 na última vez que aterrei os pés  
 diante de uma obra de Bispo*

***(eu vim)***

*eu vim*

*para contar mais uma história*

*eu vim*

***(eu vim)***

*São Paulo, junho de 2022.*

Todos os tempos se condensam, engalfinham-se, transformam-se em uma massa amorfa que espessa o ar. Observa bem: o ar, ainda que invisível, encontra-se povoado. E do interior desta matéria enevoada alguém escreve. Uma dissertação de mestrado. Escrevo – e não escrevo. **Escreve-se**. Escreve-se tateando, sem alcançar jamais a totalidade do que se escreve; porque a escrita está forçando a barra; porque escrever se trata, também, de produzir efeitos impensados sobre o já pensado; (*isto é forçar a barra*). Não se sabe muito bem onde se chegará, sabe-se menos ainda de onde partir. Acontece que, e sempre descobrimos um pouco tarde, já partimos – estamos desde sempre no meio de uma travessia. Qualquer “origem”, este passado bruto, é outra vez aqui ou ainda por chegar. Escreve-se, portanto e inevitavelmente, ao entardecer de uma jornada. Durante a última hora da tarde. Quando se torna possível fazer da escrita, também dela, expansão dos acontecimentos, vividos e aviltados.

Escreve-se, nestas condições - algo precárias -, porque já abandonamos a pretensão de um único nascimento. Da vida, do pensamento, da razão, da história, do sentido, da pesquisa. Escreve-se na última hora da tarde como quem “brota pelo meio”, repetidas vezes. Cada novo capítulo, cada novo fragmento, um movimento de rebentação, de *rebento-ação*.

Brotar pelo meio é opor-se a um destino que progride em direção a algo, é acariciar riscos, acumular êxitos e retumbantes fracassos, é se infiltrar por alguma vizinhança, fazendo conexões, é povoar o cotidiano de incertezas, é recolher-se numa tenda de silêncios, num gesto de delicadeza diante do que está a se formar e maturar diante de si (PRECIOSA, 2010, p. 37).

Observa bem, outra vez: o ar, ainda que invisível, encontra-se povoado. Não são apenas memórias individuais, ainda que elas façam uma festa ao redor, mas uma miríade de forças impessoais que nos assombram. Clichês, propagandas e *slogans* voam como *drones* barulhentos e luminosos. Faíscas de frágeis existências (pensamentos não nascidos, imagens por sonhar, palavras porvir) despencam até o chão. Queremos nos agarrar a essas faíscas, queimarmo-nos com elas, percorrê-las. Brotar *com* elas, nascer *junto*. Para que alguma escrita aconteça, é preciso respirar este ar, com toda sua matéria em movimento; é preciso conquistar, neste ar, *algum* respirável. Escreve-se remexendo nesta névoa.

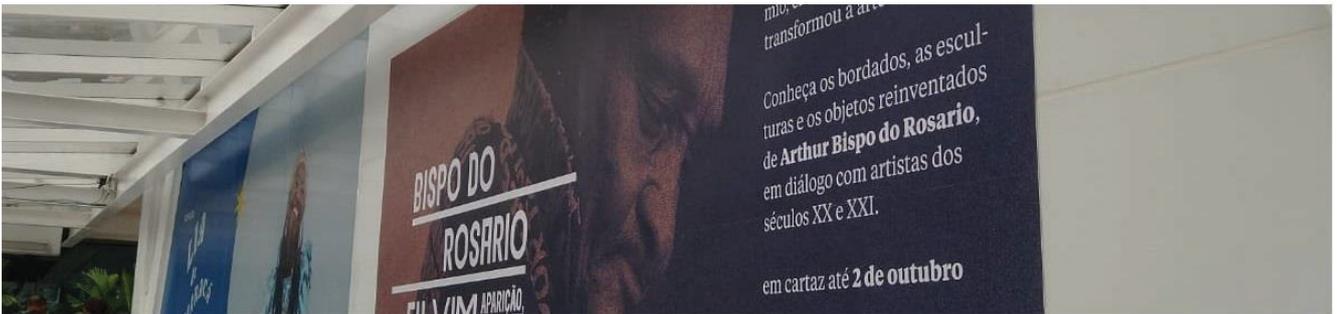
Esse é o jogo do pensamento – o jogo da fabulação, da criação e da pesquisa em educação –, como aqui o entendemos. Jogo em que o sujeito deságua, em conjunção aos fluxos e existências que o vêm tocar. A experiência se confunde com a escrita; a vida idem. E o sujeito, este que escreve, pretende-se cada vez mais indiscernível àquilo que o afeta: “um sujeito é [...] força viva que deseja produzir-se como forma que dê passagem à articulação de pensamentos furiosos, palavras insubordinadas, sintaxes tumultuosas, que espantem por um momento a obrigatoriedade de um eu-nome...” (PRECIOSA, 2010, p. 54).



só o acontecimento nos espera,  
Fazer um acontecimento, por menor que seja, a coisa mais delicada do mundo, o contrário de fazer um drama, ou de fazer uma história.

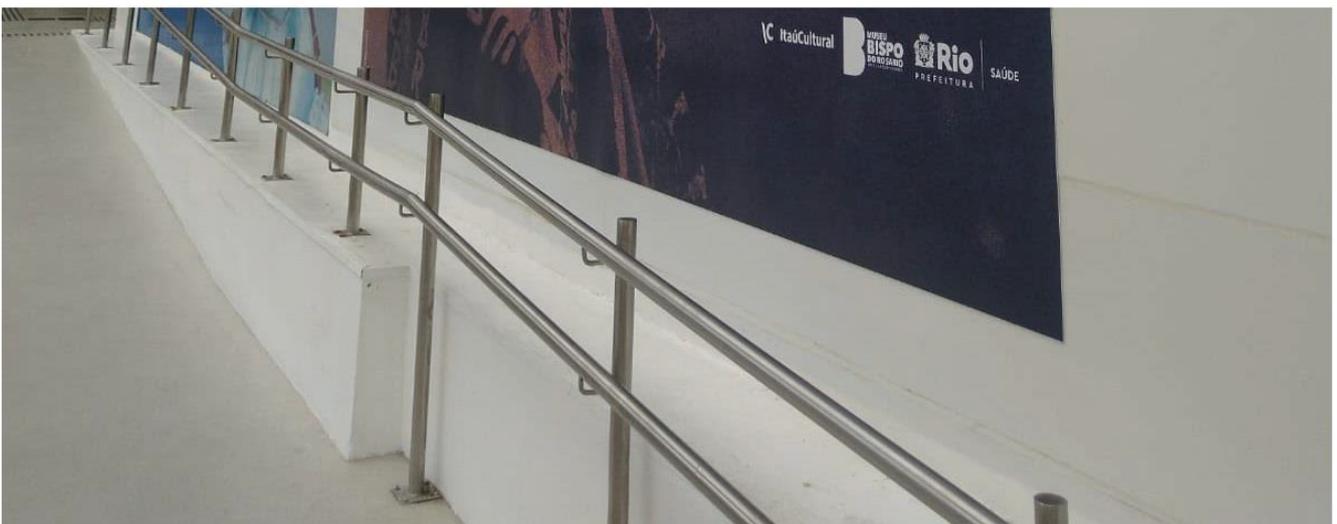


só o acontecimento nos espera,



Fazer um mundo,

a coisa mais delicada



*Chego até a exposição dedicada à vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário carregado de expectativas. Não é a primeira vez que vejo suas produções ao vivo. Em 2019, após concluir minha graduação em ciências biológicas e antes de iniciar minha carreira como professor da educação básica, tive a oportunidade de visitar o museu que guarda sua obra, no Rio de Janeiro. O museu fica na zona oeste da cidade, longe da rota turística que envolve os centros culturais do centro e da zona sul. Naquela ocasião, decidi estender minha estadia na capital fluminense justamente para ir até Bispo.*

*Durante a escrita de minha monografia para aquisição do grau de licenciado, um trabalho sobre a relação que estabelecemos com os objetos – com as coisas –, desde uma perspectiva contaminada pelos campos das educações ambientais e dos estudos culturais<sup>3</sup>, Bispo chegou até mim através de uma reportagem de jornal impresso. Havia ali uma foto. Ao centro, um homem idoso, negro, estendia seus braços abertos, trajando uma roupa imponente (seu “Manto da Apresentação”), como se reinasse sobre o ambiente; ao seu redor, um sem fim de objetos, espalhados em composições variadas, reagiam em seu silêncio pétreo como fossem seus súditos. Pelas margens, o texto escorria informações categóricas sobre aquela figura, classificando-o como um dos artistas plásticos brasileiros de maior relevância do século XX e ressaltando sua posição marginal, enquanto sujeito ao qual foram impostas uma série de violências, com destaque para seu diagnóstico de esquizofrenia-paranoide e sua vida transcorrida em internações manicomiais.*

*Fiquei curiosíssimo. Suspeitava que ali poderia encontrar alguma coisa capaz de abalar os pensamentos que forjava em minha pesquisa sobre a relação de alteridade que estabelecemos com os objetos, com o lixo, com os descartes. A chegada de Bispo, no entanto, foi tardia e não tive tempo de incluí-lo em minhas reflexões. Até agora.*

*Os primeiros traçados desta dissertação de mestrado começam aí, neste pedaço de papel que caiu em minhas mãos. De lá para cá, muitos deslocamentos conceituais e no próprio entendimento que tenho sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário aconteceram. Passei a me interessar, com maior atenção, às afirmações que o próprio “artista” fez de sua existência, às narrativas delirantes que sustentaram sua loucura e por consequência sua “arte” e às contradições que sua história enquanto “artista-louco” provoca em nossas práticas. Passei a formular perguntas sobre o que o trabalho de Bispo*

---

3 Trabalho intitulado “Não há vida fora da diferença: gesto, solidão, alteridade” (COSTA, 2019).

*é capaz de provocar em nossas perspectivas pedagógicas contaminadas pela arte e pela cultura e também em nossos compromissos “ambientalistas” (essa ética que não está circunscrita ao campo da educação ambiental, ainda que este campo se dedique também a ela).*

*Se, no início, Bispo chamara minha atenção pelo modo como agenciava os objetos em seu entorno, questão de todo interessante para minhas reflexões durante a graduação, aos poucos percebi que seu esforço estético era também uma estratégia de enfrentamento à crença de que o fim do mundo se aproximava. Bispo, em seu delírio<sup>4</sup>, acreditava firmemente nisso, e nesse cenário de recepção do apocalipse, cabia a ele o papel de cristo redentor. Seus objetos, como os demais elementos de seu trabalho, eram o resultado de sua missão de arquivista: estava empenhado em produzir um grande relato da existência, de um mundo que já chegava ao seu limite. Para que estes registros? Para recriar o mundo depois do fim? Para resguardar na memória dos eleitos o que foi perdido? Não chegaremos jamais a saber completamente, sequer nos interessa resolver essa questão. Acredito, no entanto, que os gestos de preparação para o fim a que se dedicou Arthur Bispo do Rosário podem contribuir para tensionarmos e complexificarmos o entendimento que temos das catástrofes inerentes de nosso tempo histórico.*

*Um século que já inicia incapaz de cumprir com metas para redução das emissões de gases do efeito estufa e que vê intensificarem-se os efeitos devastadores do aquecimento global: sobre a diversidade da vida, sobre a disponibilidade de alimentos e água para os povos, sobre as migrações humanas, sobre territórios inteiros que podem ser arrasados em um piscar de olhos por eventos extremos cada vez mais comuns. Por mais que o fim do mundo não chegue até nós como em um cenário mitológico-religioso, ao qual Bispo era devoto, fins de mundo variados e múltiplos nos rondam, convidando-os a nos dispormos a*

---

<sup>4</sup> Utilizo o termo delírio aqui em referência a três inspirações conceituais. Primeiro, à abordagem de Marlon Miguel (2020) em seu ensaio sobre a ecologia dos barcos de Bispo, para quem o deslocamento da denominação “loucura” para o significante “delírio” expressa uma positividade da experiência delirante, uma forma de lidar com a desordem e, portanto, produzir um efeito positivo de produção de subjetividade. Segundo, ao delírio como “delírio dos povos” de que nos fala Gilles Deleuze, ao qual retorno no capítulo “4 Segundo interlúdio: O bordado de Arthur, apesar do Apocalipse”. E por fim, ao sentido etiológico de delirar, que conheci por primeira vez nas aulas do professor Marcos Eduardo Rocha Lima, o Marquito. “Afastar-se do sulco. É exatamente esse o sentido original da palavra *delirar*. *Delirar* vem do latim *delirare*, que na Roma Antiga significava: ‘afastar-se do sulco (lira) do arado (...)’. Ora, delirar, sair da lira, afastar-se das significações dominantes, é a primeira condição para a constituição de um modo de existência em que os indivíduos tornam-se realmente individuais, ou seja, desenvolvem sua estranheza legítima. Nesse sentido, o delírio não é um signo da patologia de um psicótico, mas uma medida da verdadeira saúde em todos nós” (LIMA, 2010, p. 17).

*novos modos de habitação e outras lógicas de relação com os seres, vivos e não-vivos, com os quais compartilhamos a existência.*

Em seu livro *Radicalmente vivos*, Ailton Krenak (2020) classifica o impacto produzido pela sociedade capitalista em que vivemos como uma gula devoradora de mundos. Para o pensador indígena brasileiro, as tentativas de educação para a “sustentabilidade”, centradas em um discurso de responsabilização individual e regulador de hábitos, são mais um autoengano do qual precisamos nos distanciar.

Eu não vou me salvar sozinho de nada! Eu não tenho fuga. Nós estamos todos enrascados. E eu acho que seria irresponsável ficar dizendo para as pessoas que se nós economizarmos água, ou se só comermos orgânicos e andarmos de bicicleta, nós vamos diminuir a velocidade com que nós estamos comendo o mundo (KRENAK, 2020, p. 31)

É lugar comum associarmos enunciados como estes que Krenak critica às práticas da chamada “educação ambiental” ou de outras práticas pedagógicas interessadas nas questões ditas “ambientais”. São enunciados que compõem, não apenas nos espaços escolares, mas nos mais variados locais de produção cultural (na mídia, na literatura, no cinema etc.), um dispositivo da sustentabilidade (GUIMARÃES; SAMPAIO, 2014; SAMPAIO; GUIMARÃES, 2012), isto é, um conjunto de forças ou vetores que age sobre os indivíduos no intuito de modular suas subjetividades em direção a uma identidade “verde”, “sustentável”, “ecológica”. Seria equivocado reduzir as experiências provocadas pelo campo da educação ambiental a este lugar constrito pelo dispositivo da sustentabilidade; e neste sentido, poderíamos ser mais cuidadosos ao pluralizar o termo, reconhecendo a diversificada produção de experiências pedagógicas em *educações ambientais*, muitas das quais atentas às armadilhas de discursos estritamente informativos e normativos.

Mais do que diagnosticar a existência deste dispositivo, e perceber como ele pode estar atuando em nossas pedagogias, seria relevante perceber como é necessário um esforço constante para *rasurá-lo* (GUIMARÃES; SAMPAIO, 2012, p. 397, grifo dos autores), buscando “proliferar práticas não mercantis no cotidiano das nossas vidas (nem que para isso seja preciso *rasgar* a própria noção de sustentabilidade)”. Em sintonia com Ailton Krenak (2020), poderíamos nos comprometer de fato com um abandono do “mito da sustentabilidade”. Como nos interpela o autor, afinal, que mundo é este que estamos tentando sustentar? Quais os desejos, quais as lógicas de consumo, quais as razões que queremos sustentar? Por que temos tanto medo de afirmar o fim deste mundo, que o “Ocidente formatou (...) como se fosse já uma mercadoria” (KRENAK, 2020, p. 23)?

Precisaríamos, então, suscitar encontros com outras perspectivas sobre o que significa estar vivo, *radicalmente vivo*, e tramar, coletivamente, alternativas. Em se tratando das práticas pedagógicas no geral, e especificamente das educações ambientais, precisaríamos – e precisamos – fabular novas palavras e novos gestos para além destes limites que o mito/dispositivo da sustentabilidade recria, constantemente. Alguns pesquisadores, nos quais nos inspiramos nesta dissertação, já partiram em busca de outras *ecologias*. Ana Godoy (2011, p. 144) propôs a noção de *a menor das ecologias*, “uma ecologia que simpatiza com os restos, com aquilo que não passa e por isso sobra em relação a qualquer coisa que se quer ou pretenda acabada”; outros têm falado em *ecologias inventivas* ou *ecologias daninhas*, “não aquela que estuda as distribuições dos indivíduos em seus lugares, nos seus ambientes, (o estudo da casa) mas uma outra, aquela cuja potência é inventar lugares e distribuições (...). Uma ecologia (uma vida) quase daninha, que cresce em qualquer lugar” (PREVE, 2015, p. 2); Rodrigo Barchi (2017, s./p.), por sua vez, nos provoca com suas ecologias “extremas, ruidosas, infernais, licantrópicas, que se recusam a se submeter ao jugo do bom mocismo de pseudo ambientalismo contemporâneos, desejosos por uma junção harmoniosa entre as preocupações verdes e o capitalismo”. Há ainda quem, inspirada na ecosofia de Félix Guattari, proponha o acionamento de eco-lógicas variantes entre arte e vida, lógicas intensivas interessadas em “desformar o mundo” (KASPER, 2014, p. 339).

Em um texto recente, Shaula Sampaio, defrontando-se com questões semelhantes, chama a atenção para a existência de uma suposta língua comum da educação ambiental, “que geram determinadas palavras e frases que se tornaram quase esgarçadas de tão pronunciadas” (SAMPAIO, 2019, p. 22), e propõe reflexões interessadas em “desnaturalizar, desconstruir, deslocar, desmanchar” os elementos de sua semântica. Esse esforço, a autora nos informa, poderia produzir uma paisagem em ruínas das educações ambientais, de tal forma que poderíamos habitá-las de outro modo.

A ruína remete a uma paisagem em destroços, em que tudo está por fazer, em que as verdades erigidas há muito tempo estão suspensas ou estilhaçadas, onde mesmo as construções que conseguiram se manter em pé estão ameaçadas, podendo ruir a qualquer momento e, por isso, se encontram vazias, sem ninguém dentro. Isso não significa que não possamos visitar, percorrer, nos arriscar por entre os escombros. Seria interessante, porém, que fizéssemos novos usos desses elementos que permaneceram e que, se tentássemos habitar essas ruínas, o fizéssemos de formas inusitadas, sem a pretensão de construir novas fortalezas com a ilusão de segurança e eternidade, aceitando a instabilidade e a provisoriidade das nossas construções discursivas (SAMPAIO, 2019, p. 26).

Nesta dissertação, podemos afirmar, desde já, que estamos interessados nestes movimentos. Que, reconhecendo as urgências de nosso tempo das catástrofes, que não devem de nenhum modo ser relativizadas, partimos em busca de *alguma ecologia*, inconclusa,

fragmentária, parcial, múltipla. Uma ecologia ainda sem nome – experimentaremos alguns ao longo do texto -, impregnada pelos efeitos que o encontro com Arthur Bispo do Rosário pode produzir em nós. Uma língua outra para anunciar mundos possíveis, ainda por fazermos.

*Eu vim, como tantos outros antes de mim, ao encontro de Arthur Bispo do Rosário. Vim para ver sua obra, os arranjos eternamente inacabados de sua magnânima apresentação. Bordados de Arthur Jesus, badulaques do Faxina, as palavras inscritas pelo filho do Homem em seus estandartes e em seus painéis. Trouxe comigo uma pergunta no olhar. Vim para ver o registro de suas andanças, seu esforço de salvação, sua insistência e seu grito. Uma vida enrolada em fios azuis, que se confunde com a vida de tantos outros, implicada em anunciar a chegada do Juízo Final, o inadiável dia, o fim revelado em sonho (o rebelado escondido sob o revelado). Uma vida singular arrastando consigo forças coletivas. Vim para ver os registros dessa vida, para confluir o que em mim é desejo de adiar o fim do mundo com o que nos ensinam estes artefatos – e todo o rastro de invisível que a eles está ligado. Afinal, são gestos de apresentação que os sustentam: modelagens, amparos, soerguimentos, anunciações e, por que não?, danças. Pequenos bailados. Imagino o Xerife sobre seus pés, movendo-se rapidamente de um lado ao outro, o mundo como seu ringue de batalha. Vim para me encontrar com esses movimentos, para deixar o Xerife dar um golpe (um gancho?) em minhas perguntas. Nocaute.*

*Arthur é o Xerife e o Faxina; é Jesus e Bispo; é o marinheiro, o boxeador, o louco e o cristo encarnado. São vários os seus nomes, reunidos em um único, por ele escolhido: Bispo. Eu vim para confundir seu(s) nome(s) às histórias que aqui começam a ser fabuladas.*

Contar mais uma história... Esta é a tática que Ailton Krenak (2019) propõe, provocativamente, a que nos impliquemos para contrariar as forças político-econômicas que nos convocam a integrar uma sociedade “zumbi”, apática pelo consumo e normatizada em padrões impostos de cima para baixo (e do centro para a periferia). “Se pudermos fazer isso [contar mais uma história], estaremos adiando o fim” (KRENAK, 2019, p. 27). Contar mais uma história, e mais outra, e mais outra, para desconcertar essa aridez instalada nos sentidos, no presente e nos futuros que nos foram vendidos como destinados. Para fazer a chuva cair nesta planície de possíveis ralos.

Não se trata, parece-nos, de contar *qualquer história*, mas de buscar alianças com aquelas que forjam sentidos variáveis para a habitabilidade comum em nosso planeta. Multiplicar e ecoar essas histórias se torna, em sua perspectiva, um modo de nos abirmos para a potência dos sonhos e, portanto, para a renovação e às resistências criativas.

“Adiar o fim”, nessa formulação, é também um chiste. Afinal, este fim que concerne ao nosso tempo, “ao qual algumas seletas pessoas chamam Antropoceno” (KRENAK, 2019, p. 71-72), não é um fim absoluto, tampouco o primeiro, mas apenas isto: o abismo em que fomos jogados por ação de uma série de violências e devastações que constituem nossa experiência contemporânea. Abismo em que precisamos aprender a cair (KRENAK, 2019), para que no movimento desta queda possamos engendrar um novo voo.

Às asas necessárias para este voo Ailton Krenak as nomeou “paraquedas coloridos”. Em outra ocasião, o pensador indígena, ao falar da catástrofe imposta ao território de seu povo, em Minas Gerais, denominou a experiência de defrontar-se com o abismo da devastação de mundos como um deserto que precisa ser atravessado. Poderíamos falar também em devastação “ambiental”, mas optamos aqui por falar em devastação de mundos, uma vez que os abalos provocados pelo romper de uma barragem de lama contaminada com metais pesados, e a subsequente morte de um rio, não se limita a uma categoria bem delimitada como as chamadas “natureza” ou “ambiente” – antes, faz marcar em uma multiplicidade de existências conectadas à terra o seu rastro de morte. Existências humanas e não-humanas, atuais e virtuais, visíveis e invisíveis. Quer dizer, toda devastação ambiental, com suas extinções, seus silenciamentos, suas migrações forçadas, guarda em si um fim de mundo.

“É viver a experiência. Tanto a experiência do desastre como a experiência do silêncio. (...) Não precisa ninguém ir lá e nos tirar. Nós vamos atravessar o deserto. Tem que atravessar o deserto, uai! Toda vez que você vir um deserto você vai sair correndo?” (KRENAK, 2020, p. 58-59). Krenak está falando para o branco-em-nós, o apavorado-com-o-próprio-horror-em-nós<sup>5</sup>; para aqueles que, atentos ao peso do Antropoceno, sensibilizam-se através de uma relação de angústia com as catástrofes, que são de toda ordem, e também inevitavelmente climáticas. Para aqueles que, em um planeta cuja atmosfera se altera em uma velocidade implacável, sentem o lufar dos ventos revoltosos, já difíceis de controlar.

Com que asas voar na tormenta? Eis a questão.

---

5 “Em 2018, quando estávamos na iminência de ser assaltados por uma situação nova no Brasil, me perguntaram: ‘Como os índios vão fazer diante disso tudo?’. Eu falei: ‘Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa’” (KRENAK, 2019, p. 31).

*Que as aves saibam voar, e os humanos não, é o esperado... Ainda que alguns dentre nós pareçam viver em um estado frequente de flutuação. É o que nos lembra uma das frases atribuídas a Bispo: “os doentes mentais [loucos] são como beija-flores, nunca pousam, ficam sempre a dois metros do chão”<sup>6</sup>. Penso que flutuar é produzir para si um deslocamento de outra ordem, algo intensivo, algo leve. Um mover-se na superfície dos fluídos, ar ou água, que envolvem o corpo, onde quer que ele esteja. Não mais empurrando o mundo para trás, tração produzida pela oposição dos passos, mas ao sabor e dessabor de seus encontros. De uma flor à outra, de um beijo ao próximo. Uma experiência de imersão, que não está restrita aos loucos, certamente, mas ao alcance de todos nós, instalando-se para além de qualquer pretensão e de qualquer vontade, com graus maiores ou menores de intensidade.*

*Flutuar, porém, não é o mesmo que voar ou alçar voo.*

*Ainda.*

*Parece-me antes um ensaio.*

*Uma preparação.*

A história que gostaríamos de contar nesta dissertação é a expressão processual de uma pesquisa cartográfica feita em relação com as produções de Arthur Bispo do Rosário, isto é, com os tensionamentos e deslocamentos estéticos, éticos e políticos que sua vida e sua obra são capazes de suscitar em nós. É a história dos pensamentos furiosos que o encontro com Bispo pode provocar em nossas perspectivas sobre as catástrofes climáticas e coloniais. Poderíamos dizer que, aliançados àquilo que Bispo nos legou – “uma obra tão importante que demorou 1986 anos para ser escrita”<sup>7</sup> –, o que se pretende é produzir uma disponibilidade a um devir-Bispo no pensamento e na escrita para elaborar as questões que as destabilizações no corpo do planeta

---

6 LABRA, 2016, p. 141.

7 Excerto de bordado homônimo de Bispo. Trata-se de um longo texto, reprodução de uma matéria da *Revista Veja*, acerca da publicação de um livro sobre a vida e o legado de Jesus Cristo. Durante os últimos anos de sua vida, Bispo reiterou, quando perguntado sobre seu passado, que sua história estava contida nesse bordado. Sua filiação familiar e sua “origem”, portanto, estavam “mais do que vistas”, “tá escrito”. Na exposição realizada pelo Itaú Cultural em 2022, esta obra é a primeira com a qual os visitantes se deparavam ao subir ao piso superior. Para uma discussão sobre a relação de Arthur Bispo do Rosário com esse bordado, ver a tese de Flávia Corpas (2014, p. 27-31).

Terra introduzem no contemporâneo como experiência existencial coletiva (a experiência como abismo ou deserto).

Mas por que Arthur Bispo do Rosário? E por que falar em um devir-Bispo (ou, como desdobraremos ao longo do texto, por que esse devir-anjo, esse devir-beija-flor, esse desejo de asas)? Neste primeiro capítulo objetivamos responder a essas perguntas. Além de introduzir à/ao leitor/a alguns lampejos sobre Bispo, a partir da visita realizada à exposição no Itaú Cultural, alguns fragmentos ajudarão a compor parte da máquina conceitual com a qual operamos em nossa investigação. Nos capítulos subsequentes, continuaremos com Bispo, em um movimento pendular que busca dar passagem às contaminações destes encontros.

Como ficará evidente a medida em que nossa aproximação com Arthur se intensifique, falar de sua obra e de seu impacto nos exige evocar e conflitar alguns aspectos de sua biografia; obra e vida se relacionam em Bispo como num *intermezzo* impossível de dividir completamente – divisão que seria inclusive, parece-nos, uma operação de esterilização de sua potência. No entanto, ainda que muitos trabalhos tenham se dedicado a explorar minuciosamente os arquivos deixados por Bispo em sua trajetória, compondo uma vasta e detalhada narrativa sobre sua história de vida, a força de sua presença emerge também de um bocado de imaginário que a ela se coaduna. São contações difusas, passagens incertas, impregnações que o mistério de sua existência espalhou através dos encontros que Bispo produziu. Neste trabalho, portanto, ainda que elementos de sua biografia sejam colocados à baila no texto, não se está procurando fidedignidade ou “a verdade” de sua história. Bispo chega até nós como um bloco intensivo, um bloco-Bispo de intensidade, com tudo aquilo que arrasta consigo, seus agenciamentos e suas reverberações.

Poderíamos dizer, inclusive, que, mais do que percorrer sua história *tim-tim por tim-tim*, nos interessa seu jogo de aparições e desapareções, algumas poucas linhas de cintilância que vem habitar a paisagem de nosso investigar; nos interessa produzir um contato com Bispo em termos dos acontecimentos que esperam por nós, em uma dimensão de temporalidade que tem mais a ver com a figura do tempo *Kairós*, do que com aquela do tempo *Chronos*, que tudo devora. *Kairós* e *Chronos* são duas palavras distintas da língua grega, que, conjuntamente com *Aión*<sup>8</sup>, compõem três apreensões distintas do tempo, tão diferentes entre si quanto estão manifestas em nossa experiência. Enquanto *Chronos* se refere ao tempo sucessivo e quantificável (COSTA; KASPER, 2022), o tempo que nos amarra ou que nós pretendemos amarrar, *Kairós* é uma abertura, uma oportunidade, uma boa ocasião. É a estação apropriada

---

<sup>8</sup> Retomaremos o termo *Aión* no subcapítulo “5.5 Infância”, ao nos encontrarmos com o Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário.

para o plantio, como é também o momento crítico em que uma decisão pode ser levada à cabo. Como argumenta David Kennedy em seu diálogo com Walter Kohan (2008, p. 8) sobre o tema:

*O kairoi abre o mundo dentro do espaço transitório da experiência estética: são momentos de ruptura cronológica, no qual o binário de dentro/fora, interno/externo, eu-pessoal, eu do outro, é “tornado estranho”, isso é, no qual seus limites tornam-se fluidos, negociáveis, reconstruíveis, no qual descobrimos o quão limitada é a causa e o efeito cronológico. A arte nos ensina sobre esse espaço psicológico, como [fazem as] (...) experiências de estar no total deserto, etc. Essa forma de descentralização através da experiência limite-transgressora quebra a hierarquia hegemônica de uma forma ego-dominada da subjetividade e abre um espaço para o projeto da grande intimidade e a reconciliação da mente/corpo/mundo.*

Em certo sentido, Kairós provoca uma fissura ou uma infiltração na lógica que é própria do tempo cronológico, uma bolha que emerge da lisura esquadrihada pelo tiquetaquear dos relógios. Ao propor um percurso de investigação acadêmica interessado nessas infiltrações, implicamo-nos em um permanente movimento de preparação e disponibilidade para a experiência de estranheza que é própria da descentralização da qual nos fala Kennedy. Em nosso caso, uma descentralização da *voz* do pesquisador (eu-pessoal), em favorecimento de uma outra, tanto mais coletiva e plural quanto contaminada e afetada pelo bloco-Bispo de intensidades. É apostando na produção dessa *voz outra*, que não é nem mesmo uma conquista permanente, mas antes um exercício insistente, que poderemos falar *com* Bispo, *com* seus efeitos em nós.

Para tanto, no decurso dessa investigação, além de visitar em três ocasiões a exposição realizada no Itaú Cultural no ano de 2022, também foi possível realizar duas imersões no território do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (mBrac), em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, museu responsável pela manutenção do acervo das mais de 800 obras produzidas por Bispo e posteriormente tombadas, entre os meses de maio e dezembro de 2022. Às vivências proporcionadas por essas viagens, somam-se leituras bibliográficas e audiovisuais, que compõem as narrativas, por vezes fabuladas e ficcionalizadas, que aqui se apresentam. Particularmente importantes para conhecer e problematizar as andanças de Bispo desde sua cidade natal, em Japarutuba (Sergipe), até sua última internação na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, foram as leituras da biografia “Arthur Bispo do Rosario - o senhor do labirinto” de Luciana Hidalgo (2012) e das teses de doutorado “Arthur Bispo do Rosario: do claustro infinito à instalação de um nome” de Flavia dos Santos Corpas (2014) e “Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário” de Viviane Trindade Borges (2010). Nestes trabalhos encontram-se discussões minuciosas sobre quem foi Arthur Bispo do Rosário, de sua infância até sua morte, aos prováveis 80 anos.

## 1.1 EU VIM: DEVIR-ANJO E DEVIR CUITELINHO

*Quando subo para o primeiro piso da exposição e me encontro com o fardão “eu vim” de Bispo, sou imediatamente capturado pelos dois botões da vestimenta. Cada círculo prateado involucra uma pequena âncora, talhada no metal, produzindo um relevo delicado. Ocorre-me que as âncoras não impedem a flutuação, antes garantem aos barcos uma posição estratégica diante da vastidão do espaço marítimo. Uma vez recolhidas, os barcos voltam a sua disposição de deriva. Lançar-se ao mar, povoá-lo, implica uma relação com o espaço liso e tudo o que este espaço resguarda enquanto “ritmo sem medida”<sup>9</sup>, seus fluxos intempestivos, suas tormentas inapreensíveis; justamente porque está crispado de ondas, de movimentos turbilhonares que não possuem razão fora de seu próprio giro. O mar exige colocarmo-nos à exposição destes movimentos imprevistos, emergentes em qualquer parte, que implicam à flutuação um constante arrebatamento, como não fosse jamais garantido àquele que flutua encontrar-se em uma posição tal sobre si e sobre o mundo que lhe garanta qualquer conforto ou estagnação. As âncoras podem então surtir algum efeito, mesmo que provisório.*

*Ao redor dos botões, o azul escuro do jaleco evoca a presença do mar. Percorrendo o tecido encontramos as insígnias bordadas por Bispo. São dois ramos vegetais que crescem, desde as bordas da roupa, até o alto do peito. Seus folíolos oscilam entre padrões paripinados e imparipinados e lembram mesmo as folhas dos flamboyants. No ramo do lado direito, um pendão floresce em seus extremos. Não são flores, mas sete estrelas de cinco pontas. Cada estrela, a memória de um anjo que desceu dos céus para falar com Bispo no dia de sua revelação. Já não estamos habitando o azul marinho, senão outro, celestial, indivisível ao primeiro. Ao lado de cada estrela, em sentido descendente, podemos ler os dizeres “eu vim, 22 12 1938, meia noite, rua são clemente, 301, botafogo, nos fundos murrado”.*

*Há quem tenha se dedicado a encontrar nesta obra as reminiscências da cultura tradicional e popular da terra em que Bispo nasceu. Lá em Japarutuba, nas festas de reis, os cortejos são abertos por homens que entram na vila trajados como marinheiros. Eles anunciam a “Chegança” da festa em devoção à Nossa Senhora do Rosário e a São*

---

9 DELEUZE; GUATTARI, 1997b.

*Benedito*<sup>10</sup>. Seriam os marinheiros de sua infância, rememorados em seu fardão. Há quem veja nesse esforço de remeter as produções de Bispo às influências culturais de seu passado um desejo ulterior de criar um sentido estruturante, linear e sequencial, que dê conta de “explicar” Bispo<sup>11</sup>, obturando as possibilidades de leitura que fazemos de sua própria narrativa. Neste caso, seria preciso atentar para a “Chegança” dos anjos, como os corsários de um outro continente, mais do que para aquela dos capitães sergipanos.

*De minha parte posso dizer que vejo duas âncoras. E se uma delas quer lançar-se às cenas da infância, pergunto-me para qual tempo poderíamos lançar a segunda. Quem sabe para um momento em que passado e futuro, em seu jogo confuso de dobras e fraturas, produzem uma experiência fora do tempo? Uma tal meia noite em que anjos vieram habitar o mundo de Bispo, contrariando o rumo de sua história e abrindo-o para um estado constante de flutuação. Um tal tempo em que “a interioridade não para de nos escavar a nós mesmos, de nos cindir a nós mesmos, de nos duplicar, ainda que nossa unidade permaneça. Uma duplicação que não vai até o fim, pois o tempo não tem fim, mas (...) uma flutuação [que] constitui o espaço ilimitado”<sup>12</sup>.*

Importa-nos substancialmente o modo como Bispo passou a afirmar sua existência: era a própria reencarnação de Cristo. Foram sete anjos, descidos dos céus no dia 22 de dezembro de 1938, que lhe comunicaram sua missão. O fim estava próximo; o mundo, como o conhecemos, aproximava-se da grande luz do último dia. Cabia a ele registrar sua passagem pela Terra, pormenorizadamente, selecionando e “representando” as paisagens, as nações, as gentes e os objetos que viu por aqui. No dia do Juízo, apresentaria o universo de seus julgamentos para o criador, oferecendo para a eternidade seu gabinete de memórias.

Na época de sua revelação, Bispo tinha cerca de 30 anos e vivia no bairro Botafogo, no Rio de Janeiro. Já havia trabalhado na marinha e sido expulso das forças armadas. Já havia experimentado o reconhecimento na cena do pugilismo carioca, aparecendo com alguma frequência nos jornais locais. Já havia trabalhado para a empresa *Light* como lavador de bondes, onde sofreu dois acidentes de trabalho, que lesionaram suas pernas permanentemente.

Na véspera do natal de 1938, Bispo, homem negro, morava junto à família do advogado que amparou sua causa trabalhista contra a empresa; cumpria ali o trabalho de faz-

---

10 ALMEIDA, 2019, p. 27-29.

11 BORGES, 2010, p. 38-39.

12 DELEUZE, 2011, p. 45, grifo do autor.

tudo, em retribuição a estadia e alimentação que recebia, recusando outros vencimentos. Este foi o dia em que ele “simplesmente apareceu”. Como narrou em um de seus bordados: “7 anjos em nuves espezias forma esteira mim deixaram na casa nos fundo murado rua são clemente 301 botafogo entre as ruas das palmeiras e matriz eu com lança nas mão nesta nuves espírito malisimo não penetrara”. Ou ainda, na elaboração de uma de suas biógrafas, Luciana Hidalgo (2012, posição 45, grifo da autora):

de repente a cortina preta que revestia o teto do mundo rasgou e deu passagem a sete anjos. Meia-noite, vinham ao seu encontro. Bispo recebeu os seres de outros mundos e os acolheu em algum canto de si mesmo. Era a glória absoluta, afinal, eles o *reconheciam*. Como Jesus Cristo? “Está falando com ele”, arriscaria a resposta, a partir de então, o eleito.

Os anjos, no entanto, não vieram sós e, junto de sua visita, chegaram os laudos médicos e os psiquiatras, a esquizofrenia, a paranoia, a loucura. Sua experiência fora do tempo era, para a ciência maior, “apenas” um surto psicótico. Convicto de sua nova missão, Arthur Jesus seria internado no Hospício Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha (Rio de Janeiro) e encaminhado prontamente para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá (Rio de Janeiro). Por cinquenta anos, até sua morte em 1989, Bispo permaneceria vinculado a esses espaços de clausura, entre idas e vindas para o centro da cidade, tendo passagens conhecidas também no Centro Psiquiátrico Nacional, no Engenho de Dentro (Rio de Janeiro). Entre estes deslocamentos, a Colônia Juliano Moreira seria, não só o local de sua maior permanência, mas sua última morada. Local que, hoje, após profundas reformas, abriga o mBrac, em associação com o, agora renomeado, Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS-JM).<sup>13</sup>

Da clausura destes reinos da monotonia (e da lobotomia), Bispo produziria com sua insistência devota uma boa dose de “espaço ilimitado”: celas viraram oficinas, porões transformaram-se em ateliês. Espaços que desdobram de um escuro condensado em sombras, um infinito aberto por lampejos: os dúbios extremos da loucura (seu tédio e sua potência), que se tocam e se confundem no enlouquecimento. Espaços nos quais o Filho do Homem trabalhou, miniaturizando o que foi visto e vivido, compondo paisagens de um mundo frágil, simultaneamente antigo e inaugural.

Sua obra está composta por anúncios do Juízo; um arquivo enciclopédico das ferramentas que os humanos criaram, algumas com instruções de uso; nomes de pessoas que

---

<sup>13</sup> É com alegria que escrevo este trabalho em 2022, ano em que a “Colônia” Juliano Moreira (o IMAS-JM) pode, enfim, encerrar definitivamente seus leitos de internação psiquiátrica. Sobre essa conquista, ver Lima (2022).

cruzaram seu caminho; registro dos navios no qual trabalhou; roupagens com adornos; mapas do continente africano e do território brasileiro; transcrições de revistas e jornais; e um sem fim de objetos depositados em “carrinhos” e “trens” esperando sua intervenção (interrompida pela sua morte).

Foram intenções externas, iniciadas pela mídia jornalística e pelos críticos de arte que, apenas tardiamente, conduziriam esse universo delirante de Arthur a um sentido tal que lhe seriam concedidas galerias de arte mundo afora, quando seus artefatos delicadamente engendrados no breu seriam lançados, não à grande luz do Juízo, como esperava, mas a outra, também ofuscante, que é a iluminação branca e limpa dos espaços museais.

Bispo era Cristo, Bispo era louco, Bispo era muitas coisas; fizeram-no artista.

*Que os anjos saibam voar, e os humanos não, é o esperado... Porque são dotados de asas, porque estão desencarnados, porque podem flutuar indiferentes ao tempo produtivo, porque são invisíveis como sopros e se dispersam como pólen, porque são imunes à ação da gravidade. Por alguma razão, transitam neste mundo e há quem os encontre, assim, de relance. Há quem os sinta, por acaso, tocar-lhes os ombros e sussurrar-lhes palavras imperativas, demandando urgências de anjo. Bispo, aliás, apenas trabalhava em seu ofício eterno porque lhe era ordenado. “Se eu desobedecer [a voz], [ela/ele] me pega, me enrola lá em cima, em sonho assim, eu caio no chão, ele me suspende, eu fico descontrolado, eu vou ficando tonto, qualquer coisa me pega em sonho e faz de bola, bola, bola...”<sup>14</sup>*

Se, para Bispo, os loucos são como beija-flores, para o filósofo Peter Pál Pelbart (1993), em algum momento, inspirado em um filme de Wim Wenders<sup>15</sup>, pareceu-lhe interessante aproximar os loucos aos anjos. Em seu ensaio, publicado no livro *A nau do tempo rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*, desenrola-se uma série de reflexões que concernem à relação que estabelecemos com aquilo que o autor denominou como “um desejo de asas”. Um desejo, espalhado pelos tecidos sociais, enxertado em qualquer um, de escapar do “tédio de ser mortal” (PELBART, 1993, p. 22), de esquivar dos modelos pasteurizados de existência. Compartilha de diagnóstico semelhante feito por Ailton Krenak, quando nos diz que “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido

<sup>14</sup> Fala de Arthur Bispo do Rosário ao documentário *O prisioneiro da passagem* (DENIZART, 1982).

<sup>15</sup> Trata-se do filme *Asas do desejo* (WENDERS, 1987).

da experiência da vida” (KRENAK, 2019, p. 26). Pelbart está interessado, como nós, em um desejo de asas, um desejo de alçar voo, distanciando-se da mesmice e da apatia que quer se instalar em nossos modos de vida.

No fundo travamos uma briga encarniçada contra a pobreza de opções disponíveis no mercado da vida. O leque dos possíveis contém cada vez menos modelos de normalidade ou de anormalidade, cada vez menos e mais pobres formas de viver a familiaridade, a criação, a política, a conjugalidade, os modos de subjetivação, como se assistíssemos a uma homogeneização crescente de um social cada dia mais codificado (PELBART, 1993, p. 22-23).

A preocupação de Pelbart se volta para a clínica porque o autor se pergunta, como operador da ação terapêutica, o que lhe cabe oferecer àqueles que se desprenderam tão brutalmente desta gravidade morna que nos liga ao tédio de ser mortal e se encontram de algum modo aprisionados naquilo que o autor (PELBART, 1989) chama de Fora, aprisionamento característico da loucura. Sua questão, portanto, é a seguinte: o que oferecer como alternativa a esse movimento de “perda de gravidade”, esse lançar-se impetuosamente ao Fora?

Podemos compreender essa noção de Fora, inspirada em Gilles Deleuze, não apenas como a região em que se torna efetiva uma ruptura com a linguagem, com o pensamento, com o corpo ou com a razão, ainda que algo dessa ordem aconteça com a loucura, mas teríamos uma ideia mais apurada desse conceito se o considerássemos em termo das forças e contra-forças que constituem nossos processos de subjetivação (e portanto, nossa linguagem, nosso pensamento, nosso corpo e nossa razão). Uma força se define sempre em relação com outra, que a ela se soma ou oferece resistência. Para tanto, é necessário considerarmos a existência de um ambiente que essa pluralidade de forças instaura. O Fora, assim, constitui-se da “distância *entre* as forças, isto é, a Diferença” (PELBART, 1989, p. 120), é o que lhes dá um fundamento imanente, pois lhes retira a necessidade de uma origem e de um destino. Todo jogo de forças estabelece seus próprios meios de relação, entre si e, inevitavelmente, com o Fora, que guarda em si uma potência de novidade.

Como afirmou em um trabalho anterior, se a relação com o Fora, isto é, com forças da diferença, com o indeterminado, o intempestivo e o impessoal que nos ronda, é necessário para provocar uma novidade no pensamento e, assim, criar possíveis diante do já sabido, a “Loucura não seria então só exposição pura ao Fora (...), mas *clausura desse Fora numa personagem exilada*. Como se um círculo de giz traçado na circulação de forças (cósmicas, inumanas, trágicas) do Fora reservasse ao louco esse espaço como morada única” (PELBART, 1989, p. 168, grifo do autor).

Já em seu ensaio posterior, os loucos seriam aqueles que, na modulação de seu desejo por asas, ultrapassaram um limiar da encarnação, tornando-se como os anjos de Wenders,

entediados com sua eternidade, entristecidos com o distanciamento que lhes separa das sensações reservadas aos encarnados. A flutuação do beija-flor encontra-se aqui como o aplanamento do movimento dos anjos: há a conquista de alguma liberdade de movimento, mas há também o sofrimento e o cansaço, porque “nunca pousam”.

O que haveria para oferecer a estes anjos que não seja um retorno a uma vida que é, ela mesma, também inócua, também insuficientemente vital? A questão que se coloca, portanto, não se restringe ao “problema dos outros”, a doença dos loucos, mas ao adoecimento do nós, de nossa normalidade constricta. Exige-nos, portanto, reflexões que tem que ver com a nossa capacidade, individual e coletiva, de suscitar movimentos de escape, de construir corpos capazes de se exporem às forças vitais do imprevisível, de sustentar essa relação com o arrebatamento intensivo provocado com o imponderável, que afinal, todos procuramos, de diferentes maneiras, quando os sentidos se arriam pelo vazio do ordinário.

A esses movimentos capazes de dar vazão ao nosso “desejo de asas”, Peter Pál Pelbart denominou de “devir-anjo”. Enquanto *se tornar anjo*, enlouquecer, pressupõe uma clausura em uma morada na exterioridade, *devir-anjo* está mais próximo de um acontecimento, que pode ser intensivo e eterno na mesma medida em que é instantâneo ou oportuno. “Não aquela eternidade vazia dos anjos, mas a eternidade cravada na fugacidade de um devir. Um pouco como diz o poeta: eterno enquanto dura” (PELBART, 1993, p. 21). Não é uma diferença de valência, de grau, como se enlouquecer fosse implicar-se demasiadamente no devir, mas justamente o contrário, porque talvez seja a interdição dos devires que provoque um rumo antitético, explosivo, a esse desejo de asas. Para a filosofia de Gilles Deleuze, devir é um colocar-se entre, no meio, entre aquilo que já não somos e um outro que nos lança em um movimento de diferenciação. Nós não o controlamos, não o provocamos, pode mesmo passar que sejamos acometidos por um devir sem que o procurássemos ativamente.

Acontece que “devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de” (DELEUZE, 2011, p. 11) alguma coisa. No caso do devir-anjo, trata-se de encontrar uma zona de indiscernibilidade com os movimentos de voo ou flutuação que as asas dos anjos parecem fornecer. Um *locus* para a experimentação com paraquedas coloridos. Pequenos jogos com asas passageiras: devir-anjo, devir-beija-flor ou devir-cuitelinho.

Essa noção de devir possui também implicações relevantes para pensarmos a história e a literatura, aspectos que serão explorados posteriormente. Por ora, interessa-nos esse entendimento, oferecido por Pelbart, e que parece atravessar de forma diagonal nossos outros interlocutores, de Bispo a Krenak: de que há uma pertinência, política e estética, em se atentar

para a aproximação dos anjos, sejam sete anjos azuis ou outras configurações, enquanto um desejo de asas. Pertinência política, porque a interdição do devir-anjo se implica na produção da loucura e, portanto, nas relações que podemos estabelecer com o Fora. E estética, porque nos exige a composição de estratégias capazes de criar os meios para proliferar, recepcionar e suportar os devires. Há neste par a enunciação de um combate que concerne às questões que se movimentam nesta pesquisa, e que Pelbart (1993, p. 22) soube bem apresentar: “seria preciso engravidar o real com virtualidades desconhecidas de devir-anjo, para que o tédio de ser mortal não vire uma camisa de força ainda pior do que o tédio de ser anjo”.

*“Asa, asa, asa, asa. Não ter asa.*

*Pedras no fundo do azul.*

*Água, água, água, água. Barbatana.*

*Seixo rolando no leito.*

*Chama, chama, chama, chama. Nada, nada.*

*Sonho afogado no ar.*

*Asa, asa, asa, asa. O vento entra pela casa.*

*Pedra de sono na cama, sonho no fundo do leito.*

*Brasa debaixo da cinza, anjo no peito da terra.*

*Asa no fundo do sonho.*

*Asa, asa, asa, asa. Rio infinito no leito de um rio*

*Seixo, seixo, seixo, seixo. Destino do destino”*

*Ouçõ o tédio de ser mortal ecoando na canção de Caetano<sup>16</sup>, canção que me acompanha, insistente, no decorrer da escrita de todo este capítulo. O tédio de não ter asa, de ser como uma pedra repousando no corpo fundo de um rio. O córrego do destino. É a música “Gravidade”, de seu disco “Jóia”. Porém, nem tudo ali é tédio. O corpo deitado na cama se aquece com uma brasa oculta, ou então se agita pela brisa que chega lá de fora. E ele sonha, mergulhado no infinito, com anjos pousados próximos de si, como que encontrando para si um túnel, uma passagem para um outro lugar. Onde não se possa*

---

16 VELOSO, 1975.

*mais divisar o azul profundo das águas, ali onde a gravidade não opera mais com seus puxões e empurrões. Seria, então, a chegada de um outro azul, este das superfícies, o azul da película que reveste o imenso invisível? O azul veloz de um fragmento de luz, refletindo no curso das águas, duplicando-o, lançando-o alhures?*

Os anjos que visitaram Bispo na véspera do natal de 1938 estavam envoltos por uma luz azul. Essa luz, afirmaria Bispo em uma entrevista para José Castello (1999), “entrou em mim”. E a cor azul passaria a ser um elemento marcante em sua produção. De um lado, porque muitos de seus objetos foram envelopados em fios azuis – sendo posteriormente categorizados pela crítica como Objetos Revestidos por Fio Azul (O.R.F.A.) -, e mesmo em seus bordados essa cor retorna. De outro, porque Bispo transformou a cor azul em uma senha para o acesso de seus interlocutores à sua cela-ateliê. Ao chegar até o pavilhão Ulisses Viana da Colônia Juliano Moreira, nas celas destinadas aos homens perigosos, onde Bispo instalou-se definitivamente na penúltima década de sua vida, qualquer um que tivesse interesse em conhecer o seu trabalho deveria acertar uma pergunta feita por entre as grades: “qual a cor de minha aura?”. O acesso ao ateliê, e também a salvação no dia do Juízo, estavam condicionados à resposta correta, “azul”. Sua aura era azul. Em caso de resposta alternativa, “verde”, “arco-íris”, “laranja”, a passagem era negada, e Bispo registraria em uma de suas milhares de fichas a tentativa. Anotaria o nome da pessoa, seu cargo ou ofício, seu endereço e a cor evocada. Em alguns casos, detalhista como era, incluiria uma fita destacando a cor que foi atribuída a sua aura.

A cor azul envolve o bloco-Bispo de intensidades, retorna em sua narrativa e em sua história de vida, e nos arrebatava pela sua insistência e impregnação. Algo que a artista Eleonora Fabião soube bem explorar em sua série de performances intitulada *azul, azul, azul e azul*, realizada no mBrac no ano de 2016 (LABRA, 2016). Em seu trabalho, cinco diferentes movimentos de peregrinação pelo território da Colônia, intervalados por períodos de três horas, espalharam a cor azul de Bispo, através de diferentes estratégias. Observemos, por exemplo, as instruções da propositora para a última ação, nomeada *azul 18*:

18h, ponte. Caminhar do Museu até o Núcleo Histórico da Colônia Juliano Moreira. O caminho é iluminado por sete lâmpadas de tungstênio em sete diferentes tons de azul, atadas a sete varas de bambu de 3,4m cada, ligadas por 45m de fio a um reversor que, por sua vez, está conectado a uma bateria de caminhão puxada num carrinho. No meio do centro do Núcleo Histórico o jaquetão *Eu Vim* está à espera, suspenso num andar e protegido sob uma cúpula. Caminharmos todos juntos de volta para o Museu. O caminho é iluminado por sete anjos azuis (LABRA, 2016, p. 108).

Como se, ao evocar a cor azul pudéssemos reencontrar-nos com algo daquela primeira noite da descida dos anjos. A noite em que Bispo, ele mesmo, virou anjo, traçando para si um

outro destino. A cor azul é, afinal, a cor de sua *aparição*. Ora, frequentemente a aparição está submetida a uma subsequente desapareção: os anjos chegam e partem de nós, são seres fulgurantes. Acontecimento momentâneo, instantâneo no espaço-tempo, mas que reverbera seus efeitos distendidos à eternidade. Bispo, porém, foi impregnado pelo azul, que se cristalizou em sua aura, transformando-a profundamente. “Bispo-aparição. ‘Aparição’ – saimento, manifestação, revelação, assombração – é, pois, um nexos, um modo, uma corrente, uma eletricidade de trabalho-corpo-vida Bispo do Rosário. O inventário vibrabrilha aparição” (LABRA, 2016, p. 95-95).

Ao tornar-se anjo, Bispo passou a provocar também modos de aparição, confundindo em si a aparição que lhe foi concedida. Nós, que nos contaminamos pelo que Arthur nos mostrou, poderíamos, aos modos de Eleonora Fabião, permanecer atentos a parcelas desse acontecimento, deixando-nos afetar pelas potências de devir-anjo. À procura de meios para aprender a ver a cor das auras, porções do invisível, capazes de deslocar os sentidos de nossa existência em direção à destinos diferentes daqueles que nos parecem inescapáveis. Talvez resida aí o impacto - para retomar a palavra escolhida pela curadoria da exposição realizada no Itaú Cultural – do bloco-Bispo de intensidades.

*Próximo do fardão de Bispo, na exposição, deparo-me com uma série de fotografias impressas depositadas em um balcão lateral. São pilhas e pilhas de folhas coloridas, retratos das performances de Eleonora Fabião, que os visitantes podem levar consigo. Ao lado das imagens, há fios de barbantes, disponíveis para que possamos amarrar os cartazes como papiros. Seleciono uma e a guardo comigo.*

*Vejo-a agora, ainda enrolada, esperando por mim em um canto da casa.*

*Escrevo em sua companhia.*

1938



MEIA



NOITE

ENTE

301-BOT A FORD NOS

F



## 1.2 SISMOGRAFIAS DO INVISÍVEL

*Nesta primeira visita à exposição me permiti permanecer longamente em contato com as obras de Bispo, muitas das quais conhecia apenas naquele momento. O esforço da curadoria, de dispor centenas de peças de Arthur em uns poucos ambientes, produzia uma forte sensação de imersão, exigindo uma entrega longa e demorada. Havia muito para ver, certamente, mas como uma maneira de submergir lentamente em seu universo. Olhar com desleixo, vagando a mirada de um lado para outro. A organização das peças não buscava apenas destacá-las, isolando-as, mas parecia estar interessada em deixar vazar uma sensação de saturação e incompletude que parece ser própria do universo de Bispo. Porque sua obra não foi pensada como “obra de arte”, mas como um coletivo agenciado em sua multiplicidade, um todo inconcluso para apresentar ao Criador, parece coerente lançar-se a ela dessa forma, como se, acertando a coloração da aura de Bispo, nos fosse permitido entrar em sua morada.*

*Dessa sensação de excesso, o que se depreende não são apenas as formas dos artefatos e seus arranjos, seus fios e suas inscrições, mas toda uma névoa, uma baba invisível que atravessa e dá consistência àquele conjunto complexo de articulações. Como se de cada nome registrado, de cada objeto enrolado em fio azul, de cada mostrador que Bispo estruturou, escorresse um fluido invisível que nos permite lavar a razão e a lógica de nosso estar no mundo, tornando-a infiltrada por outras possibilidades.*

*De seu encontro com o Bispo, Eleonora Fabião escreveu: “Bispo do Rosário transformou lixo fascista em tesouro poético-político. Ao horror vacui e aos terrores manicomiais respondeu com arquivismo e estética. Sua obra foi escudo e remédio. Mais do que nunca, é tempo de engajar com sua potência transformativa”.<sup>17</sup> De fato, o trabalho de Bispo se deu sobre uma pilha de “lixo fascista” (um sem fim de plásticos, alumínio, papéis, isopores), que o interno acumulou durante anos de seu confinamento. Esses objetos percorrem décadas da história brasileira do século XX. Seu trabalho, no entanto, não foi de restauração, de reciclagem, de reinserção destes objetos ao universo da apreciação e do reuso pela “arte”. Não era esse seu interesse, e talvez justamente daí decorra sua potência transformativa: todo esse lixo fascista foi eletrizado por uma energia invisível e misteriosa, transmutando-se em outra coisa, que só podemos alcançar*

---

<sup>17</sup> LABRA, 2016, p. 94.

*parcialmente enquanto frequentadores passageiros de suas apresentações. O interesse desta pesquisa reside aí, neste elã que envolve e transborda de sua obra de vida.*

Em um ensaio intitulado *Sismografia\**, Ana Godoy (2015) nos apresenta uma crítica interessante para pensarmos a relação que estabelecemos com a ideia de catástrofe. Para a autora, falar em catástrofe não se limita aos eventos de grandes proporções, dos quais as mudanças climáticas certamente participam; mas a noção de catástrofe está relacionada a toda e qualquer ruptura que se impõe às existências, sejam elas humanas ou não. A catástrofe, portanto, na medida em que promove uma descontinuidade do já conhecido, do já sabido, do desconfortável ou do confortável ao qual fomos acomodados, traz à tona o imprevisto, instaura um espaço ainda inabitado por palavras ou sentidos. E justamente por lidar com a possibilidade de surgimento do desconhecido, a catástrofe pode ser agenciada politicamente no sentido de regular nossa disposição e nosso acesso à imaginação, à fabulação e à criação de alternativas àquilo que, aparentemente, está sendo perdido.

Ela se apresenta como um dispositivo de governo acionado por modos diversos de conhecimento, articulados a uma dada racionalidade, em que a imaginação (os futuros imaginados convertidos em dados de projeção de cenários) acoplada à experiência sensorial (do medo, da ansiedade) tornam o que advém – o novo, a ruptura e a descontinuidade – permanentemente ameaçador (GODOY, 2015).

Essa perspectiva nos parece pertinente na medida em que nos permite reconhecer a necessidade de elaboração de uma ecologia capaz de “recalibrar” ou “liberar”, para utilizar os termos da autora, nossas capacidades imaginativas. Ora, essa tarefa, certamente, não é simples. Envolve muito trabalho de disponibilização, exigindo de nós táticas de confrontação aos discursos e aos modos de habitação e de relação com a realidade e a virtualidade com a qual nos deparamos o tempo todo. “Trata-se sempre dos modos variáveis pelos quais nos engajamos sensível e concretamente com o mundo, e da diferença infinita de expressões desse mundo” (GODOY, 2015), conclui a autora.

Não deveria ser considerado algo banal debruçarmo-nos sobre os regimes de regulação das imagens – e, portanto, da imaginação e também dos sonhos – no contemporâneo. Em um mundo em que tudo é transformado em imagem consumível, mercadoria na prateleira do obscuro, preocupar-se com a capacidade de imaginar diante da abertura ao imponderável que as catástrofes invocam, parece concernir a qualquer ecologia que se comprometa com tornar a vida insubmissa às dominações que querem constrangê-la, limitá-la ou mesmo extingui-la. A qualquer ecologia interessada em no que fazer com o fim do mundo e o que virá depois. A esta ecologia, interessada em se empenhar no exercício ético, estético e político de oferecer espaços

e tempos férteis para a proliferação do intempestivo, isto é, do que está por ser imaginado, poderíamos chamá-la, em sintonia com Peter Pál Pelbart, de *ecologia do invisível* (1993).

Pelbart, neste texto escrito em 1989 e publicado posteriormente no mesmo livro dos anjos ao qual nos referimos anteriormente, já reivindicava o lugar do invisível diante da política inaugurada pelo nosso novo regime de imagens. O autor se pergunta: qual o lugar do invisível em nossa *polis*, ou seja, no espaço público, nas questões sociais, entre nós? Se em algum momento e em algum lugar o invisível foi e é uma questão de cosmogonia (o invisível imanente) ou de metafísica (o invisível transcendental) ou de psicologia (o invisível subjetivo) – as categorias são propostas por Pelbart (1993) -, como poderíamos nos relacionar com o invisível se entramos em um regime cultural de

*visibilidade total*, plena, sem mediação alguma, em que a imagem mostra tudo. Imagem obscena, dizem alguns, isto é, oô-cena, sem cena, sem a cena que todo espetáculo pressupõe, em que há um jogo entre um revelado e um oculto presenciado pelo olhar de um espectador situado a uma certa distância da imagem (PELBART, 1993, p. 52).

Por sua natureza, o invisível é algo impossível de ser explicado, interpretado ou capturado, mas nem por isso seja algo com o qual não tenhamos nos defrontado em algum momento. Ele está nas paisagens, compondo o ambiente, sem que tenha nele sua origem; ele não é a realidade, mas está ligado a ela por uma tênue e frágil conexão. O invisível contém em si o que pode vir a ser, aquelas virtualidades que anseiam ganhar forma. Não seria de um entremeios invisível, que em tudo se distende, que as crianças, os loucos, os poetas (e as crianças, os loucos e os poetas em nós) vão buscar a matéria de suas criações? Valeria a pena incluir uma outra citação de Pelbart (1993, p. 52-53), ainda que um pouco mais longa, pela beleza que ela involucra na sua capacidade de dizer sobre o invisível:

Na convivência com comunidades de loucos sente-se de fato uma espécie de densa invisibilidade entrelaçada nos objetos, nas pessoas, nos lugares, nas palavras, nos silêncios, e não é precisamente o que está na cabeça de cada paciente, mas entre eles, entre um e outro, entre um olhar e um objeto, entre as palavras e as coisas, entre um som e um retalho, como se esse invisível fosse outra coisa que um oculto, outra coisa que um segredo, outra coisa que um mistério acessível a um sujeito privilegiado, seja ele médico ou louco. Como se esse invisível fosse essa camada que envolve e permeia as coisas, ou as duplica, ou que lhes dá espessura, ou leveza, ou peso, ou as torna relevantes, miraculosas, fantásticas, inéditas, mágicas, brutas, inertes... Sim, uma camada intensiva, que tem a ver com as imagens mas não deriva delas, que tem a ver com a linguagem mas não deriva dela. Como quando vemos um morto, paira sobre ele uma camada de invisível que não é o morto, e sim a morte, esse acontecimento imemorial que sobrevoa todos os mortos e os vivos, e os incrédulos e os estarecidos da Terra. Assim como o relógio configura uma imagem do tempo mas não é o tempo, e mesmo a pintura de um relógio derretido, escoando, ainda é insuficiente para roçar esse invisível maior que é o Tempo, e que às vezes um anjo de Wenders ou um fragmento de Blanchot ou uma sonata em Proust evocam mais de perto.

Chama-nos a atenção no texto de Pelbart a perspectiva de que os modos de habitar o planeta no contemporâneo coloca em risco de extinção, senão o invisível em si, a nossa disponibilidade para acessá-lo. E ao desfiar as tramas dessa relação ecológica com o invisível estaríamos suscetíveis a um empobrecimento de nossos modos de subjetivação, e que, no limite, paralisariam em nós a nossa potência de ação. Sem arejar o invisível perdemos o talento para o desvio da história e ficamos encarquilhados na miséria do mesmo. É um tema tanto clínico (angústia), quanto é ecológico (sobrevivência) e político (destituição de mundos), porque é antes de tudo um tema estético (fabricação de mundos).

\* \* \*

Contagiados por essas reflexões podemos enunciar as questões que atravessam essa pesquisa em educação contaminada pelo encontro com Arthur Bispo do Rosário. De que forma o bloco-Bispo de intensidades nos ajuda a pensar uma ecologia do invisível diante do fim? Como a chegada de Bispo pode abrir em nós uma disposição à imaginação e à fabulação de outras formas de habitabilidade, em um mundo assustado com seu futuro abismal? Que asas para alçarmos voo?



## **2 PRIMEIRO INTERLÚDIO: TRÊS APONTAMENTOS SOBRE O FAZER CARTOGRÁFICO**

*Um acontecimento nunca ocorre apenas na  
superfície do pensamento sem atingir o corpo em  
profundidade.*

*(David Lapoujade, 2015)*

*O melhor caminho para se chegar até a Colônia, se você está no centro da cidade do Rio de Janeiro, é pegar um ônibus na região do Castelo em direção à Praça Seca e descer no cruzamento da Taquara. A cidade é enorme e o trajeto destes ônibus torna isso evidente. Passando pela igreja da Candelária, e em seguida pela Av. Presidente Vargas, a condução cruza a serra do Grajaú, os bairros da Freguesia e do Pechincha, antes de alcançar a Taquara – já na Zona Oeste, bairro ao qual a Colônia pertence. Ao descer no cruzamento, é necessário atravessar algumas vias bastante agitadas, percorrer as calçadas abarrotadas de comerciantes, e chegar à praça Stella do Patrocínio, de onde saem vans para os núcleos locais. Gardênia, Cidade de Deus e Colônia, por exemplo. O tempo de deslocamento, somando o intervalo no ônibus e na van, com sorte, pode levar cerca de uma hora e quinze minutos. Com azar, bastante mais. Neste primeiro dia no Rio, no entanto, optei desavisado por uma outra rota.*

*Uma rota é o desenho que fazemos previamente, antes da partida, do trajeto que pretendemos percorrer. Rumo é o caminho que tomamos quando já fomos lançados ao movimento de perambulação; frequentemente, os rumos que nos tomam de assalto fazem as rotas parecerem um exercício ingênuo de navegante...<sup>18</sup> Ao invés de tomar um ônibus para a Taquara, como seria indicado, peguei outro em direção à Zona Sul, com intenção de baldear para uma estação de BRT presente no caminho. Foi o que fiz. As linhas de BRT integram grande parte da zona sul e zona oeste carioca, mas seus ônibus são conhecidos pela sua precariedade. Algo que descobri no calor (extenuante) da experiência. Na altura da estação “Rock in Rio” o ônibus começou a cheirar mal, cheiro de pneu queimado, e tivemos que sair todos afobados do veículo – que ficou ali, parado, assustado com sua própria imensidão incendiária.*

*Ali, na estação de BRT do Rock in Rio, enquanto aguardava a chegada do próximo veículo, comecei a fazer anotações em meu celular, refletindo sobre o fazer do cartógrafo e abrindo perguntas em mim sobre os modos de se encontrar com o território de minha investigação. Em minha memória, guardo com uma riqueza de detalhes o primeiro dia em que estive no mBrac, em 2019, as pessoas com quem encontrei, o desenho do bairro em que está inserido, seus prédios históricos com ar de abandono; e, sendo assim, organizava em mim uma expectativa de reencontro com esses elementos. Perguntava-me sobre as formas*

---

<sup>18</sup> Como discutido por Patrícia Palumbo em seu podcast Peixe Voador #Ep 115: Rotas e Rumos (2022).

*de narrar o encontro com um museu, com um bairro, com uma obra de arte, com uma paisagem – esforço, afinal, que toma corpo ao longo desta escrita. Perguntava-me sobre os meios pelos quais registrar os rumos deste percurso, que, muito além das rotas programadas, estaria repleto de novidades. Tomar notas, capturar sonoridades, fotografar... mas, principalmente, ser capaz de produzir um corpo disponível à alteridade, sensível ao encontro e entregue às afetações que lhe fossem ofertadas enquanto acontecimentos. Cultivar para si um estado de atenção flutuante do cartógrafo, como lembra-me constantemente minha amiga e colega de pesquisas Gabriela Tóffoli.*

*Da estação Rock in Rio, já somadas duas horas de viagem, parti, neste que deveria ser o último trecho da viagem. Para o acesso à Colônia, há uma estação própria, homônima, que indica a presença do mBrac entre parênteses nos mostradores de itinerário. Desci ali pela primeira vez. Já haviam me informado de que se trata de uma estação erma, localizada entre duas largas rodovias, com um único acesso feito de um pequeno caminho concretado, mas não pude evitar a surpresa ao chegar. Imaginava a sensação de insegurança que deve tomar conta do lugar com o cair da noite. Porém, quando cheguei, era perto do meio dia, o sol estava a pino, e a paisagem – uma mistura de ambiente rural e cidade grande – me pareceu bastante agradável. Uma rua à direita e, em seguida, à esquerda me levaria à sede do museu. Neste momento ainda não estava claro para mim a geografia da região (não sabia que se dobrasse à esquerda me encontraria nos prédios históricos da chamada “colônia velha”, e que, portanto, também chegaria à sede; nem sabia que se desse continuidade naquela estrada primeira – a Rua Sampaio Correia – chegaria até o Hospital Jurandyr Manfredini e ao pavilhão desativado Ulisses Viana, onde Bispo passou seus últimos anos internado). Seguiu, por entre o comércio local, alguns cavalos cruzando a estrada, e canteiros abarrotados de entulho, obstinado em chegar. Sentindo, enquanto cartógrafo, que já tinha colocado os pés no território pelo qual procurava.*

*Rio de Janeiro, agosto de 2022.*

Como comentado brevemente em passagens anteriores, esta pesquisa se nutre de um conjunto de conceitualizações e proposições que podem ser abarcadas sob o nome de cartografia e por isso a chamamos de cartográfica. O termo, proveniente da filosofia de Gilles

Deleuze e Félix Guattari em seus trabalhos conjuntos, notadamente em seu livro *Mil Platôs*, tem sido apropriado e reformulado enquanto proposta metodológica, principalmente no Brasil, em pesquisas das mais variadas áreas. Luciano Bedin da Costa (2020), em uma publicação recente, propôs-se a percorrer o uso do termo, desde o uso feito pelos autores franceses, até o contexto nacional, evidenciando alguns marcos importantes que vêm compondo o universo teórico dessa proposição em nosso território. Destacam-se o trabalho pioneiro de Suely Rolnik (2016), intitulado *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, tese defendida em 1987, e a coletânea de textos de Passos, Kastrup e Escóssia (2009), intitulada *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Neste interlúdio, em diálogo com estes e outros pensadores da cartografia, objetivamos apresentar algumas noções com as quais compartilhamos em nosso fazer investigativo, sem a pretensão de circunscrever nestas páginas as reflexões de ordem metodológica que nos amparam. Pelas implicações particulares que a cartografia suscita no pesquisar, que se tornarão evidentes na medida em que as exploremos com maior atenção, muito mais interessante é reconhecer que também os “métodos” se constroem permanentemente ao longo do processo investigativo, e, portanto, podem se apresentar à discussão em diferentes momentos do texto.

Este interlúdio destina-se principalmente ao traçado de algumas ideias preliminares que podem auxiliar a/o leitor/a na compreensão dos modos pelos quais esta pesquisa feita em relação *com* o bloco-Bispo de intensidades alcança sua forma; o dividiremos em três seções: *Cartografar é errar; O cartógrafo e o processo anafórico* e *O corpo-língua do cartógrafo*.

## 2.1 CARTOGRAFAR É ERRAR

Seria interessante perceber, de partida, que a cartografia, como aqui a entendemos, está interessada na composição de mapas. Não se tratam, porém, de mapas puramente extensivos, geométricos, no sentido de que capturam uma forma; são, prioritariamente, mapas intensivos, perpassados simultaneamente por formas e forças. Quando um cartógrafo parte em busca de um território para “mapear”, interessam-lhe tanto as estruturas que o sustentam no espaço – que pode inclusive não ser contíguo -, como os vetores de intensidade que o percorrem e animam. Um museu, que um dia foi manicômio, por exemplo: possui suas estruturas rígidas, seus prédios, suas divisões, suas lógicas de internação escorrendo pela arquitetura; mas está simultaneamente tomado, por todos os lados, por formações passageiras que transmutam seu sentido, pelos encontros insuspeitados com animais e plantas e pequenos seres inanimados, por processos vivos que seus novos habitantes elaboram dia a dia. Um homem louco, feito artista:

há o diagnóstico, há a biografia, há os arquivos; mas há também o mistério, as reminiscências, a impossibilidade de contenção do ser em uma ou várias fotos.

Esse mapa que nos interessa, enquanto cartógrafos, perfaz-se com a composição do extensivo e do intensivo, do espacial e do afetivo, dos territórios *propriamente ditos* – se é que existem enquanto tal - e do território *aberto à multiplicidade* que a ação do cartógrafo é capaz de dar expressão. Seu plano é n-dimensional. Neste sentido, o mapa confunde em si, o cartografado e o cartógrafo, que nele se encontra inteiramente indiscernível.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (...) Um mapa é uma questão de performance (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Cartografar se torna uma questão referente aos movimentos, às disposições, às táticas e às capacidades inventivas a que se recorre para produzir o mapa. E a manifestação do processo tão interessante quanto qualquer esboço resultante de sua ação. São mapas em que o desenho final, sua completude, tem menor relevância que a *ação de traçar* que os torna reais. Trata-se de oportunizar um acento ao aspecto processual, inclusive existencial, do fazer investigativo. Nas palavras de Alvarez e Passos (2009, p. 135-136),

cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele (...) Nesse processo de habitação de um território, o aprendiz-cartógrafo se lança numa dedicação aberta e atenta. Diferente de uma pesquisa fechada, o aprendiz-cartógrafo inicia sua habitação do território cultivando uma disponibilidade à experiência.

Torna-se relevante notar que disponibilizar-se a uma experiência não é algo banal. A experiência não está pressuposta nos fatos “o cartógrafo foi à campo” ou “o cartógrafo passou por ali”. Exige um acontecimento ou um encontro. Um elemento de tal forma impactante, comovente, capaz de produzir efeitos “mais próximos do que uma presença” (SKLIAR, 2014, p. 32, tradução nossa). Demanda do cartógrafo, portanto, algumas *qualidades*; implica a produção de uma ética e de uma política do pesquisar.

Luciano Bedin da Costa (2020), no texto supracitado, apresenta justamente essa provocação, já no título de seu ensaio: *A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa*. Para o autor, o que o cartógrafo espera atingir é um estado de sustentação da “vida em seu processo de expansão (...)”. Trata-se de suportar as produções do desejo nos territórios por onde traça sua cartografia, ao mesmo tempo sendo superfície para que estas produções desejantes ocorram” (COSTA, 2020). Seria necessário “o exercício de certa lateralidade” (COSTA, 2020) no movimento investigativo, uma descentralização.

Gosto de pensar na cartografia enquanto uma prospecção inventiva em que a(o) própria(o) cartógrafa(o) se vê convocada(o) a enfrentar as linhas que a(o) constituem

e a compor algo (de si) com o território a ser cartografado. Esta composição envolve uma espécie de dentro-fora, onde cartógrafa(o) e território se engendram num mesmo agenciamento de pesquisa, estando o movimento de um diretamente envolvido ao movimento do outro (COSTA, 2020).

E é justamente por assumir essa lateralidade, esse movimento em direção ao imprevisto, que a cartografia coloca em jogo uma ética. Ética que não deve ser confundida nem com uma cartilha moral, tampouco como uma morada do espírito, mas justamente como o seu avesso: o conjunto de gestos necessários ao abandono e à entrega aos desejos individual e coletivo, “porosidade e composição” (COSTA, 2020). Toda uma preparação é necessária, não apenas no âmbito procedimental, mas também do corpo e dos sentidos, das lógicas do pensamento e das ações, do suporte às tensões geradas com o que de desejante nos atravessa e nos toca.

Em síntese, podemos dizer que ética: 1) não é algo dado *a priori*, e não deve ser confundido com valores, normas, códigos ou moral; 2) envolve-se com práticas de liberdade, das possibilidades de relação com e no mundo; 3) não é um lugar de chegada a ser ocupado (*ethos* enquanto morada do ser), mas uma disposição ao abandono (*ethos* enquanto movimento de partida) (COSTA, 2020).

Essa inversão no *ethos* que orienta o fazer cartográfico indica uma inversão igualmente relevante no sentido que oferecemos ao termo metodologia. Como discutem Passos e Barros (2009), o termo metodologia (*metá + hodós*), etimologicamente, coloca a elaboração de expectativas, resultados esperados, metas pré-estabelecidas, antes da partida; constrói, portanto, uma noção de chegada, ao qual o caminho (*hodós*) deve servir. A cartografia, por valorizar um *ethos* enquanto abandono da morada, por apostar na entrega ao caminho e nas intensidades que se apresentem ao cartógrafo como matéria primordial do seu interesse, produziria um *hodós-metá*. Um método que se elabora ao caminhar, uma boa disposição à deriva e ao arrebatamento. Não se trata de passividade, mas de receptividade “afetiva, uma espécie de abertura, uma receptividade aos acontecimentos em nossa volta, que nos abre para o encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é. Atentos ao que desconhecemos, com uma atenção fora do foco, orientados por uma atitude de espreira” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 137-138).

O cartógrafo, no processo de elaboração de seu mapa, percorre seu território existencial, deixando-se afetar pelo que lhe sensibiliza ou provoca uma suspeita. Muda de caminho, deixa-se abalar pelas modulações e alterações no “campo coletivo de forças” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 53) ao qual se vê conectado e toma outro rumo. Seu movimento está constituído por uma errância permanente. Errar, não no sentido de cometer um erro, falhar, mas este de assumir uma posição de entrega à perambulação e ao desvio provocado por forças exteriores à própria vontade.

Sheila Hempkemeyer (2021), ao pesquisar a errância como instrumento pedagógico, nos ajuda a compreender suas dimensões:

operar na lógica da errância é pensar e agir sobre aquilo que nos escapa, que se perde e nos perde. Isso quer dizer que nada está pronto e fechado, estático e concluído. Mas que os fluxos de aprendizagem vitais são aberturas oceânicas e encantamentos em picos vulcânicos. É necessário perceber as potências mínimas existentes nas miudezas cotidianas, no movimento micro, no lampejo luminescente de uma ideia ou gesto.

Para se lançar à errância é necessário bastante coragem, para se deixar afetar pelo entorno e toda sua dimensão intensiva e vital. Mais do que isso, coragem para assumir o aspecto incompleto, aberto e contingente da existência e das buscas que operamos em nossa vida. “Apostar na prática da errância é também radicalizar-se existencialmente” (HEMPKEMEYER, 2021). É preciso também muita sensibilidade para que todo o lampejo que desponta ao redor, o farfalhar das folhas ao vento, o turbilhão das ondas, os sinais misteriosos e ilegíveis inscritos na pele do mundo, não se mantenham alheios ao nosso olhar. “A errância é, especialmente, um estado sensorial” (HEMPKEMEYER, 2021). Sensibilidade necessária para se manter na escuta das vozes do mundo, de todo o aparente sem sentido de seus rumores. E é preciso sobretudo prudência, porque toda errância mobiliza um certo grau de angústia, uma certa indisposição física, um atordoamento ou uma inquietude, forças motrizes - como veremos adiante - para a gestação de novidades, mas também forças devastadoras, quando levadas ao limite da imprecaução. **Coragem, sensibilidade e prudência** são, afinal, as qualidades que Luciano Bedin da Costa (2020) evoca no final de seu ensaio como os componentes éticos principais para uma prática cartográfica.

*Ao chegar na sede do museu, me senti vitorioso. Três anos depois estava de volta. Na porta do museu, recepcionaram-me o segurança, um mediador e um enorme galo branco. “Quem é este sentinela?”, perguntei. “Chama-se Pablo... Agora, falta saber se é Pablo Neruda, Pablo Picasso ou Pablo Escobar”, respondeu o primeiro, rindo. “Eu o chamo de Chester”, completou o segundo. Parece que o animal chegou há alguns meses e fez do arco de entrada da sede do mBrac sua morada. Veria depois imagens de divulgação da instituição que já incluem, em seus elementos referenciais, o bicho gorducho.*

*Indicaram-me subir para conhecer a exposição presente na galeria 01, intitulada “Arte Ponto Vital”. Comentei sobre minha pesquisa e de meu desejo de perambular pela sede e depois pelos outros núcleos da Colônia. Confesso que me surpreendia em como era semelhante o lugar com o qual me reencontrava e as imagens que minha memória guardou. Alonguei-me quanto foi possível na exposição, a qual tive a felicidade de*

*prestigiar acompanhado pela equipe de mediadores. Contaram-me sobre as obras e o processo de elaboração da curadoria.*

*Ao chegar, o visitante deparava-se com uma sala repleta de obras do acervo da Colônia que antecedem à criação do museu e o reconhecimento de Bispo. Pinturas produzidas nas oficinas de arte-terapia que aconteceram neste manicômio – ao qual, segundo os mais diversos relatos, Bispo não acedia –, paisagens bucólicas de uma vida “colonial”, destacando-se o trabalho rural e elementos representacionais. Destacam-se os impactantes quadros de Antônio Bragança, muitos da década de 1950. Um quadro específico chama atenção por destoar de seus colegas: um homem de perfil, com cabelos encaracolados, está com os olhos bem abertos e projeta sua língua para fora; podemos ver o interior de seu crânio, onde encontramos, flutuando em uma nuvem de tons avermelhados, um casal nu, abraçado em uma posição algo fetal; quero dizer que ali parece que há o descanso dos corpos não nascidos.*

*Ao centro da sala, um aparelho de lobotomia prateado repousava em um caixa. Ao lado, retratos de pacientes da Colônia que foram alvo desse procedimento, com enxadas nas mãos, labutando. Explicaram-me que a curadoria da exposição foi pensada junto com os artistas contemporâneos que utilizam do espaço do mBrac para suas produções – muitos dos quais, também usuários do aparelho de assistência à saúde que funciona junto do museu –, que a decisão foi de apresentar, ao chegar, o passado da Colônia, ainda que uma resistência percorresse alguns membros da equipe ao expor estes aparelhos tão brutais. “Mas é preciso termos cuidado com a memória... A saída que encontramos foi espacial”. Apenas então notei que ao fundo havia uma grande porta de ferro, grossa e enferrujada, (para chegar até ela, precisaria cruzar os demais corredores da exposição, que privilegiam obras dos artistas contemporâneos), e que atrás de si guardava uma prateleira com aparelhos de eletrochoque portáteis (da marca “convulsostat”) e outros mecanismos de contenção física. Aquela porta imprimia uma diferença óbvia no espaço, como uma cicatriz que na pele se destaca, lembrando-nos que os tempos estão, aqui, sobrepostos.*

*Permaneci algum tempo diante desses instrumentos. Tomei fotos. Li as inscrições e os comentários que os acompanhavam. Um primeiro corredor ligava essa antessala ao segundo espaço da exposição. Nesse corredor, fotografias em preto e branco. Tratavam-se de fotografias feitas pelos próprios internos, de uma oficina de praxiterapia ainda dos anos 1980. Em uma das fotos, uma mulher ergue sua blusa para mostrar os seios, em uma*

*postura irreverente – não vemos o seu rosto. No fim do corredor, há fotografias contemporâneas e a projeção de uma performance, com a qual já havia me deparado no Itaú Cultural. Interpretado por Arlindo, multiartista que viria a conhecer algumas horas depois, o vídeo apresenta as celas do pavilhão Ulisses Viana, no qual o próprio Arlindo fora internado – tendo sido, portanto, “vizinho de cela” de Bispo. Arlindo salta, tenta alcançar os basculantes e grita por socorro. Cenas da clausura material na qual o regime manicomial se fundamenta.*

*Já no salão principal, vejo diversas pinturas e esculturas de artistas contemporâneos e alguns poucos materiais de Arthur Bispo do Rosário. Painéis com sandálias e botões. Uma caixa com suas ferramentas de trabalho. Após circular por entre os artefatos, atentando-me aos detalhes, decido sair para tomar um ar.*

*Além do prédio sede, em que se encontram as galerias e a administração do museu, outros aparelhos vinculados ao museu se espalham pelo território da Colônia. Há o “Polo Experimental”, onde acontecem oficinas das mais variadas propostas (bordado e costura, adereços, economia solidária, confecção de bonecos, música etc.), o projeto “Arte, Horta & CIA”, que tem avivado de verde os entornos do pavilhão Ulisses Viana, e inúmeros prédios históricos que remetem aos antigos usos deste local. Alguns minutos de caminhada os conectam. Ao visitar o museu, somos convidados a imergir em todo este circuito, como se adentrássemos em um grande aparelho de arte, cultura e assistência à saúde, donde por todos os lados vemos espraçar um sentimento de resistência às lógicas de aprisionamento e violência que operaram, por tanto tempo, neste mesmo local.*

*Até o cair da tarde, deixei-me levar pelos encontros que me foram ofertados. De funcionários e usuários, chegava-me sempre o mesmo convite: “Volte amanhã! Sábado. Não perca! Teremos nossa grande festa. O arraiaí que esperamos desde 2020. Música e comida boa, venha!”. As bandeirinhas já estavam espalhadas pela capela e pelo coreto central, anunciando o dia seguinte.*

## 2.2 O CARTÓGRAFO E O PROCESSO ANAFÓRICO

A cartografia, parece-nos, não consegue prescindir da personagem conceitual (DELEUZE; GUATTARI, 2010) que engendra: o cartógrafo. O cartógrafo é não só o operador da cartografia, mas o intercessor que anima, em seu interior, uma profunda atividade político-

filosófica. Suely Rolnik (2016), com seu trabalho pioneiro, presta bastante atenção a esse fato. Seu esforço literário evidencia o cuidado da autora em sustentar essa personagem. Quando a pesquisa ganha corpo no texto, é ele quem está produzindo tensão no pensamento; é ele quem corre mundo, tornando-se testemunha das experiências. Assim, o texto de Suely está repleto de expressões como “À noite, sozinho em seu quarto de hotel, o cartógrafo reflete” (ROLNIK, 2016, p. 91), “Nesse momento o cartógrafo decide fazer uma pausa e ir ao cinema” (ROLNIK, 2016, p. 97) e “O cartógrafo fica imaginando que (...)” (ROLNIK, 2016, p. 120). Podemos notar que é ao cartógrafo, enquanto personagem, que as coisas sucedem; é ele quem move-se pelo território existencial que busca mapear.

Pensar em termos da constituição de uma personagem conceitual evoca a caracterização que Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem do exercício filosófico. Para estes autores, “a filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Os conceitos seriam a matéria de seu interesse, e essa definição forneceria os contornos necessários para diferenciá-la de outras disciplinas, como as artes e as ciências, bem como de atividades às quais comumente é pobremente associada, como a contemplação e a reflexão. “Ela não é reflexão, porque ninguém precisa de filosofia para refletir sobre o que quer que seja” (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A filosofia está interessada em *criar* conceitos, e para tanto, para dar a eles consistência, lança mão de personagens conceituais capazes de narrar sua confabulação. São como os “heterônimos do filósofo”, dizem os autores. Personagens cuja função é mesmo a de testemunhar em favor daquelas pequenas novas máquinas – os conceitos – que começam a articular; testam seus limites, provam seu funcionamento e sua conectividade, experimentam suas possibilidades de uso, permitindo-lhes povoar um mundo que até então não os havia conhecido.

Ao pensarmos no cartógrafo como uma personagem conceitual estamos atribuindo-lhe um papel fundamentalmente filosófico. Reconhecemos em seu trabalho a ação criadora de conceitos que a filosofia empreende. Em se tratando desta pesquisa de mestrado, interessa-nos, por exemplo, explorar o conceito de *ecologia do invisível*, já anunciado, e outros que vêm habitar as paisagens de nosso território. Para tanto, em um processo de devir-Bispo, tentamos encontrar uma *voz* para nossa personagem conceitual, este cartógrafo que devém em seu encontro com o bloco-Bispo de intensidades. Todo um trabalho estético e literário precisa ser colocado em jogo, toda uma dimensão estilística precisa ser pensada para sustentar a criação e a manutenção dos conceitos de interesse.

A noção de personagens conceituais nos ajuda a reconhecer essa dimensão estética inerente a toda filosofia. David Lapoujade, em seu trabalho sobre o pluralismo existencial de Étienne Souriau, pode nos ajudar a compreender melhor essa questão. Para estes autores *toda existência demanda realidade no encontro com o testemunho de outrem*. Porém, não pensemos aqui na existência como algo restrito aos humanos, tampouco aos seres vivos, porque não se trata disso. Conceitos existem, ideias existem, imagens existem, sonoridades existem, sensações fugazes existem. De fato, Étienne Souriau chega a produzir uma classificação dos modos de existência, dividindo-as em quatro, cada uma reivindicando uma maneira particular de ser instaurada: *os fenômenos, as coisas, os imaginários e os virtuais* (LAPOUJADE, 2017). Essa noção pluralista de existência produz inúmeras implicações, algumas das quais retomaremos em capítulos posteriores, uma vez que serão nossas aliadas na compreensão daquilo que temos chamado de invisível neste trabalho. Por ora, basta reconhecermos que as existências não estão limitadas às coisas sólidas e permanentes, aos objetos e aos seres. Uma existência pode ser tão mínima quanto efêmera e é justamente neste ponto que a importância da testemunha é mais sentida.

Para uma existência frágil, como são a maioria das existências, a espessura de sua realidade depende dos modos pelos quais se testemunha e se advoga em seu direito (LAPOUJADE, 2017). O mesmo vale para a existência de um conceito em uma pesquisa interessada em filosofia, isto é, no qual as personagens conceituais atuam como testemunhas. Se quisermos aumentar sua realidade, fazê-lo aparecer aos olhos dos outros, ofertá-lo ao mundo, deixar que se torne independente de nosso imaginário de investigador ou investigadora, precisamos praticar formas de narrá-lo. Formas de sustentá-lo. E como cada conceito pede um mundo próprio, se sustenta sob suas próprias artes, tem seu modo próprio de demandar realidade, cabe à sua testemunha *experimentar*. Tatear essa nova existência. Dizer de novo, com novas interlocuções. Compor com aquela alma nascente. Esse procedimento, de intensificação da realidade de uma existência, Souriau denominou como anáfora: uma operação arriscada de *experimentação* (LAPOUJADE, 2017). “Estamos talvez tocando naquilo que, para Souriau, faz a essência da arte: criar é antes de tudo *testemunhar*. Os criadores, os filósofos, são testemunhas (...) É preciso toda uma ‘arte’ para fazer ver aquilo que vimos” (LAPOUJADE, 2017, p. 93).

Desta compreensão, que faz confundir na personagem conceitual uma dupla função, que é simultaneamente jurídica (é preciso *reivindicar os direitos* de existência de um novo conceito) e estética (é preciso *criar os modos* pelos quais esse conceito pode ser expressado), podemos extrair um outro valor importante ao trabalho do cartógrafo. A percepção de que esticar o domínio da linguagem para outras linguagens, não limitadas pelos anseios do império

cognitivo, nos permite avançar em nosso exercício de investigação. Por saber que os conceitos se fazem em um embate constante para a conquista de sua realidade, podemos reconhecer na literatura, na música, nas mais variadas linguagens com as quais nos deparamos no decurso da experimentação, aliados privilegiados de nossa tarefa. Esse entendimento, que não subalterniza o sensível ao cognoscível, presta-nos um grande favor, porque nos permite “lavar os olhos para reencontrar a força de ver e de fazer ver” (LAPOUJADE, 2017, p. 116).

Para a realização desta investigação, não apenas artigos e teses foram acionados. Inúmeras músicas, filmes, livros de ficção, conversas fortuitas, palavras inscritas em muros, imagens as mais diversas, apresentaram-se arrebatando o fluxo do pensamento. E se estão convidadas a habitar esta dissertação, não o fazem para produzir alguma fruição, muito menos deveriam ser lidas como metáforas, mas reconhecidas pelo germe de novidade e potencialização conceitual que administram. São nossas ferramentas de produzir anáfora. Como canta Cássia Eller, a música escrita por Luiz Melodia, ao cartógrafo desta pesquisa interessam-lhe as mais variadas sensações...

Eu me rasgo, eu me ralo  
 Isso é vontade pura  
 Essas mãos que me seguram  
 São de carne crua  
 Esses livros que eu leio  
 Causam sensações  
 Esses livros que eu leio  
 Causam sensações  
 Sensações, sensações.  
 (ELLER, 1992)

*O arraiá mobilizaria a comunidade para estar junto do museu. Uma preocupação permanente da equipe, que avalia existir um estigma vinculado ao local, dentre outros motivos, pelo entendimento que se têm sobre a loucura e os loucos. Momentos como esse, de festa, parecem driblar momentaneamente essa barreira, aproximando mundos que, apesar de partilharem do mesmo espaço, mantém-se afastados. É muito bonito o engajamento da equipe do mBrac nessa direção.*

*Como um bom arraiá, não faltaram comidas e bebidas típicas, espalhadas em uma dezena de barraquinhas. Muito forró e dança. Teatro também, com bonecos fabricados nas oficinas do museu. Quadrilhas e casamentos. Muitos sorrisos, muitas conversas, muita comemoração. Enquanto cartógrafo, uma das grandes conquistas deste momento foi poder partilhar longos períodos de conversa sobre Bispo e o museu com quem estava por ali, entre funcionários, usuários e visitantes. Falaram-me, inclusive, sobre a*

*possibilidade de pleitear uma vaga no alojamento masculino que fica no prédio sede, caso pudesse retornar no mês de outubro. Fiquei animado, porque sendo este o caso não precisaria terminar cedo minhas visitas, para voltar até Niterói, onde estou hospedado. Três horas de viagem, pelo menos. Neste dia do arraiá, por exemplo, o dia em que me despedi mais tarde do museu, eram apenas 19h...*

*Duas presenças marcaram-me profundamente neste dia. Primeiro, uma mulher, usuária do museu e do aparelho de saúde local, que subiu ao coreto para celebrar o fechamento de um dos núcleos de internação que até recentemente ainda funcionavam na Colônia. Um grito de liberdade, projetado por quem mais sente o valor dessa conquista. Segundo, um homem que ocupava o espaço da festa com o brilho de sua alegria sorridente, carregando uma bandeira apoiada nos ombros, contendo uma mensagem, pintada com tinta, “a primeira história de amor”. Dançamos juntos e papeamos sobre essa frase. “Todos têm uma história de amor para contar”, disse-me. “A de Bispo, por exemplo, a história de Rosângela Maria”. “Você sabe por que a aura de Bispo era azul? Porque azul é a cor da liberdade, é a cor celestial”, emendou. “Hoje a cor da liberdade mudou; hoje é arco-íris, todas as cores, toda a diversidade. Isso é liberdade. Ser do jeito que se é, amar como se quer, sem ter que provar nada pra ninguém”. Entre um tema e outro, contou-me sua trajetória e sua paixão pelo carnaval, sendo, ele mesmo, um compositor de samba. Cantou-me algumas músicas. Uma delas, inclusive, que Nise da Silveira teria lhe segredado em sonho. Não consigo me recordar a letra. Sei apenas que tratava, também, sobre amor e liberdade.*

### 2.3 O CORPO-LÍNGUA DO CARTÓGRAFO

É impossível tramar uma cartografia à revelia de uma experiência de desestabilização. Quando falamos em prudência, necessária à errância do cartógrafo, é por reconhecer que em seu fazer há inevitável produção de angústia. Justamente porque se está lidando com a dimensão intensiva dos acontecimentos, porque ao cartógrafo lhe interessa “dar língua aos afetos que pedem passagem” (ROLNIK, 2016, p. 23), acontece-lhe de ser atravessado por diferentes níveis de desterritorialização. Podemos compreender a desterritorialização como uma experiência de deslocamento de posições subjetivas, e mesmo existenciais, já estruturadas e bem acomodadas. Neste caso, cria-se uma espécie de suspensão (COSTA; KASPER, 2022, p. ??), que “instala

para o ser um limitar entre a queda (salto mortal) e o voo (salto vital)”. A queda seria um mergulho na angústia, que pode mesmo frustrar a expansão do desejo no campo individual e social que interessa ao cartógrafo. No sentido contrário, em direção ao salto vital, nosso desejo de asas, é necessário carregar a angústia como à tiracolo, suportando o processo de criação de novos sentidos para tudo aquilo que esses deslocamentos colocaram em xeque. Diríamos, portanto, que com seu voo, o cartógrafo pode produzir uma reterritorialização, conquistando “sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

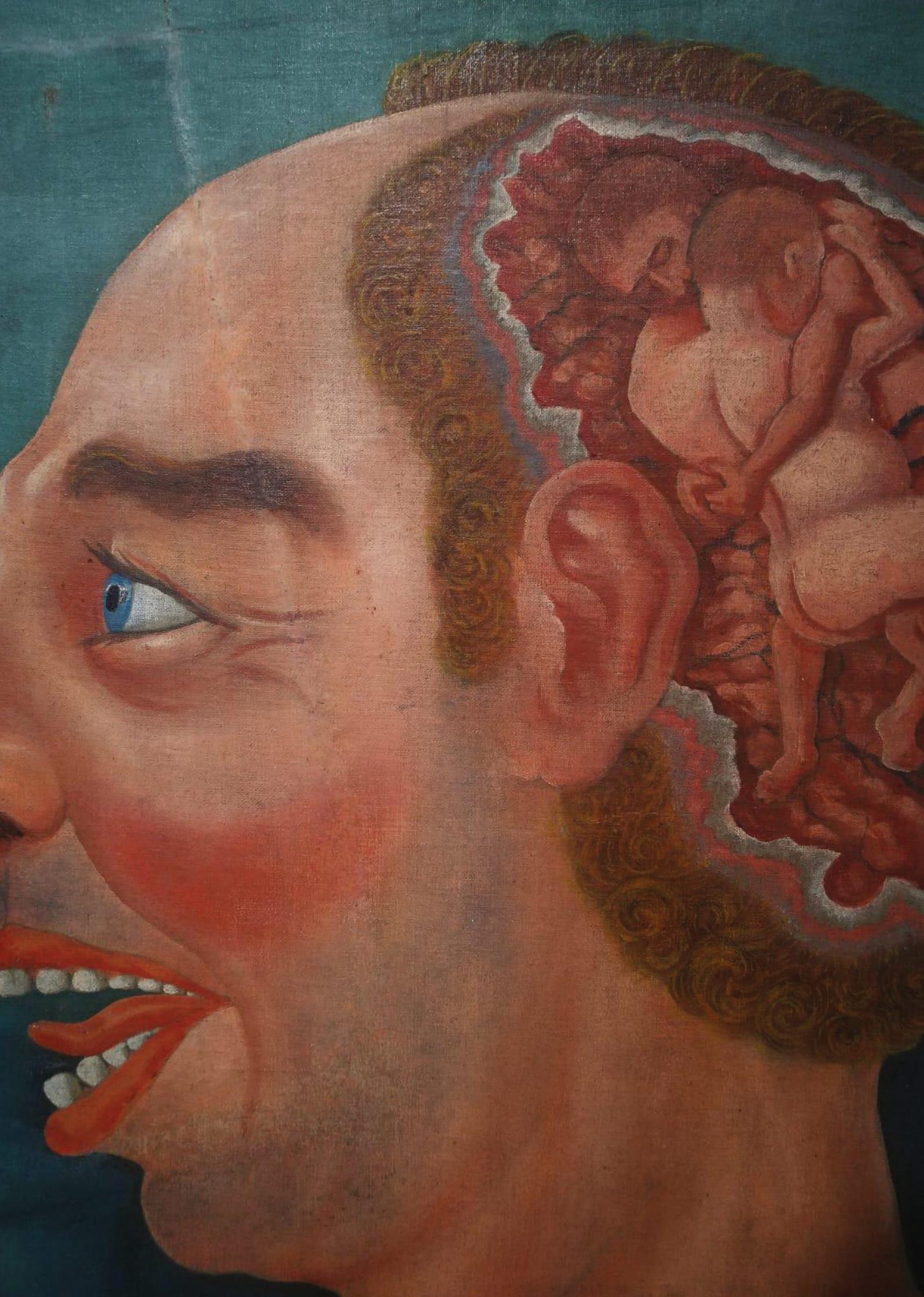
Em certo sentido, a angústia pode ser entendida como um sinal de que há um processo de formação ou de brotamento de novas configurações subjetivas, sociais e políticas. Como afirma Suely Rolnik (2016, p. 51):

Há sempre uma angústia pairando no ar. Angústia que tem uma face ontológica (medo de a vida se desagregar, de ela não conseguir perseverar; medo de morrer); uma face existencial (medo de a forma de exteriorização das intensidades perder credibilidade, ou seja, de certos mundos perderem legitimidade, desabarem; medo de fracassar); uma face psicológica (medo de perder a forma tal como vivida pelo ego; medo de enlouquecer). (...) Dá para dizer que essa angústia é a energia da nascente de mundos.

A principal aliada do cartógrafo para a condução desses movimentos, no qual angústia e desejo estão mutuamente implicados, é a linguagem, ou ainda, todas possibilidades de expressão que conformam sua língua. É através de sua escrita (de texto e de vida), que o cartógrafo pode realmente criar mundos. “Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagem-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. **Tapete voador...** (...) **Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua**” (ROLNIK, p. 66, grifos da autora). Diante das mobilizações tornadas atuais pela experiência do cartógrafo em seu campo, toda uma língua precisa ser recomposta, todo um corpo também. E para este exercício, não há receita, não há “protocolos normalizados” (ROLNIK, 2016, p. 66), mas táticas provisórias, elaboradas na proximidade com aquilo que está demandando mundo.

No caso desta dissertação, seria interessante partilhar com a/o leitor/a que durante os dois anos que compõem sua trajetória, diferentes elementos técnicos e procedimentais foram acionados, ora com maior intensidade, ora sendo abandonados, pela sensação de sufocamento que é inerente à angústia. Diversos cadernos de notas acompanharam o cartógrafo, em suas leituras e escutas e idas ao cinema; também, em campo, onde tentou-se, de maneira fragmentária, fazer destes cadernos um diário. Com seu celular, o cartógrafo pode capturar algumas sonoridades das exposições em que esteve e dos lugares em que percorreu; pode capturar também inúmeras imagens. De seu contato com o mBrac, o cartógrafo conseguiu acesso às transcrições de (quase) tudo aquilo que Arthur Bispo do Rosário deixou escrito em

suas obras, bem como a alguns registros imagéticos do Xerife. Muitos fragmentos textuais nasceram diretamente nas telas, de computadores ou celulares, em que uma escrita veloz ajuda a produzir tensões, por vezes necessárias para desembaraçar o pensamento. Uma página virtual com colagens, editadas normalmente com o cair da noite, também ajudou o cartógrafo em sua organização, principalmente no primeiro ano da pesquisa, vivida ainda em uma espécie de isolamento parcial provocada pela pandemia de sars-cov-2. A todos estes materiais, espalhafatosos, reminiscentes, mas interconectados, somados ao que a memória é capaz de encenar, foi necessário e importante recorrer, para a elaboração da língua que aqui se experimenta e se apresenta.



### **3 EU QUERO VER QUANDO BISPO CHEGAR, O QUE VAI ACONTECER?**

*Frustrar a catástrofe é realizar uma ação coletiva de liberdade.*

*(Antonio Negri e Félix Guattari, 2017)*

*Dia 01 [Rio de Janeiro, outubro de 2022] – Estou de volta à Colônia, instalado no alojamento masculino da instituição. Estudo o espaço, rastreio onde poderei montar minha escrivaninha provisória – em que escrevo neste momento. Preencho aos poucos as gavetas do bidê e do armário. Quatro pinturas me fazem companhia. Há uma planta sobre a mesa. A geladeira está vazia (ou quase). Ao lado de um espelho estreito posso ler um cartaz com o lema “somos todos loucos, uns pelos outros”, que havia conhecido por primeira vez no arraiá de agosto. Alguns livros estão depositados na prateleira que se avizinha da janela. São estes os meus primeiros companheiros de viagem. Dedico um longo tempo à mirada lenta; tento escutar seus rumores. Sinto o corpo cansado; a alma, agitada. “Aqui já foi a sede de um manicômio”. Não me assusto, mas o pensamento se repete, insistente. Retiro da estante o livro Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário, com as imagens que o fotógrafo fez quando conheceu o Xerife. Deito-me para folhear. Persigo suas fotos, há quarenta anos tomadas. Procuo nos detalhes os seus mistérios. Vejo Bispo caminhando pela Colônia com seu suntuoso manto; Bispo defronte a uma planta espinhosa; Bispo amparando seus estandartes; as sombras de Bispo e Walter em frente ao pavilhão Ulisses Viana; Bispo apresentando seus assemblages sob a luz do sol; Bispo deitado em sua cama-nave, uma espada ao seu lado. Noto que, encerrando o livro, há uma entrevista, com Walter e José Castello, o jornalista que o acompanhou naqueles dias ensolarados. Os dias em que, pela primeira vez, estes dois homens cruzaram a passagem que dá acesso ao lado de cá. Falam de seu espanto, de sua incredulidade, da boa ventura de terem encontrado com Arthur em vida. Seleciono algumas passagens. Não posso sublinhar, como faço sempre. Então copio. Como um copista encastelado, transcrevo longas respostas para meu caderno. As falas de José Castello pinçam minha pele. Lá fora, a noite cai. Como isso aconteceu?*

COLONIA JULIANO MOREIRA

*Paras omnia vitæ*

MUSEU  
**BISPO**  
DO ROSARIO

José Castello: Com essa obra, Bispo de fato escreveu uma ficção, reescreveu o mundo. (...) foi graças àqueles delírios que ele teve, àquela missão talvez fantasiosa, enfim, mas que ele julgou que lhe era destinada, que Bispo sobreviveu, que expandiu seu mundo através daquele manicômio, do que é a loucura, do que é estar preso, do que é estar isolado, que ele deu uma lição aos próprios psiquiatras, às pessoas que cuidaram dele, da própria ideia do que é um asilo, do que é a loucura, do que se faz com a loucura.

Ele tem uma escrita sutil, tinha aquela coisa de registrar nomes, de guardar os nomes naqueles papezinhos. Quando ele anotou meu nome, disse: "Agora você fique tranquilo, você está salvo". Anotar o meu nome era uma garantia que eu estaria salvo depois do dilúvio. Isso é um exemplo de fé, um escritor só escreve se tem essa fé. Tem de ter também a ciência do quanto a palavra é fraca, precária, de como ela vai fracassar de qualquer jeito, mas, ao mesmo tempo, tem de ter fé naquilo que resta desse fracasso, que é o que é a vida.

O conceito de ecologia menor, criado por Ana Godoy e citado anteriormente, foi resultado de suas pesquisas sobre o campo da ecologia e, especificamente, sobre a relação que suas produções e afirmações estabelecem com um pretendido “lugar da verdade” (GODOY, 2008). Posteriormente, a autora dedicar-se-ia com maior atenção a um campo correlato, profundamente vinculado às perspectivas que a ecologia engendra, e que, de maneira corrente, denominamos educação ambiental. Como comentamos em nosso primeiro capítulo, se a ecologia, e a educação ambiental por conta própria, podem fazer atuar um dispositivo da sustentabilidade, se elas estão implicadas no “manejo e [n]a problematização de uma série de valores e disposições presentes no corpo social e em cada corpo individual, entendidos como lugar de acontecimento e inscrição da história e das divergentes relações que constituem as mentalidades contemporâneas” (GODOY, 2008, p. 02), seria relevante pensar suas dimensões éticas e políticas deslocando seu eixo de um determinado lugar comum em que são constantemente colocadas. Para Ana Godoy, este deslocamento passa por privilegiar reflexões críticas e criativas sobre o encontro entre ecologia e cotidiano, reflexões capazes de expor algumas problemáticas caras ao contemporâneo, que permaneceriam insuficientes se atreladas apenas ao par ecologia/educação, onde muito já foi dito e pensado.

Privilegiar a problematização do encontro entre ecologia e cotidiano (...) visto as técnicas de dominação, produção e comunicação concernirem, na contemporaneidade das sociedades de controle, não só aos corpos individuais e coletivos, mas também ao corpo da Terra - precisamente porque trata-se de produzir os corpos-para-a-Terra, sem contudo deixar de afirmar as resistências que se inventam neste encontro (GODOY, 2008, p. 03).

Podemos facilmente reconhecer, em nosso cotidiano, o diagnóstico que Ana Godoy (2008) coloca em evidência: 1. muito do discurso ecológico foi escolarizado e atua na construção de “disposições saudáveis”, moralizando a educação “ambiental”; 2. estas disposições saudáveis, ecológicas, sustentáveis, são mobilizadas através de uma “ecologia do medo”, em que sempre há algo por temer, e no limite, o mundo por findar; e 3. essa mobilização extravasa o espaço escolar, com seus materiais didáticos e paradidáticos, e se infiltra em todo canto, através de uma profusão excessiva de imagens e clichês veiculadas em uma “imensa rede informático-comunicacional” (GODOY, 2008, p. 07), alimentada espontaneamente, por qualquer um, a qualquer hora – ou ainda, a todo instante. O que se perde, não por censura, mas excesso de excitação (ROLNIK, 2016), para reintroduzirmos no debate nossa ecologia do invisível, é o acesso a formas de sensibilidade capazes de cultivar a imaginação e o sonho, nossas capacidades orientadoras diante das catástrofes, o único lugar onde podemos fabricar nossas asas de devir-anjo, nossos paraquedas coloridos (KRENAK, 2019). Nos termos da

autora, seria preciso suspeitar da ecologia que confunde o cuidado de si e o cuidado do mundo em termos de um conservacionismo (conservador), para, no sentido oposto, através da experimentação de uma *arte de viver*, constituir uma outra Terra, incógnita.

Não se trata de uma fuga irrealista que desconsidera as crises que os atuais processos implicados nos modos de produção material vieram a acelerar e acentuar. No entanto, mais do que uma terra a ser conservada há uma terra incógnita e a ela não se chega pela mera “não-destruição” (...). Nossa circunstância comum é que nada decidimos *para* a Terra, mas sim *sobre* a Terra, *com* ela (GODOY, 2008, p. 14).

Há uma fragilidade inerente a esse procedimento, mas não nos desesperemos. Essa fragilidade existe justamente porque não é possível antever o incógnito. Esta Terra incógnita que nos interessa construir estará sempre na distância de um sonho, de uma fabulação. Tarefa tanto mais coletiva e política, tanto mais revolucionária, quanto atrelada às múltiplas experiências não hegemônicas de relação com a terra e os vivos. Às histórias que nos permitimos contar, cantar e reencantar. Parafraseando a frase de José Castello sobre o exercício de *reescrita do mundo* de Arthur Bispo do Rosário, o lugar que precisamos encantar, escapando insistentes do medo e das “disposições saudáveis”, faz-se com a fé no que resta diante da precariedade da palavra com que (nos) escrevemos. Ora, a fragilidade não constitui, em si, a impossibilidade de uma conquista. Inerente à vida, ou, como invoca repetidas vezes o pensamento de Gilles Deleuze, emergente no ponto em que a vida encontra seus limites, a fragilidade exsurge enquanto uma força inigualável, capaz de reafirmar o sentido criativo que, afinal, afirma sua continuidade.

Há algo ‘forte demais’ na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um risco que faz com que já não nos atenhamos mais à *nossa* vida no que ela tem de pessoal, mas ao impessoal que ela permite atingir, ver, criar, sentir através dela. A vida só passa a valer na ponta dela própria. *Quid vitae?* (LAPOUJADE, 2015, p. 23).

“Atingir um impessoal que nos permita ver, criar, sentir”. “Experimentar uma arte de viver”. “Povoar o cotidiano com devires-anjo”. São muitas as tentativas de enunciar a ecologia que nos move: nossa ecologia do invisível. Neste segundo capítulo, nos dedicaremos a realizar dois movimentos reflexivos, que nos ajudarão a compreender a trama conceitual que se liga a este conceito, tal como o entendemos nesta pesquisa. Primeiro, retomaremos as expressões “tempo das catástrofes” e “Antropoceno”, problematizando seus sentidos, e, sempre junto de nosso bloco-Bispo de intensidades, entender em que sentido a catástrofe climática *é também uma catástrofe colonial*. Esse primeiro movimento nos permitirá reconhecer a dimensão desestabilizadora que a revolta da Terra introduz, não apenas como crise material, mas sobretudo enquanto ruptura nas lógicas imperativas da modernidade. Em seguida, discutiremos

com maiores detalhes aquilo que denominamos invisível, sua relação com as noções de virtualidade e, conseqüentemente, de mundo. Estas duas considerações nos permitirão, no capítulo subsequente, reencontrarmo-nos com os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, explorando com maior conforto suas contribuições para uma ecologia do invisível diante do fim - pergunta central desta investigação.

*Dia 02 – São como estratos de colonialidade, sobrepostos, colados uns nos outros. Não chegamos a conhecer detalhadamente os mais antigos, originários; sabemos, apenas, que nestas terras viveram povos tupinambás, que os invasores coloniais exterminaram com seu ímpeto racista. Com o Rio de Janeiro já constituído, destes sertões de Jacarepaguá se apossaram os barões da cana de açúcar. Instalaram moinhos, senzalas, uma igreja e um aqueduto. Quantos homens e mulheres, pretos e pretas, sedimentaram nesta terra uma segunda história de horror e resistência?*

*Estou parado no ponto central da “colônia velha”, entre as ruínas, e penso na música de Jorge Ben. Penso nas plantações, nas mãos firmes que as tornaram possíveis, no movimento incessante do monjolo que a água anima, na farinha branca, como o algodão é branco e o dia hoje, coberto de nuvens. Colônia velha, colônia bruta, Brasil colonial.*

*“Eu quero ver quando Zumbi chegar. O que vai acontecer?”<sup>19</sup>*

*Já no período republicano, o Rio de Janeiro como capital nacional, uma terceira camada de violência viria a ser fabricada nesse território. Com a desapropriação da fazenda, o espaço foi concedido ao projeto do psiquiatra Juliano Moreira, que constituiu a Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá. Chamava-se “Colônia” porque era inspirada na ideia de que os internos deveriam, como parte de seu processo de cura, conviver com os funcionários (sãos) em uma paisagem bucólica e dedicar parte do tempo ao trabalho e à produção agrícola. Perniciosamente, o engenho se reinventava, moendo vidas sob um novo discurso de controle político e social.*

---

<sup>19</sup> BEN JOR, 1974.

*“Ao centro senhores sentados. Vendo a colheita do algodão branco, sendo colhido por mãos negras. Eu quero ver. Eu quero ver. Eu quero ver”*

*Na epiderme destas camadas, no tempo presente, no agora em que se pode caminhar pelas ruas precariamente urbanizadas deste pedaço de chão, disputado pelas milícias cariocas, lê-se a palavra colônia em toda parte. Banca de empadinhas da Colônia. “O melhor bar da Colônia”. Está no mostrador das vans e dos ônibus. Produz até mesmo um sentido de pertencimento. O bloco de carnaval do museu? Chama-se “Império Colonial”.*



eu quero ver quando Bispo chegar

o que vai acontecer?

*“Senhores peço licença, por favor  
Na alta sociedade, na minha habilidade  
Pra contar essa história do meu bisavô*

*Vendo o diário do passado, sofredor  
Conhecendo o Brasil do imperador  
Saindo da Bahia para o Rio de Janeiro  
Pra fazenda do Rosário, meu protetor*

*A água da pedra branca o moinho vai rodar  
A água da pedra branca o moinho vai rodar*

*Qual a aura da liberdade?  
É o azul da santidade*

*E a mortalha, e a mortalha  
Onde o Bispo vai bordar  
Não chega há dois metros do chão  
Onde o beija-flor vai pousar*

*Império!  
Império, Império Colonial  
Onde vou brincar meu carnaval  
Pra libertar o meu povo  
Do eletrochoque, da lágrima e da dor  
Do eletrochoque, da lágrima e da dor”*

*História da Colônia, 2021.  
Composição de Adilson Tiamu para o bloco carnavalesco Império Colonial.*

### 3.1 MÃOS SUJAS DE TERRA E DE TINTA (CHAFURDAR O ANTROPOCENO)

Todos os mil nomes propostos são grandes demais e pequenos demais; todas as histórias são grandes demais e pequenas demais. Como Jim Clifford me ensinou, nós precisamos de narrativas (e teorias) que sejam grandes o bastante (e não mais que isso) para reunir as complexidades e manter as bordas abertas e ávidas por novas e velhas conexões surpreendentes (HARAWAY, 2016a).

É *sobre* a Terra que o conceito de Antropoceno entra em cena e passa a ser disputado. Essa não é uma observação corriqueira. O conceito expressa uma tentativa de nomear e caracterizar o período geológico em que vivemos, no presente, em que as “ações humanas” possuem um efeito sobre o corpo do planeta comparável a uma “força geológica”, que podem ser tão intensas quanto o movimento das placas tectônicas (LATOURE, 2017). As mudanças climáticas e o aumento da temperatura média da atmosfera são alguns destes efeitos, mas a eles podemos somar outros, interconectados entre si, como destacaram Danowski e Viveiros de Castro (2008, p. 20) em seus ensaios sobre “os medos e os fins”: “acidificação dos oceanos, depleção do ozônio estratosférico, uso de água doce, perda de biodiversidade, interferência nos ciclos globais de nitrogênio e fósforo, mudança no uso do solo, poluição química, taxa de aerossóis atmosféricos”. Para alguns destes processos suspeita-se que já atingimos um tamanho grau de interferência que não será possível o reestabelecimento de sua dinâmica prévia. É o caso, por exemplo, das mudanças climáticas.

Optar pelo uso do termo Antropoceno, portanto, contém implicações de ordem política – uma vez que o conceito poderia mobilizar a atenção para um fato que está, no limite, afetando o curso da história da Terra -, e para o fazer das ciências correlatas, que precisam qualificar seu uso, determinar uma data para seu início e compilar as evidências necessárias para sua identificação. Essas são discussões que seguem em aberto. Diferentemente da classificação de períodos pregressos, apartados de nós por milhares, milhões ou bilhões de anos, a proposta de nomear o Antropoceno – um tempo cujas marcas *ainda* estão sendo depositadas – apresenta inúmeras incertezas e suscita um debate conturbado. Algumas destas problemáticas, justamente pelas indefinições e tensionamentos que arrastam consigo, interessam-nos para pensar o modo com o qual nos defrontamos com esse “tempo das catástrofes”, com o próprio sentido de catástrofe e de fim, e de como nos abrimos para o intempestivo que elas acarretam. Percorreremos, aqui, algumas delas.

A primeira destas problemáticas refere-se à delimitação temporal do Antropoceno e, conseqüentemente, do entendimento de humanidade e ação humana que subjaz em seu uso. Quando o Antropoceno começou? Quais as ações humanas que produzem estes efeitos catastróficos? Há uma humanidade única, uniforme em sua responsabilidade sobre os impactos

nas dinâmicas de funcionamento do corpo da Terra? Podemos partir de uma afirmação, algo evidente, mas nem por isso óbvia: a humanidade que pensamos ser, parafraseando Ailton Krenak, é uma construção instalada em nosso imaginário coletivo. Mais do que falar em uma humanidade, que a máquina capitalista de fazer consumidores tenta homogeneizar, poderíamos pensar em termos de agrupamentos humanos, gente muito diferente que pensa e age das mais distintas formas, produzindo os mais variados efeitos nas paisagens em que vivem. Como afirma Bruno Latour (2017, pos. 2934, tradução nossa):

não haveria razão para falar em uma “origem antrópica” do aquecimento global se por “antrópico” nos referirmos a algo como a “espécie humana”. Quem pode reivindicar falar pelos humanos em geral sem provocar, imediatamente, milhares de protestos? Vozes indignadas se erguerão para dizer que elas não possuem a menor responsabilidade por essas ações de escala geológica – e elas estarão certas!

Do seio da floresta amazônica às periferias das grandes cidades, incontáveis agrupamentos humanos distanciam-se enormemente, em termos dos impactos provocados, das grandes corporações comerciais e industriais ou dos bilionários que – em sua arrogância negacionista – lançam foguetes ao espaço emitindo carbono sem prestar contas a ninguém. Delimitar o Antropoceno desde a origem da espécie humana, sem considerar estas distinções, configuraria uma violência da maior importância, ao eclipsar as responsabilidades pela devastação e devoração de mundos.

Desde sua primeira formulação, em 1995, apresentada pelo químico atmosférico Paul Crutzen, a data para definir a origem do Antropoceno cola-se ao reconhecimento de que a “força geológica da ação humana” está ligada às práticas modernas e capitalistas. Crutzen propôs que o ano de 1800 fosse elegido como o ano em que o Antropoceno iniciou, sucedendo a época anterior – o Holoceno, que iniciou 11,7 mil anos atrás, após a última glaciação -, em referência às mudanças provocadas pela revolução industrial na Europa. Discussões posteriores apresentariam novas propostas, localizando o início do Antropoceno, por exemplo, no crime de guerra das bombas de Hiroshima e Nagasaki (LATOUR, 2017). De todo modo, independente do consenso a que, eventualmente, as/os cientistas interessadas/os devem alcançar, importa-nos notar a *relação indissociável* existente entre as questões emergentes e próprias no/ao Antropoceno e os sistemas de dominação e exploração decorrentes da razão moderna, da expansão colonial e do capitalismo.

Como observou de modo perspicaz Bruno Latour (2020, p. 16), os fins de mundo de nosso tempo das catástrofes, enquanto realidade, já

se impunha[m], e de modo muito doloroso, àqueles que, quatro séculos atrás, sofreram o impacto das “grandes descobertas”, dos impérios, da modernização, do desenvolvimento e, finalmente, da globalização. Eles sim sabem perfeitamente o que

quer dizer estar privado de sua terra. Mais que isso, eles sabem muito bem o que significa ser expulso de sua terra. Com o tempo, não tiveram outra escolha a não ser se tornarem especialistas na tarefa de sobreviver à conquista, à extermínio, ao roubo de seu solo.

Podemos alongar a observação de Latour e notar que, se há pertinência em nomearmos nosso tempo como Antropoceno, ela se dá na esteira de uma História, recente e veloz. Não se conforma fora dela, bem como - e isto talvez seja o mais importante - nos exige, se quisermos escapar de seu fatalismo, a capacidade de confabular *outras histórias*. Ailton Krenak, em nosso capítulo de abertura, já nos alertava sobre isso. Donna Haraway, bióloga e feminista norte-americana, ao problematizar o conceito de Antropoceno, nos faz o mesmo convite.

A autora reconhece a necessidade de se dialogar com o conceito de Antropoceno, que ele não será abandonado agora, *da noite para o dia*. Mas faz pontuações ressaltando seus limites e suas regressões; algumas delas, semelhantes às que já pontuamos até aqui. “É muito difícil contar uma boa história com um ator tão terrível. Atores terríveis merecem uma história, mas não toda a história” (HARAWAY, 2016b, p. 49). Em seu texto, o termo Antropoceno está associado, ora com o conceito de Capitaloceno, ora com o de Plantationceno. Haraway destaca que a revolução industrial, ainda que importante, não foi o único fator determinante para configurar o Capitaloceno: “A infecciosa revolução industrial da Inglaterra foi impactante, mas é apenas um dos agentes na transformação do planeta (...). A realocação de pessoas, plantas e animais; o aplanamento das grandes florestas; e a mineração violenta de metais precederam a máquina a vapor” (HARAWAY, 2016b, p. 48, tradução nossa). O termo Plantationceno é uma tentativa de reconhecer esse fato e faz referência ao modelo de dominação colonial, baseada na produção agrícola de monoculturas e no uso de mão de obra escravizada. Sobre o termo, Haraway (2016b, p. 206, tradução nossa) complementa:

Plantationceno [refere-se] às devastadoras transformações de diversos tipos de fazendas, pastagens e florestas em plantações encapsuladas, mantidas por trabalho escravo ou outras formas de alienação e exploração de trabalhadores, usualmente deslocados espacialmente de sua origem. (...) Estudiosos entenderam há tempos que o sistema plantation, escravista, foi o modelo e o motor para a lógica fabril baseada em máquinas ávidas de carbono, frequentemente citada como um ponto de inflexão para o Antropoceno.

Essa tríade, em conjunto, parece não buscar uma conformação para a complicada história que nos trouxe até aqui, mas, chafurdando em sua complexidade, oferece-nos a possibilidade de nos perguntarmos sobre o que está em jogo com as urgências do Antropoceno. As catástrofes com as quais nos deparamos não são estritamente climáticas; são, sobretudo, catástrofes climáticas e coloniais. Inspirada nos estudos da antropóloga Anna Tsing, Haraway (2016a) tenta circunscrever essas urgências definindo o Antropoceno (e o Capitaloceno e o

Plantationceno) como um planeta repleto de refugiados, mas carente de refúgios. Para a autora, essa perspectiva poderia nos fazer perceber que estes termos, mais do que nomearem uma nova *época*, um período longo e indefinido de tempo catastrófico, configurariam uma passagem, um corte inflexivo *entre uma época passada e uma porvir*, passagem que pode ser encurtada na medida da nossa capacidade de nos revoltarmos e agirmos na direção de produzirmos novos refúgios. Refúgios para os humanos e não-humanos, em um trabalho permanente de interconexão, ou, para usarmos os termos de Haraway (2016b), de vínculos tentaculares, de construção de parentesco.

Anna Tsing argumenta que o Holoceno foi um longo período em que os refúgios, os locais de refúgio, ainda existiam, e eram até mesmo abundantes, sustentando a reformulação da rica diversidade cultural e biológica. Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres. Eu, juntamente com outras pessoas, penso que o Antropoceno é mais um evento-limite do que uma época, como a fronteira K-Pg entre o Cretáceo e o Paleoceno. O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios (HARAWAY, 2016a).<sup>20</sup>

Essa compreensão nos permite deslocar o sentido atribuído ao conceito de Antropoceno. Assim como ele não é produto de uma ação humana genérica, também não pode ser entendido como o fim de uma História – tampouco como o fim *total* do mundo. É, apenas, o fim de um mundo, repleto de ruínas, e abre para nós questões que tem que ver, com um “nós-sem-mundo”, na expressão de Danovski e Viveiros de Castro (2008), um conjunto de paisagens que desestabilizam nossos modos de habitação e relação com os outros e com o corpo da Terra. Exige-nos, portanto, uma tomada de posição, sustentadas na capacidade de reflexão e de ação diante de todas essas antiquíssimas novidades, críticas às formas de dominação do Capitaloceno/Plantationceno e criativas, aos modos da experiência contemporânea que experienciamos no território do museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, na Colônia de Jacarepaguá. Podemos, afinal, nos perguntar: o bloco de carnaval Império Colonial não constitui um refúgio sobre as ruínas de séculos de operação colonial e imposição catastrófica sobre aquele território? Não abre um mundo proliferante de vida, com suas próprias lógicas de relação e habitabilidade, onde poderíamos supor encontrar uma experiência de vazio de mundo (os apagamentos do manicômio)?

---

<sup>20</sup> A fronteira K-Pg a que a autora se refere trata dos eventos, bem conhecidos, que, há cerca de 65 milhões de anos atrás, levaram a uma extinção massiva, incluídos aqui os “dinossauros”.

*Dia 03 – As mãos sujas de terra, os grãos se escondem sob as unhas. Sob o sol forte, trabalhamos animados. Contam-me sobre o evento de agroecologia em que participaram, levando a história do projeto da horta para o mundo. O trabalho atual, que envolve funcionários, usuários e a comunidade, faz parte do projeto de economia solidária e geração de renda. Vendem-se alfaces, couve, temperos. A composteira escura ferve no muro lateral. Utiliza-se o espaço para ensinar sobre o manejo do solo e algumas tecnologias do cuidado com a terra. Um dos mediadores da horta conta-me de como a paisagem mudou em pouco tempo. De que as casas, muitas delas do programa “Minha Casa Minha Vida”, ao redor do pátio, tem menos de vinte anos. As ruas também. Antes era só jamelão e caminhos estreitos. Os internos com seus uniformes azuis habitavam o cenário junto de transeuntes esporádicos, que vinham dos bairros no entorno visitar a colônia.*

*Estamos perto da última cela de Bispo e é possível visitá-la a qualquer tempo. Faço este movimento em intervalos, alternando a enxada com o bloco de notas. Sento-me no vão central do edifício, onde há a entrada de luz direta. Como um pátio para o banho de sol. Seus muros são altos demais, devem ultrapassar os três metros. Os demais corredores, salas e cantinas são absolutamente sombrios, sufocantes. Por ali, também permaneço, mas logo procuro uma saída, um refúgio. Sorte que os canteiros estão próximos. E povoados.*

produzir refúgio na presença da Terra

aterrar

*Dia 04 – Hoje sujo minhas mãos com tinta, acidentalmente. Fiquei longos períodos no Ateliê Gaia, um grande salão reservado ao uso dos artistas contemporâneos da Colônia. Além de falas sobre o processo criativo, e também sobre a história individual de cada um e sua relação com este território, escuto inúmeras reflexões sobre as dificuldades financeiras de suas vidas. Obras são rifadas para pagar as contas. Artistas que, em outras ocasiões, já puderam vender suas obras a grandes personalidades brasileiras; que já expuseram em museus espalhados por todo o país; que têm obras reconhecidas no exterior. Escuto admirado e observo curioso as produções. Por razões autorais, não é permitido tomar fotos. Então, lanço perguntas. Tento evocar o contágio de Bispo. Alguns o conheceram, outros o viram receber a visita de jornalistas e críticos enquanto permaneciam enclausurados nos núcleos de internação. Muito frequentemente alguém diz que pode ser que o tenha visto, mas não há certeza. Desmentem boatos. “Nunca bordou pela rua, apenas na sua cela, quem disser o contrário tá mentindo”. Há também muito silêncio, muitas perguntas que ricocheteiam no ar. Ficam assim, desprovidas de destino. Se há leveza neste espaço - e há muita! Embriagada de sorrisos -, torna-se vez ou outra perceptível o cuidado em não avivar algumas memórias.*

*[Nota: aprendo que algumas gestualidades, adquiridas na dinâmica da vida manicomial/colonial, parecem ter se instalado nos corpos. Há quem, até hoje, carregue consigo para cima e para baixo punhados de objetos, em bolsas e sacolas. Uma reminiscência da estratégia de não deixá-los espalhados por aí, porque os funcionários da instituição passavam confiscando. Era proibido ter, para si, o que quer que seja. Bispo, em todas suas décadas de acumulação, talvez por ser forte e ter alcançado uma posição diferenciada junto da equipe médica – era chamado de Faxina ou Xerife porque, com seus punhos de pugilista, ajudava a conter os colegas -, apresenta-se, mais uma vez, como uma curiosa figura, e a sobrevivência de sua obra, um acontecimento singular]*

*Descubro que a tinta óleo pode demorar meses, às vezes anos, para secar. Esse borrão vermelho em meus braços espalha-se incontrolavelmente. Suja minha roupa, minha carteira, meu celular, esta mesa. Com a ponta dos dedos tento abrir a torneira para me lavar. E vou perscrutando o caminho que fiz, carregando um maço de papel-toalha, à procura dos sinais deixados para trás.*



### 3.2 O VIRTUAL RESISTE

A segunda problemática que nos interessa, ao evocar o tempo das catástrofes – o Antropoceno -, decorre da primeira e foi muito bem formulada por Donna Haraway. Ora, se muitas das experiências que vivenciamos no contemporâneo são suscitadas pela reação do corpo da Terra à séculos de uma história de devoração e modificação de suas dinâmicas, se estas reações possuem um caráter realmente incontornável e, em algum grau, irremediável, e se nossa posição diante destes fatos não deve ser nem a do climato-quietismo (LATOURE, 2020), o silêncio religioso de quem espera por alguma redenção diante do apocalipse, nem a do negacionismo manufaturado, embutido e entregue à domicílio, feito por quem dele se beneficia (algo que sofremos na pele durante a pandemia de sars-cov-2), como mobilizar e acionar nosso pensamento crítico e criativo? Dito de outra forma, seria necessário perceber que, além de reagir às urgências materiais que o corpo da Terra demanda, faz-se pertinente reconhecer a Terra como uma interlocutora capaz de abalar as tramas de nosso pensamento, de nossos modos de formular questões. Nas palavras de Haraway (2016b, p. 44, tradução nossa): “Gaia não se reduz a uma lista de questões aguardando políticas racionais; Gaia é um evento intrusivo que desfaz o pensamento usual”.

Erica Franceschini e Luciano Bedin da Costa (2021) em um artigo intitulado *Veio o tempo em que a Terra pergunta*, compartilham desta perspectiva, reivindicando um deslocamento da relação que estabelecemos com as questões provocadas pela Terra (por Gaia), do lugar mudo de objeto que as ciências modernas perscrutam e enunciam, para o lugar de sujeito que, através de formas e forças singulares, reivindica e instala suas próprias perguntas.

A terra, essa porção e pedaço de chão que desde sempre acreditamos conhecer, requisita seu lugar de sujeito (e aqui não se pretende adentrar a discussão jurídica em curso), apostando numa nova relação entre sujeitos que falam mutuamente, estabelecendo um diálogo – e não mais entre sujeitos falantes e objetos mudos: instaura-se, afinal, uma nova ética de comunicação. Outrossim, entender o lugar da terra como questionadora implica não mais em tentar responder por ela, mas sim, questionar a relação que estabelecemos com a mesma (FRANCESCHINI; COSTA, 2021, p. 72).

Poderíamos falar, portanto, em uma chegada da Terra; não porque ela não estivesse presente desde sempre – o imemorial em nossa existência -, mas porque há uma surdez entre nós, há séculos cultivada. Surdez que a iminência da catástrofe pode romper, se formos capazes de suportar essa escuta. Como a personagem de Tilda Swinton no recente filme de Apichatpong Weerasethakul (2021) *Memória*, que, ao viajar para a Amazônia colombiana, em meio a um processo de escavações arqueológicas – mas não *materialmente e objetivamente* por causa disso -, passa a ser assombrada por um ruído metálico, algo distante, que não pode mais ignorar. Um

som mínimo e intermitente, cuja origem não pode ser rastreada, porque pertence a um lugar fora do tempo, simultaneamente passado e futuro, emergente do que há de mais impessoal e inumano em nós: nosso vínculo com o corpo da Terra, sempre em potência de transformação. Esse ruído não desaparecerá. Podemos tentar normalizá-lo, colando-o às paisagens sonoras que nos rondam, ou produzir, na esteira de sua presença, uma permanente experiência de estranheza. Permanecer com o problema, diria Donna Haraway (2016b).

Para Franceschini e Costa (2021), a disposição à chegada de Gaia (ou da Terra enquanto interlocutora), essa escuta atenta que podemos oferecer e expandir, precisa ser cuidadosamente preparada, uma vez que pode ser reconduzida a um terrível fatalismo imobilizador, se se mantiver atrelada às reminiscências de determinadas lógicas ocidentais e modernas. A governança da imaginação de que nos falava Godoy (2020). Os autores debruçam-se especialmente sobre o conceito de niilismo, e parecem mesmo considerar a existência de um niilismo contemporâneo atrelado às urgências do Antropoceno, algo como um climato-niilismo, o qual precisaríamos combater com bastante cuidado.

Em suma, trata-se de viver com, ao mesmo tempo em que se tenta operar com as contingências, em tempos marcados por grandes devastações ambientais, nos quais a vida mesma se vê em perigo – perigo que não se refere apenas ao corpo biológico, mas que se entrelaça aos valores, o que poderia levar ao abismo do nada quando atravessado por uma postura niilista (FRANCESCHINI; COSTA, 2021, p. 74).

Por essa razão a ecologia do invisível, proposta inicialmente por Peter Pál Pelbart (1993) nos parece tão pertinente. Porque reconhece uma dimensão ética e estética na relação que estabelecemos com o mundo, isto é, coloca em evidência que nossa relação com o mundo não é una, mas pode ser tão variada quanto nossa capacidade de inaugurar realidades. Parte da avaliação de que nosso modo de vida, tramado exaustivamente pelo capitalismo, frustra nossa capacidade de percepção do invisível, saturando-nos de imagens-clichês, e impedindo-nos de compor estratégias para acessar a Terra incógnita, proliferante de refúgios, que procuramos. O invisível, no entanto, não entra jamais em extinção; enquanto “meio”, podemos expandi-lo ou comprimi-lo, facilitar sua aparição, friccioná-lo, produzindo novidades.

Cuidar desse "meio ambiente" num hospital psiquiátrico, por exemplo, deixando-o desobstruído, é um trabalho imenso; tem a ver com as esferas políticas, institucionais, as transferências, o dinheiro, a arquitetura, os animais e os sons que o habitam, murmúrios, risos, ritmos, gestos, todas as forças e afetos e elementos em jogo, mas é no meio de tudo isso que essa massa invisível se oferece como um magma grávido de expressões, singularizações, autopoieses etc. É esse invisível, esse entre, esse fora, esse meio, que pode ser promessa ou, pelo contrário, apenas fardo insustentável, massa pesada e inerte (PELBART, 1993, p. 53-54).

Para melhor compreendermos o plano ético e estético que uma ecologia do invisível abre em nossa pesquisa, faz-se importante perceber que o invisível abriga em si um cosmo de

virtualidades. Pelbart (1993) fala em engravidar o real com essas virtualidades. O que quer dizer com isso? Como compreender essa noção de virtualidade, e por conseguinte, de invisível? Como isso altera nossa conceituação de mundo?

Em seu texto, Pelbart (1993) decide não qualificar, minuciosamente, a distinção entre real e virtual; remete-os, no entanto, à filosofia de Gilles Deleuze. Em seus *Diálogos* com Claire Parnet (1998, p. 121), o filósofo francês apresenta a seguinte proposição:

Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens.

Em certo sentido, compreender a existência da virtualidade é reconhecer que o real sempre se compõe com a relação que estabelece com aquilo que *ainda não é*, com aquilo que ainda não passou por um processo de atualização, que ainda não ganhou mundo – pelo menos, o mundo das coisas sólidas e permanentes. Nem por isso os virtuais carecem de influência, uma vez que permanecem ligados à realidade, operando constantes modificações. O invisível, neste caso, liga-se ao real como se esperasse a oportunidade de produzir uma diferença, um devir ou uma atualização. Deleuze fala em névoa; Bispo sofria de um mal de nuvens, nuvens azuis que os anjos lhe impregnaram, e talvez essas figurações nos ajudem a perceber algo da natureza dos virtuais: o invisível nos rodeia, está povoado de partículas ainda sem forma e em constante movimentação. Como uma névoa, pode se tornar espessa ou rala. Como um nuvem, viaja pelas paisagens, suscitando brincadeiras de adivinhação (“parece um cão!”, mas rapidamente se dissipa).

Podemos radicalizar essas concepções de realidade e virtualidade reintroduzindo em nosso debate o pluralismo existencial de Étienne Souriau que apresentamos na seção anterior. Para a perspectiva pluralista de existência de Souriau, os virtuais são um *tipo de existência*, muito frágil e carente de realidade. Podem ser atualizadas, isto é, ganhar realidade, na medida em que outra existência testemunhe ou advogue em seu favor. Comentamos que essa operação vale para o trabalho do filósofo que cria conceitos, experimentando suas possibilidades, e provocando uma intensificação da existência do conceito, de sua virtualidade até a realidade concreta da palavra e das ideias. Para Souriau, “um ser pode participar de vários *planos de existência* como se pertencesse a vários mundos (...). Nesse sentido, os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos mundo é, de fato, o lugar de vários ‘intermundos’, de um emaranhado de planos” (LAPOUJADE, 2017, p. 14-15).

Reconhecer a existência de uma nuvem de virtuais ao nosso redor implica em, pelo menos, duas importantes considerações: primeiro, de que se os nossos modos de vida se homogeneízam, se os seres desaparecem (são extintos), se as culturas são aniquiladas, com elas parcelas consideráveis de seres virtuais também são varridos da Terra, sem terem chegado a cumprir sua expectativa de ganhar realidade; segundo, não é apenas a “natureza” e a “cultura” que sofrem com o Antropoceno, ou melhor, “natureza” e “cultura” tornam-se termos insuficientes para designar o que está em jogo: o declínio de mundos reais e virtuais. Bruno Latour realiza apontamento semelhante, recorrendo ao conceito de pluriverso de William James, quando de sua crítica à nossa expectativa de encontrar algum conforto ao redor destes conceitos.

Nós precisaríamos ser capazes de introduzir uma oposição, não mais entre natureza e cultura (uma vez que a vibração incessante entre um e o outro é o que está deixando-nos loucos), mas entre Natureza/Cultura de um lado e, do outro, um termo capaz de incluir as duas partes em um único envelope. Eu proponho simplesmente usar o termo *mundo* (...) para designar este conceito alargado, definindo-o, em um estilo obviamente bastante especulativo, uma vez que se abre para a multiplicidade de *existentes*, de um lado, e para a *multiplicidade* de modos que se valem para existir, de outro (LATOUR, 2017, pos. 741, tradução nossa, grifos do autor).

Pensar em termos de uma ecologia do invisível as questões do Antropoceno é um esforço de levar a sério estas considerações. Passa por reconhecer que as catástrofes climáticas e coloniais não resumem seus efeitos à modificação da realidade, mas, de modo igualmente problemático, podem levar à destituição de mundos que ainda não nasceram. Cultivar refúgios para as mais variadas existências significa, também, que estes refúgios sejam recantos encantados para o cultivo dos sonhos e da imaginação, do acesso ao invisível, da proliferação de possíveis, da inauguração de mundos. Um abrigo para os devires ou um galpão para a construção de asas. Poderíamos dizer, inclusive, que engajar-se em uma ecologia do invisível nos permite afirmar que “o real resiste”, como na canção de Arnaldo Antunes (2019), mas que o virtual também.

*Dia 05 – Por todo lado há movimento. No final do corredor, no terceiro piso da sede, as galerias se preparam para receber uma nova exposição. Será sobre as mulheres da Colônia. Mulheres como Stella do Patrocínio, de quem sabemos muito pouco. Algumas horas de fita com sua voz nos apresentam seu falatório. Todos comentam animados a abertura que ocorrerá no sábado. Haverá festa, performance, samba, batalha de rap. O bloco carnavalesco vai desfilar. O muro que circunda a horta será inaugurado. Da dimensão de um quarteirão, ele foi preenchido com a arte de muralistas convidados pelo museu. Os artistas, que conheci em agosto, imergiram na vida e da obra de Bispo para colorir aquelas paredes. Foi com eles que pude visitar a reserva técnica que guarda o acervo de Arthur.*

*Se em São Paulo pude conhecer metade de seu trabalho, pela primeira vez, na reserva encontrei-me com a outra parte. Inúmeros O.R.F.A arranjados nas prateleiras. As roupas de Bispo em um cabideiro. Barcos, vitrines, gavetas com peças delicadas. Muito do material não pode sequer sair dali, porque é tão frágil, feito de um material tão desprezioso, que já começa a se desfazer. Cada toque o elimina parcialmente. Sua obra, tanto quanto foi interrompida apenas pela sua morte – não podendo ser pensada, de forma alguma, como um projeto findo -, é também completamente provisória. Se almejou a eternidade, ela não seria conquistada nesta existência. Apenas em outra, celestial.*

*Alguns elementos me chamam a atenção. São bolsas e carteiras, sacos e outros recipientes que nitidamente guardam dentro de si outros objetos. Até onde me informaram, o esforço da manutenção da obra de Bispo vai no sentido de não interferir nas composições, tal como elas foram encontradas. Ninguém jamais meteu a mão para descobrir o que está retido nestes compartimentos... Soa-me fantástico que a multiplicidade proliferante de Arthur não se esgote, mas continue permanentemente inalcançável. Resta-nos imaginar.*



"JOGO DO BICHO"

diâmetro da roda: 29,3

9 x 41 x 29,3 cm

#### 4 SEGUNDO INTERLÚDIO: O BORDADO DE ARTHUR, APESAR DO APOCALISE

*Ao teu nada mais resta a não ser a terra e sua organização. O progresso? Mas até quando? E, se formos progredir até o fim do planeta, ir à frente para onde? Para o buraco? Movimento para frente, não até um fim objetivo, mas até um fim destruição. Se conseguirem, de qualquer maneira, ensinar ao planeta a não terminar, se conseguirem impedir que ele não seja uma geração de deuses terrestres atrás de outra? O fim ou o infundável da vida terrestre: igualmente terríveis, pois igualmente vazios*

*(Marina Tsvetáeva, 2017 [1932])*

Como podemos pensar em tempos de urgências sem recair na autoindulgência e na autorealização dos mitos do apocalipse, quando cada fibra de nosso ser está entrelaçada, é mesmo cúmplice, na rede de processos com os quais devemos nos engajar e reformular? (HARAWAY, 2016b, p. 35).

Antes de seguirmos para o próximo capítulo parece-nos pertinente a realização de uma breve digressão. Variados autores com os quais temos dialogado, em suas elaborações conceituais sobre as catástrofes climáticas e coloniais, chamam-nos a atenção para a necessidade de escaparmos do **subtexto apocalíptico** que permanece presente em determinados modos de relação com o Antropoceno e com as proximidades dos “fins de mundo”. É o caso de Donna Haraway, na citação que abre este interlúdio. Ora, poderíamos nos perguntar, por que eleger, então, a Arthur Bispo do Rosário, cristo na Terra, propagador incansável do dia do Juízo, como nosso interlocutor privilegiado? De que modo tornar possível uma relação com Bispo, reconhecendo, por um lado, a centralidade de sua narrativa afirmativa de vida, sem a relativizar ou instrumentalizar, e por outro, evitando rebater nossas ecologias na artéria apocalíptica vital que a sustenta? Como “aterrar” Bispo, isto é, trazê-lo para o palco das questões sobre a Terra e suas ruínas, sendo que Bispo, o beija-flor, “nunca pausa”, mantém-se sempre a dois metros do chão, atarefado demais em julgar os vivos e os mortos? Não haveria nessa escolha uma contradição? Neste segundo interlúdio pretendemos avaliar esse tema, reconhecendo aquilo que poderíamos denominar de *o menor em Bispo do Rosário* - todo um bordado-literatura menor que a chegada de Arthur compõe, à revelia dos maiúsculos grifos que o Juízo, também presente, o faz demarcar. Essas discussões funcionarão como um preparo para nossos novos percursos com as obras de Bispo, realizados no capítulo seguinte.

Começemos por reconhecer o problema do Apocalipse e como ele se relaciona com um aspecto fundamental das urgências do Antropoceno: a relação que estabelecemos com o futuro. A produção do Apocalipse talvez seja, afinal, um dos modos mais totalizantes de constranger as vinculações com as diferentes temporalidades, uma vez que aplanar a experiência dos vivos a uma espera permanente por um acontecimento derradeiro, simultaneamente devastador e redentor. Gilles Deleuze, em um ensaio sobre o tema, pode nos ajudar a compreender essa observação. Imersos em suas tramas discursivas, constata o autor (DELEUZE, 2011, p. 58), “encontramo-nos, pois, diante da tarefa de ter de preencher um tempo monstruoso, estirado entre a Morte e o Fim, a Morte e a Eternidade”; somos lançados a uma forma de relação com o presente absolutamente carcomida, em que “a programação substitui o projeto e a ação”. O Apocalipse, desde sua origem judaica, passando pelas contaminações do cristianismo, produziu – e produz repetidamente - um “*destino diferido*” em que “a espera torna-se o objeto de uma programação maníaca sem precedente” (DELEUZE, 2011, p. 56-57, grifo

do autor); destino que subordina a todos, formulando maneiras muito particulares de modular nossas vidas, organizadas em torno da expectativa, do medo e do juízo constante, os tutores da paralisia e da anestesia. O juízo, transformado em destino diferido, desloca-se do futuro do qual é premeditado para instalar-se no espírito das épocas, no espaço vago entre as relações que estabelecemos. Como um tribunal que, em sua perpétua preparação, encontra-se em funcionamento já ao ser enunciado. Como destaca Deleuze, o Apocalipse triunfou, na medida em que permanece presente em nosso imaginário e em nosso corpo social e público.

Nesse sentido, e porque essas figuras religiosas do Apocalipse nos foram herdadas pelo processo “civilizatório” da modernidade; porque deixou suas marcas em nossa cultura, o Apocalipse não deixa de ser um tema atual. Diríamos inclusive que é um tema atual por excelência, uma vez que se reinventa a cada vez que a urgência do fim toca o íntimo de nossas vidas, rondando os corpos à espreita de onde se hospedar. Torna-se atual, não porque se aproxima de nós enquanto *realidade*, mas porque, no Ocidente, nunca se ausentou, nunca deixou de produzir efeitos na cultura; sua “atualidade não consiste”, observa Deleuze (2011, p. 52) “no sentimento supra-histórico do fim do mundo e dos milenaristas, com seu pânico atômico, econômico, ecológico e de ficção científica. Se estamos imersos no Apocalipse, é antes porque este inspira em cada um de nós maneiras de viver, de sobreviver e de julgar”. Reconhecer sua presença silenciosa em nós, sua atualidade até aqui não revogada, pode ajudar-nos a perceber os seus efeitos, suas “inspirações” em nós, em nossa capacidade de viver o tempo presente.

Como discutem, cada um à sua maneira, Haraway (2016b) e Krenak (2019; 2020), posicionarmo-nos politicamente no Antropoceno passa por construir uma relação outra com o futuro – e, conseqüentemente, com o presente. Não apostar em salvacionismos tecnocráticos, com seu ar de mágica redenção, nem desesperançar-se com a estreiteza dos prognósticos climáticos, mas, imergindo no coração do agora, procurar acionar os sentidos necessários para compor novos modos de relacionar-se com as demais existências e, desde esse lugar comum, formular outras lógicas de habitabilidade da Terra. Essa conquista demanda um descolamento do apocalíptico enxertado em nós. Para tanto, Krenak (2020) nos fala de aproximar o corpo à terra e ouvir seus rumores. Haraway (2016b) discute a necessidade de produzirmos vínculos tentaculares. Tentáculos que, se por um lado podem ser reconhecidos como órgãos motores, aqueles que agem sobre o mundo, como os oito braços de um polvo agitam as águas nos quais se encontram envolvidos, são também e simultaneamente órgãos sensoriais, abrindo o ser para as vibrações do outro, lendo o mundo que se contrapõe a sua força. Produzir vínculos tentaculares, portanto, supõe perceber e agir, cultivar atenção e animar-se ao ato, entregar-se às

companhias calculando alianças, não se tornar refém da eterna programação do Apocalipse, em suma, *aterrar-se no agora e tornar-se responsável*. Responsabilizar-se, aliás, que em Haraway (2016b) adquire novos contornos. Não se trata apenas de reconhecer causas e efeitos, mas de se tornar receptivo às urgências das catástrofes e capaz de responder à sua altura; noção que permite à autora cunhar o termo *response-ability*, difícil de traduzir.

É necessário aprendermos a ser verdadeiramente presentes, não como um pivô ausente entre passados terríveis ou edênicos e futuros salvacionistas ou apocalípticos, mas como criaturas mortais enrodilhadas em infinitas configurações de lugares, tempos, matérias, sentidos (HARAWAY, 2016b, p. 01, tradução nossa).

Frustrar as catástrofes passaria por um exercício implicado de frustrar o futuro – enquanto ele se mantiver conjugado às figuras do Apocalipse, que, afinal de contas, tanto o constroem. Exige uma relação com o tempo presente, com o prazer algo demoníaco<sup>21</sup> de estar colado à Terra e à terra (essa feita de argila, seres microbianos, larvas e micélios), sem confundilo com o hedonismo do consumo deste mesmo chão, ou ainda, nas palavras de Ailton Krenak, com o prazer de “mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra”. Um tipo de relação com o presente que esta “humanidade” tão aflita com o Apocalipse parece sufocar, sufocando-se a si. Uma relação que poderíamos aprender com essa gente “bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade [caíçaras, índios, quilombolas, aborígenes]” (KRENAK, 2019, p. 22), gente que resiste a séculos às dominações raciais e aos silenciamentos os mais brutais e os mais sutis. De maneira semelhante, Haraway (2016b) nos convida a nos pensarmos em termos, não de um “pós-humanismo”, mas de um ser húmus, em decomposição, um fazer-se e desfazer-se conjuntamente, num exercício orgânico, quente e profundamente vivo, profundamente envolto em terra.

Com uma concha e um tecido, devir humano, devir húmus, devir terráqueo, ter outra forma – isto é, a torção lateral, o serpenteante devir-com. Pensar-com é permanecer com os problemas naturais-culturais multiespecíficos na/da terra. Não há garantias, não há flecha do tempo, nem Lei da História ou da Ciência ou da Natureza neste tipo de esforço (HARAWAY, 2016b, p. 40, tradução nossa).

Ao nos engajamos com o bloco-Bispo de intensidades, não buscamos respostas para as infinitas perguntas que as catástrofes climáticas e coloniais abrem em nosso pensamento, mas, apostando na construção de uma ecologia, confrontar-nos com nossas disposições de vida – e portanto, com nossa *response-ability* – em sua companhia. Uma permanência com as perguntas assoberbadas que não podem ser silenciadas. Um modo de tornarmo-nos verdadeiramente presentes. Portanto, não se trata, de ouvir a voz de Bispo e de ler suas palavras

<sup>21</sup> “Saltar como um demônio para além dos limites que o juízo designa aos seres”, comentaria Lapoujade (2017, p. 63), fazendo-o quase como um lema que atravessaria o pensamento deleuziano.

à procura de algo a ser extraído; não se trata de uma operação extrativista. No sentido contrário, podemos percorrê-las na intenção de escrever com elas, de continuar conversando com aquilo que elas produzem enquanto enunciado coletivo, suas reverberações, seus ecos, suas conexões imprevisíveis, suas novidades. Como se, no emaranhado dos tecidos de Arthur, “com uma concha e um tecido”, nos permitíssemos repousar a atenção onde as linhas se interrompem, nos espaços que elas deixam abertas, na continuidade implícita e não concretizada que elas lançam no espaço ao redor – em nós, entre nós, neste tempo, em tempos não transcorridos. Sujando-nos com a poeira que se desprende delas para confundir os nossos olhos. Aterror *com* Bispo.

Seria importante considerar, portanto, que tanto como há no bloco-Bispo de intensidades uma leitura possível, que é a do seu discurso de angústia, de suas afirmações sobre o mundo em desfazimento, uma leitura algo crua, algo literal de sua inscrição individual na existência - reconhecer a possibilidade de haver um sentido concorrente, mútuo, como se sob sua casca residisse uma pele fina e frágil, que não diz apenas do sofrimento de Bispo e de sua contra efetuação, mas que faz falar uma língua nova, feita de um palavreado confuso e de um bordado insistente, que conta histórias coletivas, arrastando consigo a afirmação de muitos outros homens e mulheres, de outros seres, de coisas abandonadas e de gentes desencontradas. Um bordado-tentacular, cuja língua não fala apenas o português, nem apenas o discurso dos juízos, mas que roça sensivelmente nossos sonhos produzindo enunciados estrangeiros, impessoais, múltiplos. Aproximar-se do bloco-Bispo de intensidades, enfim, reconhecendo aquilo que poderíamos nomear com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003) de literatura menor, ou ainda, de um bordado-literatura menor.

Quando Deleuze e Guattari se debruçam sobre a obra literária de Franz Kafka elaboram o conceito de literatura menor para designá-la. Uma literatura que teria sido capaz de expressar o aspecto menor existente na escritura de muitas e muitos outros escritoras e escritores que são capazes de produzir em seus textos como que a criação de uma língua estranha, mesmo no idioma a que está atrelada. Uma língua vacilante, altamente intensiva, em permanente fuga (não para um esconderijo, necessariamente, mas para o fora, para além do limiar que as literaturas maiores não conseguiriam sequer perceber), uma fuga para onde os fluxos da língua alcançam maiores graus de liberdade e de velocidades. Fuga de animal para fora dos dramas familiares e conjugais, rumo a um devir não humano, que produz novos universos problemáticos: o devir-barata da metamorfose, o devir-macaco ou o devir-rato dos personagens kafkianos.

Esses novos universos problemáticos estão “imediatamente ligados à política” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39) porque evocam forças coletivas, assuntos do povo,

conectados à burocracia, às jurisdições, às economias e todas essas máquinas que atravancam ou aceleram a existência dos vivos. Escrever procurando um devir-animal, eis a literatura menor: “escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E por isso encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 42). Mas não apenas um devir-animal, como observa Deleuze (2009, p. 11) em um texto posterior, “a escrita é inseparável do devir: ao escrever, entramos num devir-mulher, devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível”, sempre em relação com alguma forma minoritária, isto é, coletiva e potencialmente revolucionária, afinal “não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização”. Escrever é procurar um sulco vital para si na literatura, delirar para além do eu, produzindo povos porvir que ganham expressão no texto (DELEUZE, 2011), na língua, e por que não, nos bordados e nas composições as mais múltiplas possíveis.

Considerando essas conceituações, pensamos nosso encontro com o bloco-Bispo de intensidades buscando seus aspectos minoritários, seus balbucios intensivos, sua força política, seus povos porvir. Ou ainda, suas expressões, uma vez que apenas elas nos fornecem pistas sobre os procedimentos (DELEUZE; GUATTARI, 2003) capazes de instaurar linhas de fuga para as relações com as catástrofes climáticas e coloniais que pretendemos construir. O devir-molécula de Bispo, seu devir-objetos-revestidos-por-fio-azul ou seu devir-badulaques. Reconhecendo, assim, no delírio de Bispo não apenas a manifestação individual e pessoal de sua trajetória de reinvenção enquanto sujeito, mas um procedimento coletivo e inventivo de anúncio de mundos, uma vez que “não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, deslocamento de raças e de continentes” (DELEUZE, 2011, p. 15). Nesse sentido, parafraseando os franceses, tudo em Bispo é político, revolucionário, menor, quando nos permitimos reconhecer o caráter histórico-mundial de sua existência.

Recapitulemos: Arthur Bispo do Rosário abdica de sua filiação familiar e passa a afirmar-se como filho de Maria; ao ser interpelado sobre seu passado, refuta a pergunta provocativamente ao reconhecer o dia de seu “surto” como o dia de sua aparição. Diz “eu vim” e isto basta. A partir daí lança-se a um esforço permanente de composição, uma escritura de si que confunde em seus bordados paisagens do sertão, com seus bois e cavaleiros, paisagens do complexo manicomial da Colônia Juliano Moreira e das ruas da cidade do Rio de Janeiro (então capital brasileira), repletas com as embaixadas de todos os países. Até mesmo a Organização

das Nações Unidas se faz presente. “Vós habitantes do planeta terra eu apresento suas nações”, Arthur chega a escrever. Em alguns painéis, fios conectam estes edifícios entre si e ao laço do boiadeiro que busca capturar o gado encurralado. Em um papel pardo, o mapa do continente africano é copiado com bastante cuidado, destacando-se o contorno geopolítico dos países e suas capitais. De fato, Bispo o fez porque sabia que o Apocalipse caíra sobre seus ombros como um fardo ou uma benção, fazia-o porque não tinha outra opção, “se eu pudesse não fazer nada, não fazia nada disso” (DENIZART, 1985), sua tarefa tinha um sabor ambicioso demais, totalizante demais, ainda assim, ao fazê-lo, deu vazão a procedimentos que parecem ter sido capazes de remexer nossa língua comum, nossos mundos de expressão. A existência de um discurso maior, totalizante, em sua fala não extingue a produção de seu bordado-literatura menor, senão, pelo contrário, torna-lhe possível, subterrânea, e como linhas de diferentes naturezas elas se embolam, multiplicando as possibilidades de enunciação e da leitura que delas fazemos. Como linhas que se ora se chocam, ora se afastam, conduzindo-nos sempre a um lugar imprevisível, ali onde África e os sertões brasileiros se avizinham, o pátio do hospício ou alguma esquadra da marinha; qualquer lugar onde Bispo apareça com suas nuvens, com seu azul, apenas para desaparecer outra vez, diante de nossos olhos. No tempo presente em que suas mãos trabalham, ou no momento íntimo que alguém lhe visita para contemplar sua maravilhosa apresentação.

Com essas considerações incorporadas em nós, voltaremos às obras de Arthur Bispo do Rosário, na tentativa de continuar pensando junto delas nossa ecologia do invisível. No próximo capítulo nos esforçamos para compor com o bloco-Bispo de intensidades fragmentos textuais que nos ajudem a propor modos de cultivarmos uma ecologia do invisível, modos de mantermo-nos abertos às virtualidades, resistindo às constrições imaginativas impostas pelos fins de mundo – dos apocalipses e dos catastrofismos. Modos de aterrar.

## 5 BISPO ATERRA, MAS NÃO POUSA: CINCO ATRIBUTOS PARA UMA ECOLOGIA DO INVISÍVEL

*o ártico derrete e os vaga-lumes aprovisionam  
a paleta dos filósofos  
a Terra vista da Terra  
contradição das contradições (antes  
fosse mesmo a poesia)  
que os olhos vaguem pelas estrelas  
pressupõe-se que os pés ao menos  
estejam aqui*

*(Adriana Lisboa, 2021)*

*I'm dancing barefoot*

*(Patti Smith, 1979)*

*Pelo tempo que não te incomodar, experimente  
ficar misturado com a terra. Se essa experiência  
de misturar isso que é você — ou o que você pensa  
que é você — com a terra for boa, continue um  
pouco mais. Até a terra falar com você. Ela fala.  
E o seu corpo vai escutar.*

*(Ailton Krenak, 2021)*

*Desta vez, decido caminhar até a Avenida Paulista, passando pelo bairro do Bexiga. A manhã já avançou e calculei mal as vestimentas, sinto calor. Ao chegar na exposição de Bispo, chego cansado, sento-me no salão da entrada e procuro um bebedouro. Reestabelecido, decido tomar um caminho diferente: vou direto para as obras dos pisos inferiores. Me surpreendo ao chegar, não porque algo estivesse diferente no ambiente, mas algo em mim havia mudado. Noto, com maior atenção e cuidado, as obras dos outros artistas selecionados pela curadoria. Obras de Patrícia Ruth, Leonardo Lobão, Arlindo Oliveira, Luiz Carlos, Rogéria Barbosa e Clóvis, muitos dos quais conheci pessoalmente no Rio de Janeiro, ganham, para mim, centralidade. Percorro com o olhar os autorretratos de Patrícia, as pinturas de Lobão. Os veículos de Arlindo, sobretudo o camburão do BOPE que diz “não corra vim buscar sua alma”, me estremecem. Diante da beleza desse espaço povoado, sorrio e sinto saudades cariocas.*

*Também minha relação com as obras de Bispo parece ter se alterado; percebo miudezas que ainda me escapavam. A sensação diante de seu trabalho é sempre esta: há algo ainda para ver, algo ainda não visto, há uma incompreensão e há um perder-se. Após minhas conversas com a equipe do mBrac, muito contaminado das questões próprias à conservação dos trabalhos, atento-me também a rusticidade dos materiais, sua vocação para o arruinamento. Quero dizer: a qualidade daqueles panos, daqueles fios, daqueles objetos cotidianos, como se desfazem silenciosamente no tempo! Observo os demais visitantes; tento escutar suas surpresas e curiosidades. Meto-me em algumas conversas para falar sobre Bispo, faço perguntas e parto em busca de novas experiências. Tento fotografar detalhes das obras, tomo notas de suas inscrições – aquilo que me captura: nomes estranhos, palavras distraídas, personagens minúsculos, proximidades e distâncias. Afasto-me, dou voltas e voltas ao redor de um mesmo estandarte, tento observá-lo como se fosse a primeira vez – ou a última. Às vezes acho graça de um elemento ou outro. Noutras, fico angustiado. Como quando percebi, tardiamente, na base do estandarte “Uma obra tão importante que levou 1986 anos para ser escrita” a presença de três pavilhões manicomiais bordados junto da palavra “abandonado”...*

*Setembro de 2022, São Paulo.*

Considerando as discussões que realizamos até aqui, torna-se evidente que a presença da Terra nas tramas do contemporâneo faz-se mediante inúmeras desestabilizações, não estritamente ambientais, mas também sociais, políticas, éticas e subjetivas. As catástrofes climáticas e coloniais que da Terra se derramam aos nossos mundos, vastos mundos e variados, podem ser interpeladas de diferentes modos, desde a paralisia angustiante ao niilismo conformista, passando evidentemente por inúmeras configurações devastadoras. Além das espécies, estão submetidas à extinção paisagens inteiras, inclusive aquelas elaboradas ainda em sonho. Imaginar, como vimos, é uma força criativa e produtiva que não podemos dar de barato – encontra-se ameaçada sempre que entra em jogo a urgência pela construção de uma Terra incógnita; sempre que a melhor saída possível seja a ruptura ou o disruptivo. Gaia, ao tornar-se nossa interlocutora, parece fazer-nos um convite irrecusável: de que aprendamos a liberar as potências necessárias para a construção de outras formas de habitação e relação com as multiplicidades das existências. Nossa aposta é de que seria necessária uma ecologia atenta a este convite, comprometida com o arejamento do invisível, isto é, com o cultivo de meios com os quais nutrir o real com as virtualidades que se abrigam nos sonhos, no silêncio, na solidão, nos espaços os mais inesperados, em todo lugar, em *qualquer canto*.

Como o bordado-literatura menor de nosso bloco-Bispo de intensidades pode contaminar nossa ecologia? Nesse capítulo, realizamos piruetas ao redor dessa pergunta, tornando-a nossa companheira-guia na visita às obras de Arthur. Como a personagem do exemplo de Gilles Deleuze em seu ensaio *O que dizem as crianças*, damos voltas ao redor das vitrines, dos O.R.F.A, das esculturas híbridas, dos panos, das vestimentas, de inúmeros fragmentos produzidos por Bispo, abrindo caminho a variados *trajetos e devires*, todo “um mapa de virtualidades, traçado pela arte, [que] se superpõe ao mapa real cujos percursos ela transforma” (DELEUZE, 2011, p. 90). Em nosso mapa, Bispo povoa uma ecologia do invisível possível, tanto quanto torna-se povoado por seu pólen de perguntas e urgências. Com este mapa, escrevemos. São como traçados éticos, que refundam constantemente o entendimento que temos dos combates de nossa ecologia do invisível, traçados que aprendemos com Bispo, com sua presença em nós.

A seguir, apresentamos esses traçados condensados em cinco subcapítulos. Cada subcapítulo está intitulado com um *atributo* que nos parece pertinente para pensar as formas de liberação das potências criativas e imaginativas com as quais nossa ecologia do invisível está comprometida. Esses atributos são, portanto, como trincheiras escavadas no texto ou cristais lançados no escuro do pensamento: produzindo clareiras sensíveis e politicamente orientadas. Advertimos que essa constelação de atributos não pretende circunscrever o que é a ecologia do

invisível, nem mesmo esgotar as redes de relação estabelecíveis entre o bloco-Bispo de intensidades e as questões do Antropoceno; pelo contrário, essa constelação nasce envolvida do desejo do cartógrafo, de suas referências prévias, de seu olhar e de seus sonhos, e constitui tão somente uma máquina de escrita contingente e processual. Máquina esta que não pretende terminar de funcionar quando o texto se interrompa (interrupção que sempre possui uma dimensão institucional, para além das vontades dos indivíduos).

Na forma de fragmentos textuais, esses cinco atributos aqui selecionados, podem ser entendidos como táticas para cultivar uma relação outra com as catástrofes climáticas e coloniais e, portanto, com as experiências de desestabilização características do Antropoceno. São eles: a *Insistência*, a *Sobrevivência*, a *Sustentação*, a *Travessia* e a *Infância*.

## 5.1 INSISTÊNCIA

*Talvez seja inevitável não se espantar com o aspecto enciclopédico do trabalho de Arthur. Os objetos colecionados à exaustão, a série de ferramentas miniaturizadas, os cetros das misses (um para cada país)... Evidentemente, muita coisa falta, é impossível arregimentar numa única cela de manicômio todas as coisas feitas pelas mãos humanas, todos os artefatos úteis e inúteis que foram produzidos na Terra. Ainda assim, um passeio rápido pela obra de Bispo parece querer nos conectar com toda essa vastidão infinita, como se as séries se abrissem a uma continuidade dedutível, simultaneamente multiplicadora. Colheres? Muito bem, os talheres também, e por que não o saleiro e o pote de mel? Sandálias? Muito bem, os colares também, e por que não o cachimbo e o relógio de pulso?*

*Lembro-me do artigo de Maria Esther Maciel, debruçado sobre o aspecto enciclopédico presente no trabalho de Arthur. A autora diferencia seu exercício colecionista da tradição enciclopédica europeia. “Seu inventário - ao se furta aos critérios de seletividade necessários à montagem de uma enciclopédia convencional - abre-se ao excessivo e ao incontrolável”, afirma Maciel<sup>22</sup>. Os registros de Bispo, ao serem desobrigados de constituir uma sistemática de regras claras ou ulteriores, tornam-se afeitos às “redundâncias, [a]os restos, [a]os saberes e coisas inclassificáveis, a[à] matéria-prima da experiência vital, [a]os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do ‘et cetera’”<sup>23</sup>.*

---

22 MACIEL, 2008, p. 118.

23 MACIEL, 2008, p. 121.

*Em Bispo, a enciclopédia da existência é constantemente revirada, permanecendo em aberto, sempre em construção. Há sempre um et cetera que podemos adicionar a uma coleção que Bispo iniciou, tanto quanto há sempre um elemento novo com os quais nos deparamos em suas vitrines e em seus painéis, ali onde nos acomodávamos às repetições.*

*Essa estranha relação com o colecionismo, esse movimento aberrante de Arthur, parece estar relacionado com sua insistência. Sua insistência em continuar seu trabalho, em representar mais e mais, parece ser um elemento fundamental para o dispendioso que transborda de seu conjunto de materiais. Não são uma ou duas colheres para representar a categoria colher. São muitas colheres arranjadas entre si, apresentadas em uma vitrine. Provavelmente se lhe chegasse às mãos novos exemplares destes talheres, eles seriam posicionados apropriadamente. O mesmo parece ser válido para as fichas de bonde, para os calçados, para as bolsas, para os artefatos religiosos. As obras, que hoje são expostas como peças isoladas, não estão concluídas – não podem ser concluídas.*

*Essa insistência, no entanto, em alguns momentos parece chegar a um limite e Bispo se desorganiza. Observo, por exemplo, o verso de um dos painéis. Em uma área com pouco preenchimento, formas geométricas começam a tomar a cena. São figuras confusas, algumas não chegam a contornar nenhum símbolo aparente. Apenas traços confusos. Como se ali, naquele ponto, fosse mantida a necessidade de continuar bordando, sem saber o que, sem porque, sem destino. Apenas um movimento insistente sobre o tecido. Acima dessas inscrições, as palavras “desenho geométrico” parecem trazer um conforto tardio à bagunça. A peculiaridade deste fragmento, no entanto, é evidente, uma vez que está circundado por bandeiras dos mais variados países, copiadas na miudeza de seus detalhes, por representações de figuras humanas e paisagens as mais variadas. Diferente do entorno, os desenhos geométricos parecem apenas o que são: a insistência de permanecer no exercício de composição, mesmo quando o sentido e a direção desse esforço parecem se esvair... Bordar, bordar, bordar, até esgotar os possíveis.*

Por que consideramos a insistência um atributo relevante para nossa ecologia do invisível? Por que a insistência de Arthur nos inspira, se ela parece fundar a confusão do *et cetera* e, no limite, chega a alcançar uma desorganização?

Nossa aposta aqui passa por reconhecer como efeito desse esforço *insistente* a constituição de *um* corpo. Um corpo outro, esgotado, e por isso mesmo renovado. Renovação

necessária para instaurar novidades no pensamento e na ação, na imaginação e na revolta, novidades que a constituição de uma Terra incógnita não pode prescindir. Ao entregar-se ao seu ofício com a determinação de quem não pode parar de produzir séries, ao entregar-se ao excesso e à desorganização, ao alçar os restos e os fragmentos marginais (pedaços de metal, cartelas de remédio, peças de plástico não identificáveis) à igual posição diante das demais ferramentas e objetos, ao empilhar seus estranhos “desenhos geométricos”, Bispo parece ser capaz de *permanecer em constante movimento criativo*, movimento criativo que apenas um corpo aberto ao intensivo poderia constituir. Como estar diante do trabalho de Bispo e não se perguntar: que corpo insistente foi capaz de fazê-lo? Que corpo foi produzido nesta relação?

Para compreendermos melhor a relação entre insistência, esgotamento e corpo, seria pertinente reconhecer os interlocutores que nos nutrem o pensamento. Primeiro, a insistência diante da ruína, como nos apresenta brevemente Ana Godoy (2020) em seu comentário sobre o filme *Damnation* (1988), de Bela Tár. Esse filme apresenta-se como uma experiência meteorológica (HOBERTMAN, 2020) devastadora: a chuva torrencial, impiedosa, encharca os personagens, banha-os de lama do início ao fim. Está tomado de melancolia, a melancolia dos amantes que se envolvem em um triângulo amoroso, a melancolia das músicas cantadas no karaokê do bar em que transcorrem a maior parte das cenas. Para Godoy, há uma sensação de arruinamento que atravessa o filme e nos toca.

Uma ruína do entorno. Mas também uma ruína das relações, uma ruína dos regimes, das crenças, dos valores. E a pergunta que fica sempre seria: o que resta? (...) Nada resta. Exceto uma recepção da coisa. Uma insistência ali, (...) uma repetição dos gestos, das falas. Uma insistência nesse lugar. Como se algo pudesse ainda nascer. Mas não nasce (GODOY, 2020, p. 101).

Certamente, o filme não oferece uma saída, ele não diz “o caminho é por aqui, venham!”. Ele nos deixa sem chão, sem nada, em estado comum de arruinamento. No entanto, há uma cena brevíssima, não mais do que cinquenta segundos, que não deveria passar despercebida. Em meio às ruínas da danação, sob a chuva, sem razão alguma, sem rosto, sem origem e sem destino, vemos um homem dançando na chuva. Alheio ao conforto do bar, por *fora* de todas as tramas, um homem sapateia sobre as poças, balança o corpo para cá e para lá, vem até a borda e sem tirar os pés do chão, como um caranguejo, move-se lateralmente uns poucos metros, sem alegria ou tristeza. Sob a chuva apenas, um homem *insiste* e na sua insistência confabula um corpo possível: um corpo encharcado, um corpo-cão, um corpo apesar da experiência climática que a atmosfera do mundo sem restos, nem gestos, nem falas de Bela Tár nos transmite.

Poderíamos nos fazer a mesma pergunta sobre Bispo e este personagem que dança sob a chuva: como podem seguir, o primeiro *bordando* e o segundo *dançando*? Que força vital os anima? O que sua insistência permite fundar, afinal? Não estão cansados? Se reconhecemos valor no atributo da insistência é por que ela talvez seja capaz de lançar o ser, não apenas para o cansaço, mas também para o esgotamento. Cansaço e esgotamento, afinal, que não significam a mesma coisa; enquanto o primeiro imobiliza ou torna findo um processo, o segundo opera um recomeço, formula uma disposição. Em seu ensaio *O esgotado* Gilles Deleuze aprofunda essa distinção. Para ele, o cansado é aquele que já não consegue mais executar determinada tarefa, ele “não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva)” (DELEUZE, 2010), enquanto que o esgotado “esgota todo o possível”. O esgotamento, assim, percorre todas as formulações do possível, como o dançarino que, sobre o palco, percorre todas as configurações possíveis de sua partitura corporal, todos os movimentos que o espaço comporta. Como Bispo, que sobre o pano não desiste de configurar novos traçados, entre um mundo figurativo e outro. Deleuze (2010) chega a elencar “quatro modos de esgotar o possível: - formar séries exaustivas de coisas; - estancar os fluxos da voz; - extenuar as potencialidades do espaço; dissipar a potência da imagem”. Esse esgotamento, aposta Deleuze, poderia favorecer no ser uma abertura à novidade, como se limpasse suas criações dos vícios já conhecidos. Como se um corpo outro exsurgesse de seu próprio encurralamento, um corpo com potências impessoais e animais, capaz de encontrar uma saída ainda impensada para sua condição. Quer dizer, ao esgotar os possíveis do real, uma nova disposição para o acesso às virtualidades pode ser constituída. Nas palavras de Peter Pál Pelbart (2013), tornar reversíveis as constatações “nada é possível” e “tudo é possível”.

O esgotamento desata aquilo que nos “liga” ao mundo, que nos “prende” a ele e aos outros, que nos “agarra” às suas palavras e imagens, que nos “conforta” no interior da ilusão de inteireza (do eu, do nós, do sentido, da liberdade, do futuro) da qual já desacreditamos há tempos, mesmo quando continuamos a eles apegados. (...) Seja na clínica, na arte ou na política, há um circuito que vai do extenuamento do possível ao impossível, e dele à criação do possível, sem qualquer linearidade, circularidade ou determinismo (PELBART, 2013, p. 46-47)

Ao falarmos no surgimento de um corpo novo, não nos referimos ao organismo. Pelo contrário, trata-se de um corpo vitalizado *apesar* do organismo. Um corpo atravessado pelas potências vitais que o animam. Essa noção está em sintonia com a perspectiva vitalista de Deleuze, para quem o vitalismo pode ser “um pensamento constante sobre a política da vida, que está por toda parte tomada por um poder de morte” (UNO, 2012, p. 106), e para quem, apesar de a vida humana ser recorrentemente “reduzida a uma sobrevivência biológica, minuciosamente vigiada (...), uma filosofia da vida diz o contrário: você se torna animal e será

a vida, o corpo sem órgãos, digno da vida” (UNO, 2012, p. 110). É justamente ao atravessar uma condição de esgotamento que um movimento de abdicação dos órgãos como estruturação do corpo pode nos abrir para a potência de uma outra vitalidade, também ela encarnada. Aí reside, para nós, a importância de atributos como a insistência e o decorrente esgotamento, porque o corpo sem órgãos “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Conjunto de práticas que estabelecem circuitos de intensidade, correntes elétricas e afetivas, abertura para um plano de consistência que é ao mesmo tempo humano e inumano, humano e animal, onde uma conexão produtiva com o desejo pode ser fabricada, muito além do organismo. Apesar do organismo, conquistar no corpo “sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

Esse vitalismo traça um combate eminentemente político, como bem observou David Lapoujade (2017, p. 46) em seu estudo sobre o pensamento deleuziano. Afinal,

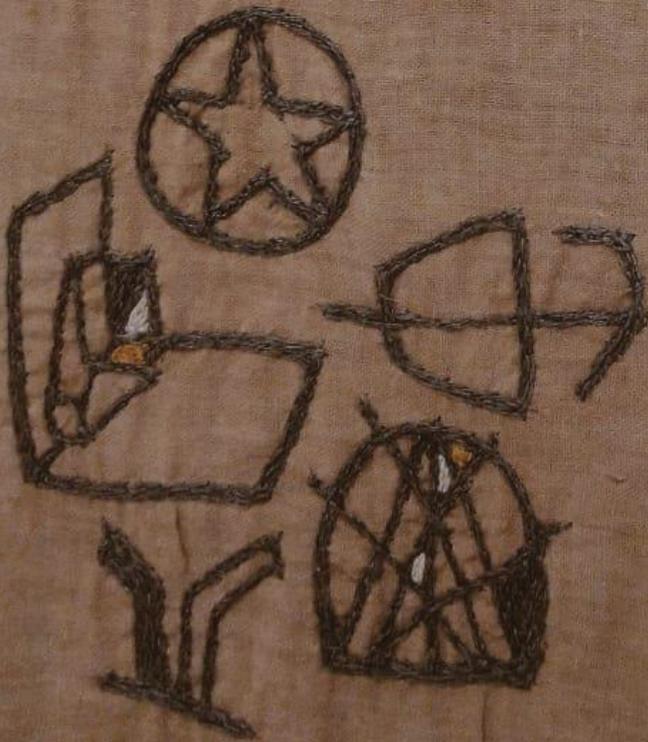
a grande questão não é a do ser do homem em sua relação com o Ser, mas sim a das políticas de ‘gestão’, de destruição, de conservação da vida na terra. Por que meios é possível escapar das organizações mortíferas que rodeiam a terra. Como lutar contra elas? Em que as doenças do homem – cristianismo, inteligência, neurose, niilismo, capitalismo etc. – impedem a vida na terra? *Quid vitae?*

Para esgotar é necessário insistir, ou ainda, o esgotado está tomado por insistências processuais, orgânicas, vitais. Posiciona-se, assim, diante das “doenças do homem”, das formulações que assolam sua vida, toda a vida. Diferentemente do cansado, o esgotado adquire novas valências nessa luta política, ao abrir-se intensivamente às virtualidades que inauguram mundos. O esgotado no Antropoceno, como bem elaboraram Franceschini e Costa (2021), debate-se contra o niilismo de sua época, esse climato-niilismo que a sensação do “nós sem mundo” só faz endurecer.

Esgotar a catástrofe, o Antropoceno, as políticas sobre a vida e a morte – e, assim, aprender a agenciar a vida com o nada e com o niilismo que nos assombra. Essa posição diz respeito, aliás, a aprender a trabalhar com as contingências, a relacionar-se com o mundo a partir de um outro sentido – como um cachorro que não tem nitidez da visão, mas, em contraponto, possui um olfato apurado.

Como um cachorro que possui um olfato apurado: insistir, esgotar, seguir perseguindo os caminhos que nos vitalizam. Mesmo quando parece que já não temos nada mais para dizer, quando nenhuma dança parece fazer sentido ou quando o traço de um bordado se torna excessivo ou incompreensível. Curiosamente, na última cena de *Damnation*, o personagem principal ajoelha-se na lama, e nessa postura em quatro apoios rosna e late sob a chuva, peleando com um cão que lhe cruza o caminho. Insiste ali, onde tudo é resto ou rastro de possibilidades. Até que não exista mais possível e se torne inevitável um movimento inaugural.

# DESENHO GEOMETRICO



## 5.2 SOBREVIVÊNCIA

*Uma das maneiras mais corriqueiras de apresentar Arthur Bispo do Rosário passa por afirmar que ele permaneceu cinquenta anos de sua vida internado em um manicômio. Essa afirmação é verdadeira, se considerarmos que existe uma vida anterior e uma vida posterior à institucionalização, se reconhecermos que as marcas deixadas pelo processo de ser diagnosticado como louco e conseqüentemente enclausurado em um modelo violento de segregação não podem ser apagadas com facilidade – como não foram no caso de Arthur, e de tantos outros. Ela é parcialmente equivocada, também, se considerarmos os variados períodos que compõem essas cinco décadas: Bispo passou por pelo três instituições asilares; conseguiu, por um tempo, viver no centro do Rio de Janeiro, junto de pessoas conhecidas (onde, inclusive, deu continuidade a seu trabalho de colecionador) e quando recolheu-se definitivamente à Colônia Juliano Moreira, o fez delineando algumas condições de sua permanência – conquistou para si um complexo de celas no pavilhão Ulysses Viana, onde construiu seu ateliê derradeiro, ou, nas palavras de Luciana Hidalgo<sup>24</sup>, sua casa-forte. Poderíamos falar de uma vida de idas e vindas, que oferecem um certo aspecto de permeabilidade à experiência que teve na Colônia. Aos poucos, na trajetória desta pesquisa, pude reconhecer os sentidos deste “detalhe”. Hoje, parece-me algo redutor afirmar, apenas, que Bispo “permaneceu cinquenta anos de sua vida internado em um manicômio”; redutor porque parece atropelar o fato de que Arthur criou as suas condições de sobrevivência nessa trajetória. Bispo, de alguma forma, também construiu um refúgio improvável, no avesso das violências que fizeram de tudo para apagar sua existência.*

*Durante a visita que realizei ao acervo do mBrac, acompanhado de artistas e da equipe técnica do museu, falamos muito sobre sua vida. Sobre tantas e tantas investigações já empenhadas sobre seu passado, sua infância nordestina, sua juventude carioca, sua passagem pela Marinha, enfim, sua vida pregressa. Sua vida “antes” da loucura – antes de morrer como Arthur, para baixar na Terra como Cristo. Curiosamente, Bispo nos deixou inúmeros rastros destes períodos, alegrando a quem se dedica a pesquisar sua história. Como um vaga-lume, que desaparece por longos períodos para despontar na paisagem quando menos se espera, encontram-se algumas aparições de seu nome em jornais e revistas antigos ou em documentos oficiais da Marinha, por exemplo. Aparições*

---

24 HIDALGO, 2001.

que produziram uma escrita intermitente para sua biografia, sobre a qual muita fantasia vem sendo depositada.

*Algo semelhante acontece com seus registros imagéticos. Já foram encontradas uma ou outra foto de seu rosto tomadas antes de uma luta de box; o 3x4 de sua documentação militar; alguns registros do fotógrafo Jean Manzon da década de 1940, onde já podemos ver Bispo trabalhando em seus veleiros, trajado com uma versão antiga de seu Manto da Apresentação. E claro: as fotos de Arthur feitas nos anos 1980, a maior parte delas pelo fotógrafo Walter Firmo.*

*Em muitas fotos de Firmo podemos perceber ao fundo as paredes do pavilhão Ulysses Viana. Uma delas chama em especial minha atenção. As paredes externas da construção, ainda que espessas e firmes, são tomadas por um conjunto de vazamentos em formato circular, como uma peneira ou uma rede de pesca. Cria-se assim uma relação de dentro-fora algo desconfortável: é possível observar o pátio ao redor, mas submetido ao esforço de alocar o olhar nestes pequenos espaços. Justamente, Firmo<sup>25</sup> pediu à Bispo que se posicionasse do lado interno, com uma das mãos sobre o cenho franzido, como se, de seu “isolamento” ficasse a espiar o mundo. A foto ficou boa. Ainda que produzida pelo fotógrafo, ela nos remete a um jogo de luz e sombra que muito nos diz sobre a existência de Arthur, o artista louco, o louco artista. Sua casa-forte, suas celas, eram escuras, tomadas de baratas, úmidas e abafadas; um reino de sombras, apartado da luz solar por uma grade de ferro e uma parede vazada. Não à toa, José Castello<sup>26</sup> nomeou seu livro de ensaios sobre seus encontros com escritores e artistas (nos quais, Bispo figura como “O mordomo do Apocalipse”) de “Inventário das Sombras”. A foto nos comunica isso: Bispo produziu entre a luz e as sombras, entre a escuridão de seu cotidiano e as luzes do exterior. Enganamo-nos porém se nos deixarmos levar pela ideia de que essas luzes eram apenas aquelas da vida para além do pavilhão; não: eram antes as luzes dos anjos, a luz azul que Bispo adsorveu em sua aura... De alguma forma, essa ecologia luminosa nos mostra que Bispo produziu para si uma inscrição na existência, entre uma morte programada e a sobrevivência que soube fundar com a palavra; formulou para si, na expressão de Marlon*

---

25 Como indicado em entrevista, Walter Firmo afirma ter feito intervenções no sentido de “posicionar” Bispo para a tomada de suas fotos (CORPAS, 2013).

26 CASTELLO, 1999.

*Miguel*<sup>27</sup>, uma escrita de sobrevivência. Ou ainda, como chegou a bordar em um de seus painéis: “Eu preciso destas palavra. Escrita”.

Nosso segundo atributo é a sobrevivência. Porém, para liberar as potências desse atributo e, assim, arregimentá-lo com nossa ecologia do invisível, será preciso reconhecer as terríveis acepções que estão coladas à palavra sobrevivência: o sobrevivencialismo que nos amansa ou nos dilacera no Antropoceno. Em seguida, sem desconsiderar os perigos dessa figura negativa da sobrevivência em nosso universo contemporâneo, partiremos em busca de um segundo sentido para o termo sobrevivência, subsumido ao primeiro. Uma sobrevivência positivada como forma de contra efetuação ao apático sobrevivencialismo que os totalitarismos contemporâneos sabem muito bem produzir.

Peter Pál Pelbart (2013, p. 25, grifo do autor), dialogando com estudos de Giorgio Agamben, anuncia com clareza o problema da sobrevivência. “O biopoder contemporâneo (...) reduz a vida à sobrevida biológica, *produz sobreviventes*. De Guantánamo à África, ou à Cracolândia, isso se confirmaria a cada dia”. A sobrevivência aqui é resultado de um regime muito particular de gestão dos corpos, em que não mais o poder se exerce apenas sobre a determinação da morte; tampouco pela simples regulação dos meios com os quais é possível viver. No contemporâneo, reflete Pelbart, interessa a produção de *sobrevida*, isto é, reduzir o humano à uma miséria existencial, reduzir as condições de vida com que seu corpo opera, fazê-lo arrastar-se, zumbificá-lo, anestesiá-lo. Em alguns casos, estes em que o terror colonial se apresenta da forma mais brutal, sobreviver se confunde com um “viver na dor” (MBEMBE, 2018, p. 46). Porém, como aponta Pelbart (2013, p. 26-27), “a condição de sobrevivente (...) não se restringe aos regimes totalitários e inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade do consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência, em suma, a abordagem biológica da vida”. Atuando pela excitação do desejo ou pela saturação de imagens e discursos, aqui o corpo também se encontra comprimido, entre uma bonança propagandeada e uma desolação inextinguível, torna-se, assim, um corpo esvaziado de encantamento ou vitalidade.

Seja como for, poderíamos dizer que na pós-política espetacularizada, e com o respectivo sequestro da vitalidade social, estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação. É a existência de ciberzumbis, pastando mansamente entre serviço e mercadorias. Como dizia Gilles Châtelet, *Viver e pensar como porcos*. Poderíamos chamar de *vida besta* tal rebaixamento global da existência,

---

27 MIGUEL, 2020.

essa depreciação da vida, sua redução à vida nua, à sobrevida, estágio último do niilismo contemporâneo (PELBART, 2013, p. 29).

Arriscamos traçar paralelos aqui, reconhecendo no Antropoceno, esse tempo de catástrofes climáticas e coloniais, essa época assolada pelo climato-niilismo, os perigos do sobrevivencialismo biológico. O que seriam os refugiados, humanos e não humanos, de que nos fala Anna Tsing, senão os sobreviventes do Antropoceno? Esses habitantes das ruínas econômicas e ecológicas da modernidade (TSING, 2021). O que seria o movimento de partir rumo ao desconhecido, estes deslocamentos intensificados e generalizados, este repovoamento da Terra, nas palavras de Mbembe (2020), senão o reflexo da produção de sobrevidas<sup>28</sup>? Todos aqueles que padecem da solastalgia<sup>29</sup>, o sentimento de que o solo em que pisam, o chão de suas existências, está perdendo solidez? Ou ainda, a saturação angustiante que sentimos todos, essa incapacidade para acessar o invisível, quando somos convidados a falar com seriedade sobre o futuro da Terra? Temos aqui, diante de nós, os sobreviventes do Antropoceno?

Em todos esses exemplos, é a dimensão negativa do termo sobrevivência que se sobressai. Essa sobrevivência não deixa de ser o resultado de uma precariedade material e subjetiva, de uma lassidão e de um constrangimento. No caso de Bispo, essa sobrevivência é aquela do “homem que permaneceu cinquenta anos de sua vida internado em um manicômio”. Porém, assim, como essa frase diz muito pouco sobre a história de Bispo, não reconhecer no conceito de sobrevivência uma potência latente, aqui e ali ressurgente, também nos parece ser um equívoco. Isso porque há uma outra figura de sobrevivência que nos interessa, aquela que Georges Didi-Huberman (2011; 2020) atribui, recentemente, aos vaga-lumes, mas também às imagens produzidas por militantes judeus nas condições devastadoras dos campos de concentração. Uma sobrevivência *apesar de tudo*; não mais a sobrevivência da sobrevida, mas a de *uma vida imanente*, presentificada e em movimento.

---

<sup>28</sup> Em seu livro sobre a inimizade, Mbembe realiza uma breve observação, reconhecendo no contemporâneo novas figuras do repovoamento da Terra, herdeiras, mas não idênticas, das figuras antecessoras – a escravização e a colonização. Em sintonia com Bruno Latour, Mbembe avança, reconhecendo o desterramento dos não-humanos: “E mais, no cerne do repovoamento – em curso – na Terra, não se encontram unicamente os humanos. Os ocupantes do mundo não se limitam mais exclusivamente aos seres humanos. Mais do que nunca, incluem inúmeros artefatos e todas as espécies vivas, orgânicas e vegetais. Até mesmo as forças geológicas, geomorfológicas e climatológicas integram a panóplia dos novos habitantes da Terra. É verdade que não se trata de seres nem de grupos ou família de seres enquanto tais. No limite, não se trata nem do meio ambiente nem da natureza. Trata-se de agentes e meios de vida – a água, o ar, a poeira, os micróbios, as térmitas, as abelhas, os insetos -, autores de relações específicas. Passamos, pois, da *condição humana à condição terrestre*” (MBEMBE, 2020, p. 31-34, grifo do autor).

<sup>29</sup> Conhecemos o termo solastalgia pela poesia homônima de Adriana Lisboa (2021), em seu livro *O vivo*. Partilhamos aqui um trecho dessa poesia: “solastalgia é ter saudades / do lar que nunca ficou para trás / o luto pela violenta mordida / do tempo dos homens / quando tudo muda tudo falta / tudo é mudo no ruído branco ártico deste ponto / de luz      Como será a Terra / vista de Marte?”.

Ao evocar os vaga-lumes como os seres exemplares da sobrevivência, Didi-Huberman o faz em resposta à certo pessimismo político que Pier Paolo Pasolini expressava em seus textos derradeiros. Na década de 1970, Pasolini denunciaria com algum alarde aquilo que chamou de uma “mutação antropológica” no seio da sociedade italiana. Uma rendição das culturas particulares e periféricas, de suas expressões populares, ao modo de vida burguês, às normatizações do “centro” aceleradas pelas tecnologias comunicacionais – com destaque para a televisão e a propaganda. Pasolini angustiava-se, à semelhança de muitos autores que já mobilizamos nessa dissertação, com o aplanamento dos modos de vida, com sua pasteurização através do consumo. Com seu tom mais polemista, Pasolini (2020) classificaria esse novo momento histórico como um fascismo ainda mais terrível que aquele de Benito Mussolini, porque mais totalizante: enquanto o fascismo mussoliniano varria com ferozes projetores as noites de Roma, perseguindo seus opositores, buscando eliminá-los, não era capaz de os extinguir completamente; havia, em Roma, como observou em seu texto “Vazio de poder na Itália”, lugares em que ainda era possível encontrar vaga-lumes, esses seres portadores de uma luz delicada e, afinal, sobrevivente. A mutação antropológica que denunciava se mostrava, a seus olhos, tão bestializante - “eu, infelizmente, amava esse povo italiano” (PASOLINI, 2020, p. 165) -, que Pasolini decretou: os vaga-lumes desapareceram; foram incorporados por essa grandiosa luz do consumo, que tudo devora e a todos. “Esquerda e direita fundiram fisicamente” (PASOLINI, 2020, p. 39), lamentou o poeta. Saudosista, concluiu: “eu daria a Montedison inteira, por mais multinacional que seja, em troca de um único vaga-lume” (PASOLINI, 2020, p. 169).

Didi-Huberman, debruçando-se sobre esse texto, se angustia. Pasolini havia decretado a morte das sobrevivências. Mas é possível fazê-lo? “Como se pode declarar a morte das sobrevivências? (...) Não seria abandonar-se à inferência desgastada que vai de uma frase como *o desejo já não é mais como era antes*, à outra como *não há mais desejo*?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64, grifos do autor). Não há aí um salto desesperado no vazio? Afinal, se as palavras e os gestos nos foram todos sequestrados pela sociedade do consumo, como organizarmo-nos politicamente, como permanecermos politicamente vivos? Didi-Huberman, sem desconsiderar as denúncias pertinentes de Pasolini, toma posição. Sua tese é de que os vaga-lumes não desapareceram, possivelmente tenham apenas se deslocado; mais do que isso, talvez sua principal característica seja essa: a força de seu brilho refere-se a uma *luz menor*, intermitente, em permanente jogo de desaparecimento e aparição. Não ver os vaga-lumes, isto é, não reconhecer que, *apesar de toda a máquina do consumo*, há sobrevivência, parece tão-somente

significar ter perdido o desejo de reconhecer que sua potência política, revolucionária, está em outro lugar – e que é, portanto, necessário partir em sua direção.

Em seu ensaio, Didi-Huberman elabora seu argumento como quem cartografa uma ecologia das luzes. Nos faz perceber, então, que a luz dos vaga-lumes, a luz das sobrevivências, guarda em si um germe de intensidade com o qual poderíamos nos aliançar para fazer frente às grandes luzes do fascismo da sociedade do consumo, dos totalitarismos, dos fundos apocalípticos de nossas posições. Constrói assim um elogio à sobrevivência; chega a falar em uma “política das sobrevivências”.

Somente a tradição religiosa promete uma *salvação* para além de qualquer apocalipse e de qualquer *destruição* das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. (...) As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade. Uma “política das sobrevivências”, por definição, dispensa muito bem – dispensa necessariamente – o fim dos tempos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84, grifos do autor).

A sobrevivência de Didi-Huberman torna-se assim uma contra efetuação ao niilismo, justamente porque reconhece o caráter contingente e imanente do desejo: ele não pode ser jamais lançado ao futuro como promessa, nem rebatido no passado como perda definitiva. A sobrevivência, essa dos vaga-lumes, nos libera do horizonte que nunca chegamos a alcançar, horizonte cuja luz cega nosso olhar, para presentificarmos nossa existência, convidando-nos a produzir refúgios, pequenas zonas crepusculares, pedaços de terra (uma cela de manicômio, talvez, ou um museu, ou um encontro entre amigos), para, parafraseando Chico Buarque e Milton Nascimento (1976), seguir tramando a vida no breu das tocas. “Faz-se necessário – e pouco importa a (...) eficácia universal da ‘sociedade do espetáculo’ – afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148).

Enquanto atributo de nossa ecologia do invisível – que aqui já se confunde, naturalmente, com a ecologia das luzes de Didi-Huberman -, a sobrevivência pode carregar a energia necessária para compormos, com os abismos e as dores do Antropoceno, outras histórias, repletas de desejo e de fúria. Cabe-nos “arrancar ao inferno alguns resquícios de espírito, de cultura, de sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 69); ou ainda “devemos (...) nos tornar vaga-lumes, e dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na

noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155).

Didi-Huberman termina seu ensaio com uma imagem delicada: evoca a cena de um documentário em que se vê um refugiado curdo dançando “na noite, ao vento, tendo seu cobertor como sua única vestimenta: este é o ornamento de sua dignidade, e de certa forma, de sua alegria fundamental, de sua alegria apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 157). Com este último movimento reflexivo, o autor parece nos abrir um último lampejo importante: se o Antropoceno é a era dos refugiados, do repovoamento da Terra, saberemos sobreviver no encontro com as nossas diferenças. Sobreviveremos juntos, jamais separados, construindo refúgios onde formos capazes de fazê-los possíveis.



### 5.3 SUSTENTAÇÃO

Seria pertinente notar que, ao falarmos em sobrevivência, não deveríamos imaginar uma sobrevivência individual, ainda que ela possa se dar em condições de solidão. Sobreviver compreende formular comunidades, produzir encontros, compor com elementos de alteridade, entrega e contestação, estratégia de bando, conspirações, alianças, uma chuva ou um oceano, paisagens inteiras, suportar perdas e contrariar separações, povoar mundos com seus múltiplos. Anna Tsing (2021, posição 688, tradução nossa), estudando a relação entre cogumelos que proliferam em territórios devastados e seus coletores, também realiza um movimento de positivação do termo sobrevivência, destacando a importância da cooperação entre indivíduos, entre espécies, entre os vivos e os não vivos, enfim entre *os existentes*, na constituição de um porvir “indeterminado e multidirecional”: “peço ao leitor que abra sua mente a um outro significado possível [do termo sobrevivência]. (...) Manter-se vivo – para cada espécie – requer construir colaborações aprazíveis. Colaborar implica trabalhar a diferença, o que, por sua vez, conduz à contaminação”. Sobreviver, para Tsing, se torna um atributo positivo apenas nesta configuração: quando resulta de um coletivo, quando decorre da formação de um conjunto ou uma assembleia – para nos mantermos com os termos da autora. Conjuntos que, à semelhança dos agenciamentos deleuzianos, mantêm-se abertos e em transformação, expressando polifonias (TSING, 2021).

Esse entendimento nos permitirá lançar as reflexões de nosso próximo atributo: a sustentação. Pensaremos aqui, com a ajuda de Bruno Latour e David Lapoujade, como as relações de alteridade *sustentam* as existências e como esta compreensão pode abrir um plano estético em nossas políticas e éticas relacionais.

*Adoro a expressão “não colocar a carroça na frente dos bois”. Não se apressar, deixar que os acontecimentos transcorram, como deve ser, o primeiro puxando os seguintes, e assim por diante. Acreditar no tempo necessário para cada projeto. No mais, a lentidão é mesmo a marca dos carros-de-boi. Gosto dessa expressão porque ela nos faz imaginar essa máquina disfuncional: a carroça de madeira, com suas rodas enormes, inanimada, em frente a dois ou mais animais que se entreolham, indiferentes. Há aí um contrassenso óbvio demais, estranho demais, engraçado até. Não pude deixar de pensar nela quando vi pela primeira vez algumas das mini esculturas de Bispo. Um conjunto de bois, organizados em fila, como animais de tração; a carroça não está à frente,*

*obviamente, ela nem existe, mas o que chama atenção é ver os próprios animais suportados por uma prancha de madeira, surfando num grande skate retangular. De certa forma, Bispo colocou a carroça debaixo dos bois e isso, por si só, já desmonta todas as minhas expectativas...*

*Observamos algo parecido em outras peças de Arthur. Seu grande veleiro também está suportado por um veículo com quatro rodas. Um outro conjunto de barcos, quinze pequenos veleiros, também se amparam em um carrinho de madeira. Uma cadeira da qual despencam correntes de ferro (trata-se da cadeira que Bispo utilizou como instrumento para ritualizar sua despedida da psicóloga Rosângela Maria<sup>30</sup>) não toca, com suas quatro patas, o chão. Inúmeros outros materiais são apresentados nessas condições: blocos de concreto, por exemplo, viajam em um pequeno veículo improvisado.*

*Na primeira vez em que vi os bois sobre a carroça, ainda em 2019, pensei em segredo: estão sobre o veículo para serem carregados ao outro lado quando a hora chegar. Hoje, parece-me que o carrinho de madeira é apenas mais uma das táticas a que Bispo recorria para sustentar a existência de suas composições. Todas elas, afinal, possuem um modo particular de serem sustentadas. No caso dos painéis, podem ser erguidos com um bastão, como estandartes – em algumas fotos de Walter Firmo, vemos Bispo carregando-os. No caso das miniaturas O.R.F.A., os fios azuis funcionam como envelopes, sobre os quais Bispo realizou inscrições, nomeando, arquivando e qualificando suas funções com indicativos de uso. Um modo de usar bastante sintético, como acontece na obra “Como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa”. Já as fichas de papelão, algumas com transcrição de nomes, outras com cópias de matérias de jornal, estão penduradas em varais próprios para esse uso. E, claro, as vitrines, que já formulam na sua própria noção um grande aparato de apresentação. Percebo que poucas vezes os materiais tocam diretamente o chão. De alguma forma, essas estratégias de Bispo os animam: roupas para serem vestidas, estandartes para serem carregados em procissão, et cetera...*

*Quer dizer, há muito movimento em cada peça, mesmo que, no museu, num primeiro lance de vista, elas permanecem inertes. Os aparatos que Bispo construiu, sua preocupação constante em tornar seu esforço colecionador em uma grande apresentação, incutem em cada produção uma velocidade que permanece contida em sua forma. No*

---

30 Episódio retratado em detalhes, e de forma emocionante, por Luciana Hidalgo (2001).

*fundo, nessa performance involucrada, as obras de Arthur nos convidam a sustentá-las; e, o que talvez seja menos evidente, nós também somos sustentados por elas, como um dia sustentaram Arthur.*

Como discutimos nos capítulos anteriores, o pluralismo existencial que anima este trabalho se nutre da compreensão de que uma existência ganha realidade na medida em que é testemunhada por outra (LAPOUJADE, 2017). A realidade das existências, isto é, dos seres vivos, mas também dos fenômenos (como um pôr do sol ou as gotas frias que escorrem da janela em dias de chuva), dos seres fantásticos (como os personagens de uma novela ou de um teatro), e dos virtuais (aqueles fragmentos de potencialidade que anseiam alçar voo em direção ao mundo das coisas) só pode ser espessada mediante um exercício jurídico efetuado por um outro: advoga-se em seu direito ou julga-se pelo seu esquecimento.

Trechos de conversa tornam-se o germe de uma narrativa, os traços de um rosto transformam-se em um eventual retrato, algumas notas formam o começo de uma melodia, um roteiro torna-se filme, uma intuição torna-se sistema etc. Não há uma só realidade que não esteja acompanhada de uma nuvem de potencialidades, que a segue como se fosse sua sombra. Cada existência pode tornar-se uma incitação, uma sugestão ou o germe de outra coisa, o fragmento de uma nova realidade futura. Toda existência torna-se legitimamente inacabada (LAPOUJADE, 2017, p. 39)

A alteridade, nessa concepção, possui a maior importância, uma vez que sem a implicação do outro na elaboração de uma existência em particular, ela perde realidade, e dependendo de sua fragilidade, pode mesmo sucumbir. Ora, isso se torna evidente se pensarmos em alguns arranjos estéticos muito particulares, que só são compreendidos por determinados agentes: quantos *assemblages* e bordados, em estado virtual, não chegarão a ganhar mundo, uma vez que Arthur Bispo do Rosário já não está mais entre nós? A coisa muda de figura quando pensamos em existências sólidas, como os objetos ou os corpos orgânicos, mas mesmo eles podem ganhar realidade quando alguém advoga em seu favor; uma espécie de planta, por exemplo, expande sua realidade na medida em que se constroem ao seu redor hábitos e saberes. Os objetos que Arthur agenciou estão até agora diante de nós, inscritos na realidade, como resultado de seu trabalho exaustivo de testemunha ou advogado. Em suma, existir é ser amparado pelo outro, mesmo quando parecemos estar diante do mais completo isolamento.

Uma existência, se apartada das diferenças que fundamentam seu posicionamento na realidade, perde força, tamanho ou dimensão. Perde seu solo, ou, para falar em sintonia com Bruno Latour (2020), a quem retornaremos adiante, perde “terreno de vida”. Por essa razão elencamos a sustentação como um atributo de nossa ecologia do invisível. Porque as

existências, inclusive a nossa, precisam ser sustentadas. Para tanto, como bem observa Lapoujade (2017), cada existência nos solicita uma arte própria para sua instauração. Quer dizer, um conceito científico não é sustentado pelas mesmas experimentações que tornam possível a existência de uma imagem; um sonho não se ampara com as mesmas forças que um edifício ou um estádio de futebol. Por vezes, basta um gesto instaurador: um traçado sobre uma folha de papel. Em outras ocasiões, faz-se necessário argumentar, validar hipóteses, produzir dados, compor estratégias de divulgação. Há ainda os casos em que um olhar será suficiente: foi apenas por um instante fugaz que a criança de João Guimarães Rosa viu os vaga-lumes sobrevoarem sobre sua desolação – “era outra vez em quando a Alegria” (ROSA, 2008). Apesar de toda preparação, um país percorrido e uns minutos de espera, Delphine, a personagem de Éric Rohmer (O RAIO..., 1986), precisa de apenas um lance atento ao horizonte para testemunhar a existência do “raio verde”, raro evento meteorológico.

Para sustentar uma existência – e assim, ser sustentados por elas, torna-se necessário interpelar suas particularidades: de que precisam, afinal, para sobreviver? Qual postura precisamos ter diante delas? Que plano estético se faz necessário abrir para que essa ou aquela existência suporte habitar o mundo conosco? Trata-se de entrar em seu ponto de vista (ou ainda, seu ponto de vida), deslocar o centro de gravidade do ser, suspender alguma solidez e firmar-se sobre uma bruma de alianças. Como observa Lapoujade (2017, p. 90-91):

Carregamos sua existência como elas carregam a nossa. Compartilhamos com elas a *mesma causa*, contanto que possamos ouvir a natureza de suas reivindicações, como se exigissem ser amplificadas, aumentadas, enfim tornadas mais reais. Ouvir essas reivindicações, ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado é forçosamente tomar o partido delas. É o que significa entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões, ou fazê-la existir de outra maneira (...). Tudo se resume a isso: tornar-se real. E tornar-se real é tornar-se legítimo, é ver sua existência corroborada, consolidada, sustentada no próprio ser. Sabemos que a melhor maneira de solapar uma existência é fazer de conta que ela não tem nenhuma realidade. Nem mesmo se dar ao trabalho de negar, apenas ignorar. Nesse sentido, fazer existir é sempre fazer existir contra uma ignorância ou contra um desprezo. Temos sempre que defender o sutil contra o grosseiro, os planos de fundo contra o ruído do primeiro plano, o raro contra o banal, cujo modo de conhecimento tem como correlato a mais espessa ignorância.

Ao escolher a sustentação como atributo de nossa ecologia do invisível, buscamos realçar uma postura necessária para a composição de um porvir habitável: não podemos nos furtar de fazer perguntas sobre as existências, seus modos e suas necessidades. Combater a ignorância, não com uma certeza, mas com uma pergunta: quais as existências queremos sustentar e como? Valeria a pena destacar que não estamos aqui falando em sustentabilidade – não estamos mais dentro do sistema da produção, mas em outro, que poderíamos nomear em sintonia com Latour (2020), de sistema da geração. Um sistema que “não procede segundo a

mesma noção de materialidade, não possui a mesma epistemologia e não leva às mesmas políticas que o outro”, comenta Latour (2020, p. 100), “porque ele não se interessa em produzir bens para os humanos a partir de recursos, mas em *gerar* os terrestres – todos os terrestres, e não apenas os humanos”.

Ele se baseia na ideia de cultivar vínculos, operações que são ainda mais difíceis porque os seres animados não são limitados por fronteiras e não param de se sobrepor, de se emaranhar uns nos outros (...) Dizer “nós somos terrestres em meio a outros terrestres” não supõe de forma alguma a mesma política de “nós somos humanos na natureza”. Os dois não são farinha do mesmo saco; ou mais precisamente, não provêm da mesma lama (LATOURE, 2020, p. 100-105)

Latour, inspirado na concepção de existência que temos evocado, nos propõe a categoria de seres terrestres, toda essa multiplicidade de formas que habitam conosco o planeta. Animais, plantas, bactérias, moléculas, ventos, objetos, divindades, a lista, evidentemente, não pode ser circunscrita com facilidade. Para o autor, cada terrestre constitui para si – e depende dessa constituição para sua sobrevivência -, um *terreno de vida*. Esse terreno de vida, argumenta, é como um sentido político de pertencimento a um solo; formula um lócus no qual o ser constrói sua existência, gerando a si mesmo, na interdependência de outros terrestres. Todos esses terrestres, complementa, são actantes, isto é, possuem agência sobre o mundo, e não deveriam ser reduzidos a meros objetos ou “recursos”.

Se evocamos o pensamento de Latour a essa altura de nossa reflexão, o fazemos porque parece que sua proposição sobre os terrestres o leva a uma conclusão parecida com a nossa: de que, reconhecendo as urgências do novo regime climático, podemos fazer frente a suas destabilizações sustentando-nos mutuamente; de que nossa ecologia precisa partir, sempre, de uma postura interrogativa: quais os terrestres, ou ainda, quais as existências, são conosco?

Seguir a pista dos terrestres consiste em adicionar interpretações conflitantes a propósito do que são, do que querem, do que desejam outros actantes? Isso vale tanto para os operários quanto para os pássaros do céu, tanto para os *executivos de Wall Street* quanto para as bactérias do solo, tanto para as florestas quanto para os animais: o que vocês querem? Do que são capazes? Com quem estão dispostos a coabitar? Quem pode ameaçá-los? (LATOURE, 2020)

BOLCHAFINHA  
VERNIEIRE TA  
20 DE S LARGO  
MA NO CENTRO  
RADA-10 PDRII-E

36. BOLLIN DE  
PLASTICO 26 POR  
LARGA DEVE CARR  
GAR NO OMBRO MEN  
NA MOCA.

10.015 DOLLS  
MENINA MOCA-CAR  
EGAR SEU PERTENC  
TARRA MESA  
PENSE

BUT OES PAI

20.27. PEDRAS PARA  
CULIADEIRA E FORQUIL  
LHA DUES TURM DE BORRA

031. DEZ CABOS  
ASSORAS DE UM  
20 26 20 CA

ARIBITES AJUNTAR  
TRES

11.031. PAPEL DE  
PALHA

014 LAPIS PARA  
ESCLEVER EM PAPE  
IS-BRANCO-OU OUT  
RO GUE AS LETRAS  
FIGUE BEM VISIVEL

FOLHA DE FARRA  
METRALIS 4 NO  
E PULO EXTREI

3.012. BUT OES PARA  
CAMISA-VER-200

022. 2000 FARGA  
LAVATA-37

20.010. TARRA  
OCELOMENDAS  
TERRAEMMA PER  
LITONER

4.024. CADAHO PARA  
SAPATOS BRANCO

021. ALCAS PARA  
OLCAS PLASTICO  
VARIOS TIPO CORES

20.005. CANO  
DE MADEIRA LARGA  
NO CENTRO UMA  
MOEDA DOIS CRUZEIRO  
DORADA CRAVADA

10.005. CANO  
DE MADEIRA LARGA  
NO CENTRO UMA  
MOEDA DOIS CRUZEIRO  
DORADA CRAVADA

023. 2000 TARRA  
INDICAR SENTE  
ARRCOS FEITA  
DOMRETAIN

20.011. TARRA  
B-SANTIMET  
AGIRA. 12 COM

5.024. BONIA FEITO  
CROCHETE CINZENTO

026. PAPEIS DE  
VARIAS CORES-77  
POR UM METRO

CHATELENE  
JRA CHVIS

10.016. CALCADO  
COR BERSE-PARA  
MULHERES LAXO

18.028. BINA VACAP  
EMPRESA ONBLIS  
FICHAS

012. TARRA

QUEBRA CASTANHA  
NOZES

XX-SERRA  
MINA EM FE  
DO BRACO T  
BRACAD

013. 1 TARRA

13.022. TRES VIDR  
OS-TARRA LRI  
DENTRO MARRA

XX-SERRA  
MINA EM FE  
DO BRACO T  
BRACAD

3.013. 1 TARRA DE CORES  
PARA COLORIR PINTUR  
ES-ANIMAES-CASA-PAISA

## 5.4 TRAVESSIA

*Estou sempre acompanhado de música. Mesmo nas exposições, quando as visito, eventualmente seleciono uma playlist para me acompanhar. Não é sempre assim, evidentemente. Às vezes, o silêncio torna-se a melhor companhia, ainda que seja preciso alguma perspicácia para percebê-lo. De todo modo, quando algo está presente com tanta intensidade na vida do cartógrafo, torna-se impossível apartá-lo do texto, porque impossível o pensamento se livrar de seus ruídos. Nesta pesquisa, acho que isso já deve ter se tornado evidente, várias músicas tem sido aliadas na formulação de nossas paisagens conceituais.*

*Em outubro de 2021, Caetano Veloso<sup>31</sup> lançou seu álbum Meu Côco. Foi, também, em outubro de 2021 que tomei a segunda dose da vacina contra o vírus sars-cov-2, completando, enfim, meu esquema vacinal. Um momento ansiado desde março de 2020, mês em que o isolamento decorrente da pandemia começou. Com a imunidade em dia, decidi fazer minha primeira viagem em muito tempo, e fui até São Paulo para prestigiar a 34ª Bienal. Já carregava comigo muitas das perguntas que aqui se elaboram. E escutava, claro, as novas canções de Caetano; afinal, “sem samba não dá”<sup>32</sup>.*

*O lema da Bienal de 2021 foi “Faz escuro, mas eu canto” e o evento chamou atenção pela presença de artistas não-brancos, dentre eles indígenas brasileiros como Jaider Esbell, Daiara Tukano e Gustavo Caboco. Uma curadoria de fato imperdível. Seria, aliás, minha primeira Bienal. Naquele momento, muito instigado pela leitura da “Sobrevivência dos vaga-lumes” e pensando em termos de uma ecologia das luzes, a exposição parecia uma coincidência fantástica no percurso da minha investigação. Coincidência não é a melhor palavra... Não. Mas havia, sim, uma sintonia fortuita. Uma boa ocasião.*

*Além do trabalho de Jaider Esbell e Gustavo Caboco, que me marcaram profundamente – e sobre os quais pretendo escrever algo em um momento posterior –, chamou-me muito a atenção a obra “Complexo Atlântico - Cordas” de Arjan Martins, uma instalação composta por uma âncora sólida, enorme e pesada, da qual se lançam espessas cordas. Essas cordas enlaçavam o ambiente dos pavilhões expositivos, estavam amarradas ao teto e se projetavam em várias direções. Com sua singeleza, Arjan Martins parecia*

---

31 VELOSO, 2021.

32 VELOSO, 2021.

querer mergulhar toda a produção artística do evento neste ventre profundo de memória e reinvenção: fundo do mar, kalunga<sup>33</sup>. Ao evocar a imagem da âncora, o Complexo Atlântico de Arjan Martins não nos deixa esquecer a cicatriz histórica que este oceano representa para os continentes americano e africano, os horrores do comércio transatlântico, da subjugação de homens e mulheres, da captura de animais e plantas...

É desde esse azul profundo, doloroso oceano, que emergem manifestações artísticas que cantam outros mundos possíveis; “faz escuro, mas há encanto”, reinventou o verso o curitibano Gustavo Caboco, indígena wapichana. “Faz escuro? Faz escuro há muito tempo, mas cantamos. Continuamos cantando, encantando, reencantando. Faz escuro, mas há encanto”<sup>34</sup>.

Das entidades serpenteantes que Jaider elencou para povoar o lago do Parque Ibirapuera ao chiste de Gustavo Caboco, passando pela evocação marítima de Arjan Martins, a 34<sup>a</sup> Bienal parece ter se posicionado no sentido de expor estratégias de radicalização poética, nutridas de ancestralidade, na valorização do encontro com as forças não-humanas do pensamento e do mundo. Essas obras veiculam o entendimento de que vivificar a existência é uma luta que exige exercício de encante<sup>35</sup>. O fim do mundo - o Apocalipse, o Juízo Final - pode ser tomado como uma promessa, se o mantivermos operando na lógica que o pensamento ocidental implantou em nossos corpos. Por outro lado, com o avanço luminoso do progresso colonial, modos de vida com toda a sua ancestralidade e complexidade já encontraram o seu fim. Faz escuro há muito tempo... É essa leitura da história que permite a Ailton Krenak<sup>36</sup> afirmar que “para os povos que receberam aquela visita [invasão colonial] e morreram, o fim do mundo foi no século XVI”.

Arthur Bispo do Rosário não se fez presente nessa curadoria. No entanto, seu trabalho também pode ser interpelado sob a contaminação destas reflexões. Reconhecer que alguns fragmentos de seu trabalho (o mapa do continente africano, a coroa e o manto de exu, seus barcos, sua preocupação com a paz entre nações – manifestada em seus cetros de misses e nas extensivas representações das embaixadas de diversos países, para citar os

---

<sup>33</sup> “O mar é associado à *Kalunga*, que em quimbundo significa tanto imensidão, grandeza, quanto o próprio mar – enquanto ao mesmo tempo *locus* da morte e força feminina criativa vital” (MIGUEL, 2020).

<sup>34</sup> Citação retirada da página oficial da Bienal de São Paulo na rede social *Instagram*.

<sup>35</sup> Pensamos o termo encantamento a partir das contribuições epistêmicas de Simas e Rufino (2020).

<sup>36</sup> 2019, p. 71.

mais evidentes) também expressam a dor que a colonialidade legou aos povos não-brancos ao redor do globo.

“Eu cá, nesta AméricaÁfrica, vivo entre miséria e mágica”, cantaria Caetano<sup>37</sup>, neste mesmo mês de outubro, em parceria com a voz lusitana de Carminha. “Requer de nós grande arte”, continuam, nas duas bordas de um só oceano, afirmando que “criar novo mundo louco é muito e ainda é muito pouco”...

Pensamos o atributo da *Travessia*, inspirados na visita de nosso cartógrafo à 34ª Bienal, como um elemento que fornece à nossa ecologia do invisível uma rajada de esperança. Não uma esperança frívola, tramada na penitência e no desengajamento, mas outra, encharcada de posicionamento. Considerar a travessia um atributo para fazer dela um convite à compreensão de que nossas ações, críticas e criativas, cruzam outra vez os oceanos. Esse movimento, reconhecendo o valor da memória e da ancestralidade, talvez não chegue nunca atracar em um novo continente; é o movimento, esse lançar-se à fabulação de um “novo mundo louco” que nos parece pertinente. Que o mundo, este que nos foi destinado, com suas espoliações e brutalidades, chegue ao fim; afinal, este fim pode significar, antes de tudo, uma almejada travessia.

Como comentamos anteriormente, a obra de Arthur Bispo do Rosário está repleta de barcos. São, no geral, barcos identificados, nomeados, classificados e referem-se a esquadras da Marinha brasileira, algumas nas quais possivelmente trabalhou. Outros não possuem inscrições tão claras, como acontece com o “Grande Veleiro”. De todo modo, a presença destes elementos náuticos é comumente “explicada” pela biografia de Arthur. Marlon Miguel (2020, p. 120), no entanto, debruçando-se sobre esse tema, nos fornece uma série de provocações interessantes, às margens desse argumento biográfico.

Gostaria assim de sugerir uma reflexão, inspirada também por outros pensadores contemporâneos, sobre a produção de Bispo pelo prisma de uma crítica ao racismo estrutural. Parece-me importante enfatizar um aspecto que durante muito tempo foi evitado na recepção de sua obra, a saber, que se trata da produção de um homem negro em uma sociedade marcada de modo estrutural por elementos racistas e coloniais. É nesse sentido portanto que as diversas embarcações feitas por Bispo ao longo de sua vida podem ser lidas como parte de uma certa *ecologia do barco*, de uma *ecologia marítima*. Esses objetos constituem formas que lidam com, agenciam e reagenciam elementos mnemônicos inscritos em seu corpo.

Ao propor uma *ecologia marítima* como meio de expressão para ler a produção de Arthur, Miguel (2020) reconhece em seu trabalho – não apenas em seus barcos, que seriam

---

37 VELOSO, 2021.

como que a máxima dessa constatação – um esforço, consciente ou não, de re-inscrição existencial, social e política. Em diálogo com Conceição Evaristo, escritora negra contemporânea, o autor reconhece no bordado-literatura de Arthur uma *escrevivência*, “escrever para sobreviver, para experienciar, para reconectar” (MIGUEL, 2020, p. 132), ou ainda, em sua formulação, uma *escrita de sobrevivência*, um modo de lidar com a ressurgência dessa força marítima, dessa força *kalunga*, que em nosso país não pode ser tratada como uma questão desprezível.

Representando o mundo segundo seu próprio feitio, Bispo inventa uma forma de reescrevê-lo, de (re)construção da realidade. A despeito de suas assumidas intenções ou não, Bispo parecia em certa medida consciente da potência narrativa como uma estratégia de resistência aos efeitos da *morte social*. Como ele mesmo afirmou em entrevistas, “um dia simplesmente apareci”. Através dessa mitologia própria, dessa auto-ficção, construída e, no entanto, vital, Bispo se ancora no mundo, suas obras são a tentativa concreta de reescrever sua própria biografia e de abrir um espaço de possíveis. Suas obras tecem sua própria história, contrariam a obliteração forçada da memória e da ancestralidade imposta a sujeitos negros em sociedades racistas (MIGUEL, 2020, p. 135, grifo do autor).

*De fato, são muitos os elementos náuticos que povoam os trabalhos de Bispo. No geral, são elementos que ganham muito destaque, seja pelo seu tamanho, ocupando porções significativas do espaço em que estão inscritos, seja pela riqueza de detalhes, a topologia cuidadosa de suas estruturas. Em um de seus painéis, dedicado quase que totalmente às esquadras brasileiras, um longo desfile de barcos ganha a cena. Chamou-me atenção, neste trabalho, a presença de pequenas correntes prateadas, anexadas ao pano bordado, pendendo da proa de cada um dos navios. Como âncoras que não chegam jamais a tocar o fundo, essas correntes miúdas projetam-se para fora do tecido, criando sutilmente um plano expandido daquele cenário. Se ventasse por ali, sob a luz difusa da sala expositiva, essas correntes certamente balançariam ao seu sabor.*

*Também na obra “Grande Veleiro” foi um detalhe que me chamou atenção. Quando soube que me encontraria com esse trabalho de Bispo na exposição, fiquei muito animado. Trata-se de um trabalho opulento, grandioso, impressionante, de tirar o fôlego. Em minha primeira visita, decidi cultivar o mistério, e dediquei os últimos minutos de minha visita em sua companhia. Quando voltei, no mês seguinte, comecei o passeio por ali. Unindo madeira, papelão, caixas de ovos, cadarços de algodão, retalhos de tecido, fragmentos de bordados e alguns objetos agregados, apesar de sua grandeza, o Grande Veleiro se apresenta com alguma nudez. Notamos a superfície áspera do papelão, as palavras bordadas estão algo desorganizadas, elementos que se destacam pelo seu inacabamento.*

*Inacabamento este que não parece ferir em nada o propósito representacional de Bispo. Estão presentes ali as escotilhas, pontilhadas de preto, os mastros, repletos de bandeiras, uma cesta de observação, o convés, as escadas, a minúcia salta aos olhos. Não consigo perder de vista, no entanto, aquela figura que, à semelhança das correntes dos painéis anteriores, parece querer pular para fora do barco. Aquele pequeno boneco, amarrado pelas pernas, que escorrega em direção ao mar: Cristo crucificado, de braços abertos e semblante triste; por muito pouco, parece-me, se mantém colado ao Grande Veleiro.*

Ao discutir as características da dominação e as reinvenções da colonialidade no contemporâneo, Achille Mbembe ressalta que o medo do fim – a paranoia para com o Apocalipse -, manifesta-se como uma das narrativas mais relevantes na composição dos afetos e das disposições que fundamentam nossas *políticas de inimizade*. “A dominação se exerce”, afirma o autor camaronês, “pela via da modulação dos limiares catastróficos” (MBEMBE, 2020, p. 54). Destaca também como esse entendimento das catástrofes, cardadas de sentido pela noção de Apocalipse, que misturam ao futuro do mundo o destino do ser, é tão-somente uma herança legada pelo espalhamento europeu, e não compreende o modo de relação com o fim e com a perda das mais variadas culturas. Quer dizer, Mbembe também nos alerta para o fato de, ao não nos tornarmos capazes de desentranhar o apocalíptico-em-nós, nos mantermos aprisionados em uma história que, não tendo sido nunca universal, arvora-se esse direito. Reconhecer esse fato poderia nos permitir cultivar outros modos de lidar com o tempo e com o mundo. Não porque “tudo seja eterno, que tudo seja repetição ou que tudo seja cíclico. Isso quer dizer simplesmente, que, por definição, o mundo é abertura e que o tempo só existe no e por meio do inesperado, do imprevisto” (MBEMBE, 2020, p. 56).

Partindo dessa compreensão, Mbembe pensa o fim do mundo não como um limite, mas como uma travessia. Tratar-se-ia sempre de reconhecer o fim como algo já passado, isto é, de nos perguntarmos sobre as condições de vida apesar das dores transcorridas, dos horrores perpetrados, dos mundos devassados. Uma travessia rumo ao encantamento, ou ainda, ao re-encantamento da vida, apesar de suas devastações. Essa viagem, no entanto, não se fará sem perdas; será preciso elencá-las, recepcioná-las. E como acontece com o pequeno Cristo no Grande Veleiro de Bispo, deixá-las cair. Dessa forma, o atributo da travessia colabora com nossa ecologia ao “desenvolver uma ética da renúncia”, nos permitindo reconhecer que há mundos dos quais é necessário partir.

Num outro plano e para uma grande parte da humanidade, o fim do mundo já aconteceu. A questão já não é saber como viver à sua espera, mas como viver depois do fim, isto é, com a perda, na separação. Como refazer o mundo depois de sua destruição? (...) Desenvolver uma *ética da renúncia* em relação àquilo que ainda ontem ali estava, hoje desapareceu e que agora é preciso esquecer, pois, de todos os modos, sempre existe vida após o fim. O fim de maneira nenhuma equivale ao derradeiro limite da vida. Existe algo no princípio da vida que desafia toda e qualquer ideia de fim. A perda e seu corolário, a separação, representam, no entanto, uma *travessia* decisiva. Mas, se toda separação é em certa medida uma perda, nem toda perda equivale necessariamente a um fim do mundo. Existem perdas que libertam, porque se abrem a outros registros da vida e da relação. Existem perdas que, ao assegurar a sobrevivência, comungam da necessidade. Existem objetos e investimentos dos quais é preciso se separar justamente para que sua perenidade possa ser assegurada. Do mesmo modo, o apego a determinados objetos e investimentos só pode, no fim das contas, ser saldado pela destruição do eu e dos objetos em questão (MBEMBE, 2020, p. 56-57, grifos nossos).



## 5.5 INFÂNCIA

Compreender que há vida, apesar das perdas, apesar da morte. Reconhecer na perda e na morte, não um fim de mundo, mas a possibilidade de um recomeço. Como fazê-lo? Como redistribuir as potências da vida, quando a morte entra em cena? Poderia a infância ser o atributo necessário à nossa ecologia do invisível para, como uma rosa dos ventos, guiar nossa travessia rumo a outras lógicas de habitação da Terra, comungando morte e vida em uma esfera única de experiência? Nesta última seção abordaremos essas questões, apresentando a *infância* como o quinto atributo de nossa ecologia do invisível, para em seguida, encontrarmos-nos com o *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário – vestimenta considerada como sua “obra máxima” e na qual enxergamos proliferar, em cores e símbolos, blocos de infância.

\* \* \*

Quando Donna Haraway (2016b) nos propõe que o Antropoceno seja tão curto quanto possível, que Antropos não seja considerada a categoria determinante desse período geológico que experienciamos, ela nos apresenta uma alternativa. Seria preciso *atravessar* o Antropoceno, com todas as suas dores, com todas as suas perdas, mas poderíamos então, nesse processo, constituir os vínculos necessários para a consolidação de outras lógicas de organização e de vivência entre os terrestres. Atracariamos assim em um novo período, um novo mundo, que Haraway propõe chamar de *Chthuluceno*. O termo, em sua complexidade, faz referência à palavra grega *khthôn*, cujo significado remete às profundezas da Terra, essa porção mineral e intensamente ativa que se esconde sob a superfície azul-esverdeada de nosso planeta. Nas histórias que convoca para povoar os sentidos deste novo tempo, a autora destaca diversos seres, alguns deles mitológicos, como a medusa, mas também espécies de moluscos e aracnídeos; todos eles seriam seres *chthônicos*, com os quais poderíamos cultivar alguns aprendizados. Esses seres, ela os define como “seres da terra, simultaneamente antigos e atuais” (HARAWAY, 2016b, p. 02), sem origem ou destino, seres com tentáculos e antenas, um corpo alongado e rastejante, com patas de aranha... Monstros, de fato; “monstros, no melhor sentido” (HARAWAY, 2016b, p. 02). Formas de vida que as religiões monoteístas se dedicaram muito a extinguir, programa de destruição que agora é capitaneado pelo Antropoceno/Capitaloceno. Na aliança com essas formas de vida chthônicas poderemos angariar forças para frustrar as catástrofes.

Especificamente, ao contrário do Antropoceno e do Capitaloceno, o Chthuluceno se faz com histórias multi-espécies e práticas de devir-com em tempos arriscados, em tempos precários, nos quais o mundo não terminou, nem o céu haverá caído – ainda. Corremos riscos uns com os outros. Ao contrário dos dramas hegemônicos nos discursos do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores relevantes do Chthuluceno, em que todos os demais seres são capazes apenas de reagir. O tricô que os une é refeito: seres humanos são com a e na terra, no qual as potências bióticas e abióticas tecem o enredo principal (HARAWAY, 2016b, p. 55).

Ao privilegiar Gaia como figura da Terra, nossa cultura parece ter obliterado essa porção chthônica que também a compõe. Como aponta em um ensaio recente Giorgio Agamben (2021), Gaia e Ctônia são como que duas superfícies antitéticas utilizadas pelos gregos para se referir ao nosso planeta; enquanto a primeira exporia sua superfície aos céus, com seus campos em flor e seus mares agitados, a segunda manteria sua superfície apontada para o centro do globo, em direção ao calor profundo que o anima. Ctônia, observa Agamben (2021), guarda consigo o mundo dos mortos. Quando uma rachadura se cria entre estas duas superfícies, temos acesso a estes seres – os seres chthônicos por excelência –, que confundem em sua existência as potências da vida e da morte. Para o autor italiano, esquecer Ctônia, como temos feito, supõe um recalçamento da morte como parte constitutiva da experiência terrestre; algo que teria retornado na forma de catástrofe em nosso tempo atual. Como observa Agamben (2021, p. 86-87):

A devastação e a poluição de Gaia atingiram seu nível máximo exatamente quando os habitantes da terra decidiram extrair a energia necessária às suas novas e crescentes necessidades das profundezas de Ctônia, sob a forma daquele resíduo fóssil de milhões de seres vivos que viveram em um passado remoto que chamamos de petróleo. Segundo toda evidência, a identificação dos limites da biosfera com a superfície da terra e com a atmosfera não pode ser mantida: a biosfera não pode existir sem a troca e a “interface” com a tanatosfera ctônica, os vivos e os mortos devem ser pensados juntos.

Para o autor, só seremos capazes de encarar as devastações a que estamos submetidos se formos capazes de nos reconciliarmos com essa porção da Terra que temos legado ao esquecimento. Lembrarmo-nos que Ctônia nos situa diante da experiência da vida, com suas parcelas de dor e luto, tanto quanto o verdor de Gaia. Nos tornarmos, também nós, seres chthônicos ou, como diria Haraway, devir-com estes seres.

Outra palavra grega também fundamenta o conceito de Chthuluceno. É palavra *kainos*. *Kainos*, como nos explica Haraway (2016b), refere-se às novidades, ao tempo presente enquanto portador de começos, de aberturas. “Pode estar repleto de heranças, de lembranças, e repleto de porvires, de cultivos daquilo que ainda pode ser. Eu escuto *kainos* em termos de um espesso e fluente presente, com hifas lhe injetando miríades de temporalidades e materialidades” (HARAWAY, 2016b, p. 02). Um tempo, afinal, dos acontecimentos e das atualizações.

*Kainos* e *khthôn* confluem no termo único proposto pela autora, suscitando-nos reflexões sobre a relação entre morte e vida, profundezas e limiares, fins pontuais e recomeços permanentes. Recomeço torna-se um conceito chave e por essa razão apostamos na infância como atributo capaz de nos orientar nesta travessia rumo ao Chthuluceno, ou ainda, para retomarmos a expressão de Ana Godoy que nos acompanhou até aqui, ao incógnito da Terra. Em que sentido a infância contribui para pensarmos os elos entre *kainos* e *khthôn*?

Não nos referimos aqui à infância enquanto característica própria de determinado período do desenvolvimento, ainda que as crianças conheçam bem, com alguma intimidade maior que a dos adultos, o aspecto intensivo que buscamos privilegiar. A infância, enquanto atributo de nossa ecologia do invisível, apresenta-se como uma potência que abre no ser um acesso à uma forma intensiva – e não apenas extensiva - do tempo; como os blocos de infância de que nos falam Deleuze e Guattari (1997a) ou como a criança das três metamorfoses do espírito de Nietzsche (LARROSA, 2002). Refere-se à contestação criativa, à circularidade do tempo, uma forma de liberdade sempre por constituir: a infância como retomada.

Na fábula de Nietzsche sobre a liberdade, o espírito manifesta-se inicialmente como o camelo ou o burro, animal rebaixado à condição de subserviência. Carrega o fardo da existência dizendo sim às condições que lhe são impostas. Ao se rebelar, buscando emancipar-se, o espírito transforma-se em leão, confrontando suas amarras. Diz não e com fúria felina rompe suas amarras. Porém, destaca o filósofo, a liberdade não está ainda consumada. É preciso uma última metamorfose que faz do leão, criança. A criança, ao contrário do leão, não está ocupada com o desfazimento das amarras que continham sua expansão; é ela mesma figura de expansão, enquanto força afirmativa e criativa. Como argumenta Larrosa (2002, p. 117), debruçando-se sobre a criança de Nietzsche:

Tudo isso para abrir o devir, o porvir, a possibilidade de um salto que não está regrado pelo futuro, nem pelo futuro projeto, nem pelo futuro guia, nem pelo futuro promessa, nem pelo futuro ideal, nem pelo futuro consumação, nem pelo futuro realização. A criança abre um devir que não é senão o espaço de uma liberdade sem garantias, de uma liberdade que não se sustenta mais sobre nada, de uma liberdade trágica, de uma liberdade que não pertence a história mas que inaugura um novo começo, de uma liberdade libertada. Sob o signo da criança (...) a liberdade é a experiência da novidade, da transgressão, do ir além do que somos, da invenção de novas possibilidades de vida.

É neste sentido que a infância pode ser tomada como um atributo positivo para nossa ecologia. Porque ela nos nutre com a potência dos começos, da origem, mas de uma origem que está “fora do tempo e da história” (LARROSA, 2002, p. 122). Um começar incessante que não tem relação com o tempo cronológico, que não tem relação com o destino do mundo, porque se constitui enquanto dimensão acontecimental da existência. A infância convoca o

acontecimento, ou ainda, é o acontecimento que a instaura, repetidamente. A infância como a força que atualiza a existência, “o novo enquanto intemporal, enquanto êxtase do tempo, enquanto instante ou eternidade, ou caso se queira, enquanto instante eterno ou eternidade instantânea. (...) A criança é um presente fora do presente, isto é, um presente inatural, intempestivo” (LARROSA, 2002, p. 122-123).

Sem infância, não seria possível conceber a dimensão transformativa que está contida no presente. A transformação, o disruptivo, tanto na história, quanto na arte, em qualquer manifestação do vivo, se ampara nesse posicionamento intensivo energizado pela infância. Suporte para encarar as perdas e as mortes, a infância nos desliga do tempo cronológico, pois sendo, ela mesma, a matéria profunda de todo elemento inaugural – *kainon* -, habita um espaço entre Kairós e Aión. Enquanto Kairós prefigura o acontecimento, Aión verte sua intensidade, é interrupção e renascimento; a infância enquanto tempo aiônico, esse jorro vital, constitui a própria emoção dos jogos e das brincadeiras, das sensações que constituem os momentos alegres ou tristes, desta espessura estranha, mas saborosa, que encharca o mundo quando uma nova conexão nos arranca os pés do chão, abafando o solilóquio da razão. Livres dos constrangimentos das origens e dos destinos, com a chegada da infância – que, afinal, não pode ser controlada, apenas recepcionada – começar se torna imanente à experiência dos vivos, individual e coletivamente. Nas palavras de Kohan e Carvalho (2021, p. 18):

A criança é esquecimento para, no fim, ser um novo começar. É preciso terminar o que temos para podermos começar novamente. É preciso desfazer-se do peso que nos afunda para podermos criar. O primeiro pontapé. O primeiro chute na bola que começa a pelada. E, como numa roda que gira, o fim e o começo se encontram; não há linha, evolução, progresso ou desenvolvimento. O movimento da criança é circular. Corrida na roda (...) O que termina é a moral, uma carga pesada, o fardo que a humanidade se colocou a si mesma. Uma espécie de “má consciência”, uma doença profunda, prisão dos instintos, o sofrimento do ser humano para consigo mesmo. (...) Mas em Nietzsche a criança aparece, no final das transformações do espírito, como um novo começo, como a potência que permite dar um (re)início infante ao “tu deves” do camelo e ao “eu quero” do leão. Apesar de portentosos, nem um nem outro têm, por si mesmos, a força suficiente de uma criança para criar um novo mundo. Que força será esta?

*Para o dia de sua travessia derradeira, dia de seu encontro com o criador, do Juízo e da redenção, Bispo preparou-se intensamente; a cama que, inicialmente, serviu de elemento cênico para a encenação de sua despedida à Rosângela Maria, estagiária de psicologia por quem o filho do Homem nutriu fortes afetos, transformou-se em “camanave”, veículo adornado com tecidos e cordões destinado a carregá-lo ao encontro esperado; seu traje, um manto vultuoso, preparado na longa espera de tantas décadas de trabalho, cobriria seu corpo, apresentando-lhe à eternidade prevista em sonho. Este manto*

seria postumamente nomeado “Manto da Apresentação”. Quando estive pela primeira vez no mBrac, me apresentaram à obra como a “Monalisa” do museu. Diante do manto, não é difícil compreender porque ele é considerado a obra prima de Bispo, aquela que mais impressiona ou choca ou alucina ou tira nosso fôlego. Uma descrição minuciosa dessa indumentária, como realizada por Costa Filho<sup>38</sup> em sua dissertação de mestrado, constitui uma tarefa e tanto! O manto possui duas superfícies, aquela utilizada por Bispo como face externa, e seu avesso. Na superfície voltada para a claridade do mundo, temos um tecido de fundo marrom, sobre o qual pululam imagens, palavras e cifras bordados com fios coloridos. “Azul cobalto, azul cerúleo, amarelo ocre, branco, vermelho, esmeralda, preto etc.”<sup>39</sup> (p. 108). Algumas palavras são facilmente identificáveis. Universo, Céu, Cristo, meu nome, são algumas delas; outras permanecem enigmáticas, ilegíveis. Dentre os elementos figurativos, observa-se uma repetição de objetos e paisagens que Bispo representou em suas miniaturas e painéis (como os instrumentos agrícolas ou as peças de xadrez); outros aparecem com uma frequência inesperada: bicicletas, patinetes, escoregadores. Ganham destaque, pelo tamanho e pela posição, uma rosa dos ventos multicolorida, um globo terrestre e um gramofone, próximos do que seria a gola desta vestimenta. Das bordas, deitam franjas, e sobre o tecido superpõem-se “cordas finas e grossas, nas cores verde, cor-de-rosa, marrom, preta, dourada e prateada, branca etc. e com diversos tipos de tramas. Todas as cordas possuem pingentes de cortina em suas extremidades (...) sendo que duas destas cordas mais grossas descem paralelas ao colarinho vermelho”<sup>40</sup>. Na superfície interna, aquela que permaneceria colada ao corpo de Bispo, a cor de fundo é outra, branca, e sobre ela estão listados nomes em sequência, bordados em fio azul, preenchendo a totalidade do espaço. Seriam nomes daqueles que, tendo aceitado a mensagem de Bispo, estariam aptos para acompanhá-lo nesta travessia decisiva.

O fato de Bispo não ter sido enterrado trajando essa vestimenta suscita, em algumas pessoas, desconforto. Enquanto caminhava pelas ruas da Colônia, e conversava sobre Bispo, vez ou outra ouvi manifestarem esse incômodo. Em uma ocasião, meu interlocutor chegou a se irritar, indignado com o suposto desrespeito ao desejo de Arthur.

---

38 COSTA FILHO, 2007.

39 COSTA FILHO, 2007, p. 108.

40 COSTA FILHO, 2007, p. 108-109.

*Se essa roupa havia sido preparada para seu encontro com Deus, por que se tornou mais uma peça de sua coleção?*

*De todo modo, Bispo não limitou o uso do Manto apenas ao dia final. Vestia-o com frequência, carregando-o pelas paisagens da Colônia. Em muitas de suas fotos dos anos 1980, o vemos trajado com ele. Foi nessa roupagem que o vi pela primeira vez, naquele fragmento de jornal que caiu em minhas mãos. Ao imaginar Bispo, é mesmo difícil visualizar outra manifestação, que não seus braços abertos, ostentando as cores alegres de sua grande obra.*

*Diante do Manto da Apresentação, uma questão me atravessa. Primeiro, a profusão de cores, uma composição mais diversa do que outras peças de Arthur, no qual a cor nativa dos materiais ou o azul ganham destaque. Segundo, o privilégio que insígnias brincantes ganham na superfície do tecido. São as peças de dominó, a gangorra, um cavaleiro, pião de corda, mesa de pingue-pongue, microfone, cesta de basquete, rolimã, bilboquê, dados, bolas, escorregador, skate, etc.*

*Quando olho para o Manto da Apresentação, vejo blocos de infância. E quando observo as fotos de Bispo, muitas delas tomadas nos anos 1980, vejo um homem já envelhecido, porém recoberto de uma roupagem-criança, como se ali mesmo, sob todas aquelas cores, encarnasse uma existência fora do tempo, não mais velho, nem mesmo adulto, nem mesmo homem, apenas a matéria viva de quem se apruma para o recomeço. Preparado para o disruptivo porvir, um corpo imantado de infância.*



## **6 VER DE RELANCE, ENDOIDECER NO CAMINHO**

*Últimos dias na Colônia [Rio de Janeiro, outubro de 2022] – É de manhã. Estou em frente ao antigo prédio sede do núcleo Rodrigues Caldas, um edifício tomado pela vegetação pujante que se enraíza em suas entranhas. Sento-me no jardim lateral, em que árvores centenárias se delimitam por círculos de concreto desenhados no chão. O silêncio impera ao redor, sendo substituído vez ou outra pela passagem de uma motocicleta, de um grupo de crianças e de um carro com pneus murchos vendendo produtos de limpeza. Cato folhas do chão e as disponho sobre uma pequena mesa esquadrinhada em preto e branco para o jogo de xadrez. Da menor para a maior, da folha mais jovem à mais amarelada, produzo uma sequência provisória que o vento, fresco e suave como um sopro despejado em uma ferida, desfaz. Penso na antiguidade das árvores. No tempo que elas compartilham com essas ruínas, em seu convívio com quem me antecedeu neste lugar. Penso em tudo aquilo que presenciaram, muito antes de Bispo, muito depois também. Aproximo-me de uma delas, toco sua madeira, percorro com as mãos as fissuras que se acavalam umas sobre as outras. Percebo, então, a presença de algumas exúvias de cigarras, o rastro inanimado de sua última metamorfose, agarradas ao tronco. Coletos com delicadeza para não quebrar o fino esqueleto translúcido, diante do qual sempre me impressiono. Como podem permanecer tão rigorosamente estáticas, e firmes, feito gárgulas, afixadas na madeira? Minúsculas garras favorecem seu empenho. Aproveito-me destas mesmas garras diminutas e as faço atravessarem o tecido de minha blusa, pousando o pequeno fantasma como um broche em minha roupa. Adornado com este fragmento cristalizado do tempo – o tempo das transformações, das formas em perpétua variação – me disponho a retornar à cela de Bispo, uma vez mais.*

*Menos de vinte minutos de caminhada separam o núcleo Rodrigues Caldas – a Colônia Velha – do pavilhão Ulisses Viana. É necessário cruzar o estreito túnel sob a avenida, o portal de acesso à Colônia e descer a av. Marisa Letícia Lula da Silva, até a quadra murada que o circunda. O acesso às imediações do pequeno conjunto de celas em que Bispo construiu sua casa-forte, durante o dia, permanece aberto, para quem se dispuser a frequentar sua horta. Também ao interior do edifício se pode aceder sem maiores problemas. Ali, encontro o mesmo conjunto de salas empoeiradas que já conheci outrora: o refeitório com bancos de concreto, alguns deles quebrados sabe-se lá por que força devastadora, o pequeno solário em que os internos podiam respirar alguma estranha parcela de ar renovado, alguns conjuntos de salas amplas e completamente vazias,*

vizinhas a solitárias de poucos metros quadrados, em que figuram apenas um pequeno basculante na parte superior de uma das paredes e um buraco no chão, presumivelmente utilizado como sanitário.

Para acessar o conjunto de celas que Bispo conquistou para si há uma porta gradeada. Era nesta passagem que Arthur perguntava a seus visitantes sobre sua aura, avaliando se permitiria ou não que continuassem. Hoje a chave do cadeado que permite a entrada neste espaço encontra-se sob a tutela dos guardas, lotados na guarita próxima da horta. Após solicitar que me deixassem acessá-lo, avisei que planejava ficar algum tempo por ali e que, ao retornar, me comprometia em apagar as luzes e bater o cadeado. Ganhei, assim, uma breve solidão naquele vazio povoado. Trata-se um ambiente amplo e quadrangular rodeado por dez portas estreitas, cada uma conduzindo a uma cela minúscula. Eis o universo limitado que Bispo desdobrou ao infinito.

A cor das paredes é branca e cinza, com manchas de umidade e porções descamadas. Sob esta última camada de tinta, reside uma outra, azulada, um azul celeste desbotado pelo tempo. Outras se acumulam até o cerne da estrutura. Em uma das celas, aquela que se encontra disposta frontalmente ao corredor, por entre as finas películas sobrepostas de tinta, rastros de grafite desenhavam fragmentos de personagens, que se expõem e se escondem no relevo sutil da superfície. São rabiscos de Bispo, feitos à lápis, e posteriormente recobertos por rolos encharcados de tinta. Apenas recentemente se fizeram notar e um esforço minucioso vem sendo empenhado para recuperá-los, por museólogos que, debruçados nas paredes, raspam com seus bisturis não mais que o suficiente para fazer aparecerem os traços quase indivisíveis de grafite, sem danificá-los. Onde um desenho ou uma anotação começa a ser exposta com alguma qualidade, um pequeno adesivo com uma cifra de identificação foi colado, como que para não perdermos de vista aquela frágil descoberta.

Em todos os casos, são apenas fragmentos que vem à tona, um pedaço de uma frase de caligrafia confusa, croquis parciais de uma vila com sua igreja destacada, partes de um navio, um brasão e assim por diante. Fico de cócoras para alcançar algumas inscrições e ali, ao rés-do-chão, fecho os olhos imaginando o conjunto que se esconde por trás daquelas peles coloridas depositadas nas paredes. Um universo de conjunções imprevisíveis, característico das representações de Bispo, suas paisagens, suas obsessões, os elementos inesperados, o incalculável... Imagino Bispo escrevendo e desenhando, aflito

*e suado, praguejando contra a umidade e o odor dessa terrível morada. Ao meu redor, ainda que não possa ver, senão parcialmente, todo um complexo mundo, delicado e oculto. Penso no retorno desses fragmentos, emergindo no agora, como insetos prontos para alçar voo pela primeira vez. Outra vez, penso no tempo, energizado agora pelo bloco-Bispo de intensidades. Olho, então, para a exúvia grudada ao meu corpo. Pego-a nas mãos e caminho até o solário aqui ao lado, não sem antes bater o cadeado como havia prometido.*

*Sob a luz despejada naquele pequeno pátio, deposito a memória encarnada do animal. Pequeninha, pousada por entre as touceiras ruderais, não posso sequer rastrear sua presença, quando volto a cabeça para trás, para ver de relance apenas, e pela última vez, essa paisagem isolada.*

*As malas já estão acomodadas próximo à porta do dormitório. Mais cedo, enquanto caminhava até a padaria para fazer o desjejum, o mesmo roteiro dos dias anteriores, escutava uma música de Juçara Marçal que grudou em minha mente, desde que a conheci. Acredito que a música propõe à ecologia do invisível uma ação que atravessa como uma flecha os atributos que agenciamos a partir do encontro com as obras de Bispo. Trata-se de ver de relance, isto é, lançar o olhar sem a pretensão de uma apreensão total, vendo apenas uma parte, e ainda assim – talvez por isso mesmo – agitar-se com as possibilidades que se avizinham.*

*Afinal, o que ameaça o invisível no contemporâneo é mesmo nosso regime de “visibilidade total”. Esse foi o diagnóstico do qual Pelbart (1993) partiu para propor o termo pela primeira vez, aqui no Rio de Janeiro, em uma palestra realizada em 1989. Em um mundo cada vez mais mediado por uma infinita profusão de imagens, quase táteis de tão pornográficas, de tão ambiciosamente figurativas, não apenas a escuridão se torna ameaçada, mas também o invisível. E como argumentamos ao longo deste trabalho, perder contato com o invisível supõe furtar-se às inseminações de realidade contidas na virtualidade, na capacidade de trabalhar o futuro com os grãos de imponderável que os virtuais abrem em nosso plano de existência.*

*Didi-Huberman, em seu ensaio sobre os vaga-lumes, soube muito bem atualizar essa questão. “A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”, afirma o autor, ao defender que aliançar-se ao brilho sutil dos vaga-lumes, “ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando*

*lentamente”, pode constituir uma estratégia de contra efetuação aos totalitarismos dessa “visibilidade total” de nosso tempo contemporâneo. Importa, afinal, quem e o que nutre nosso pensamento; com quem nos aliançamos quando sonhamos mundos outros; como acionamos em nós as disposições que nos permitem refundar a terra sobre a qual construímos nossa existência comum.*

*Imaginar, sonhar, experimentar... Não se trata aqui de pensar em outros termos: sem esses verbos da criação, como engravidar o real para frustrar a catástrofe; como esgotar o Antropoceno? como atravessar a ruína? como imantar-se de infâncias? como sustentar as diferenças? como sobreviver, apesar dos totalitarismos?*

*Ver de relance, portanto, para nutrir nossa imaginação, nosso sonho, nosso desejo pela experimentação de outros modos de vida.*

*Ver de relance o passado sem perder de vista nossa invariável relação com suas dores, mas sem deixarmo-nos confinar em suas amarrar.*

*Ver de relance o futuro, também, não com o ofuscamento dos Apocalipses e das catástrofes já encadeadas no agora, mas com o “princípio esperança” dos povos-vagalumes e das existências virtuais, de quem sabe que o incógnito guarda em si alguma potência de novidade.*

*Ver de relance, afinal, as afetações disparadas por um encontro, que nunca cessa de produzir variação, que não termina, que não pode jamais ser descrito em sua profusão de efeitos. Ver de relance quem foi, o que é e pode ser o bloco-Bispo de intensidades, que com suas ressurgências, não cessa de aparecer diante de nossos olhos.*

*Ver de relance e, assim, endoidecer no caminho.*

*Ver de relance o abismo, como quem já abriu suas asas ao voo desejado, fazendo do futuro um carnaval de possíveis.*

*“Ô menino o que tu tem? Dando pulo como quem endoideceu no caminho.*

*- Mamãe, eu tô rindo à toa, vi de relance a coroa do nosso rei Malunguinho.*

*Vinha tocando fogo no canavial, subia do chão para o céu*

*Uma fuligem de brilho tão real... Parecia gente quando sai no carnaval”<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> MARÇAL, 2021.

P2B

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Gaia e Ctônia. **(Des)troços: revista de pensamento radical**, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 83-87, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrococos/article/view/33054>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- ANTUNES, Arnaldo. O real resiste. In: ANTUNES, Arnaldo. **O real resiste**. São Paulo: Rosa Celeste, 2019.
- ALMEIDA, Ana de. As reminiscências de Arthur Bispo do Rosário. **Revista Farol**, Vitória (ES), v. 21, n. 15, p. 25-33, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/30840>. Acesso em: 02 out. 2022.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ASAS do desejo. Direção de Wim Wenders. Berlim: Road Movies Filmproduktion, 1987. 1 DVD (128min.)
- BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BARCHI, Rodrigo. Relatos sobre ecologias ruidosas na carta de um licantropo a satã. **Revista ClimaCom**, Campinas, v. 4, n. 8, 2017. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/relatos-sobre-ecologias-ruidosas-dos-infernos-na-carta-de-um-licantropo-a-sata/>. Acesso em: 04 out. 2022.
- BEN JOR, Jorge. Zumbi. In: BEN JOR, Jorge. **A tábua de esmeralda**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1974.
- BORGES, Viviane Trindade. **Do esquecimento ao tombamento: a invenção de Arthur Bispo do Rosário**. 2010. 232 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. O que será (a flor da Terra). In: BUARQUE, Chico. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Universal Music International, 1976.
- CASTELLO, José. O mordomo do apocalipse. In: CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CORPAS, Flávia dos Santos. **Arthur Bispo do Rosário: do claustro infinito à instalação de um nome**. 2014. 226 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CORPAS, Flávia (Org.). **Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: Nau; Livre Galeria, 2013.

COSTA FILHO, José Almir Valente. **Arthur Bispo do Rosário: uma poética em processo**. 2007. 156 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

COSTA, Luciano Bedin da. A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas (RS), n. 15, p. 10-35, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/20997>. Acesso em: 15 out. 2022.

COSTA, Victor Anselmo. **Não há vida fora da diferença: gesto, solidão, alteridade**. 2018. 79 f. Monografia (Graduação em Ciências Biológicas) – Centro de Ciências Biológicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2018.

COSTA, Victor Anselmo; KASPER, Kátia Maria. Ao rosto do adulto, o gesto de Alice nas cidades. **childhood & philosophy**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 01-24, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/64537/42682>. Acesso em: 04 out. 2022.

DAMNATION. Direção de Bela Tarr. Budapeste: Magyar Filmintézet, 1988. 1 DVD, son., p/b.

DANOWSKI, Deborah.; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo porvir?: ensaios sobre os medos e os fins**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010. *1 ebook kindle*.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor.** Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

ELLER, Cássia. Sensações. In: ELLER, Cássia. **O marginal.** Rio de Janeiro: PolyGram, 1992. 1 CD.

FRANCESCHINI, Erica; COSTA, Luciano Bedin da. Veio o tempo em que a Terra pergunta. **Revista Mosaico**, v. 14, p. 71-81, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233841>. Acesso em: 22 dez. 2022.

GODOY, Ana. A menor das ecologias: [apenas um esboço, nada senão o esboço de um esboço]. **Cadernos de Subjetividade**, n. 3, p. 143-153, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernosubjetividade/article/view/38468>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GODOY, Ana. Ecologia e cotidiano: não se sai da árvore com meios de árvore. **II Congresso Internacional Cotidiano – Diálogos sobre Diálogos.** Rio de Janeiro, 2008.

GODOY, Ana [Entrevista concedida a] Leandro Belinaso e Davi de Codes. In: **Na pele do mundo, educações ambientais.** Florianópolis: Casatrês, 2020.

GODOY, Ana. Sismografia\*. **Revista ClimaCom**, Campinas (SP), 2015. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/sismografia-2/>. Acesso em: 05 out. 2022.

GUIMARÃES, Leandro Belinaso; SAMPAIO, Shaula Maíra Vicentini de. Educação ambiental nas pedagogias do presente. **Em Aberto**, Brasília, v. 27, n. 91, p. 123-134, 2014. Disponível em: <http://www.emaberto.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/2492>. Acesso em: 28 set. 2022.

HARAWAY, Donna J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução de Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. **Revista ClimaCom**, Campinas (SP), 2016a. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

HARAWAY, Donna J. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene.** Durham; London: Duke University Press, 2016b.

HEMPKEMEYER, Sheila. Corpos variantes: abecedários, errâncias e travessuras. **ClimaCom**, Campinas, ano 8, n. 20, 2021. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/corpos-variantes/>. Acesso em: 15 out. 2022.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. *1 ebook kindle*.

HOBERTMAN, J. Welcome to his world: Bela Tarr's first meteorological event. **The New York Times**, New York, 29 out. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/10/29/movies/bela-tarr-damnation.html>. Acesso em: 22 dez. 2022.

KASPER, Kátia Maria. Eco-lógica: Efigênia entre arte e vida. **Ciênc. Educ.** Bauru (SP), v. 20, n. 2, p. 331-344, 2014. Disponível em: [http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-73132014000200005&lng=ptnrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-73132014000200005&lng=ptnrm=iso). Acesso em: 07/01/2023.

KENNEDY, David Knowles; KOHAN, Walter Omar. aión, kairós and chrónos: fragments on an endless conversation on childhood, philosophy and education. **childhood & philosophy**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 05-22, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/childhood/article/view/20524>. Acesso em: 20 set. 2022.

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

KRENAK, Ailton. **Radicalmente Vivos**. [s.l.]: O lugar, 2020.

KOHAN, Walter Omar; CARVALHO, Magda Costa. Atrever-se a uma escrita infantil: a infância como abrigo e refúgio. **childhood and philosophy**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 01-30, 2021. Disponível em: [http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-59872021000100211&lng=es&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-59872021000100211&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 22 dez. 2022.

LABRA, Daniela (Org.). **Das virgens em cardumes e da cor das auras**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução de Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche & a educação**. Traduzido por Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

LATOUR, Bruno. **Facing Gaia: eight lectures on the new climatic regime**. Translated by Catherine Porter. Cambridge (UK); Malden (MA): Polity, 2017. *1 ebook kindle*.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?: Como se orientar politicamente no Antropoceno**. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LIMA, Ludmilla de. Juliano Moreira encerra mês que vem atividades como hospital psiquiátrico. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2022/09/juliano-moreira-encerra-mes-que-vem-atividades-como-hospital-psiquiatrico.ghtml>. Acesso em: 07 out. 2022.

LIMA, Marcos Eduardo Rocha. **Três esquizos literários**: Antonin Artaud, Raymond Roussel e Jean-Pierre Brisset. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.

LISBOA, Adriana. Solastalgia. In: LISBOA, Adriana. **O vivo**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. **Revista outra Travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 7, p. 117-124, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/%25x>. Acesso em: 21 dez. 2022.

MARÇAL, Juçara. Vi de relance a coroa. In: MARÇAL, Juçara. **Delta Estácio Blues**. Rio de Janeiro: Selo QTV, 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MEMÓRIA. Direção de Apichatpong Weersethakul. Bangkok: Burning S.A.S., Kick The Machine; Illuminations Films (Past Lives), 2021. 136 min, 35mm, 4k.

MIGUEL, Marlon. Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse: a ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário. **Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, n. 11, p. 118-145. Disponível em: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/index.php/2021/05/21/n-o-10-e-n-o-11-arte-e-louura/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

O RAIO verde. Direção de Éric Rohmer. Paris: [??], 1986. 1 DVD (90 min).

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos Corsários**. Tradução de Maria Bethânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEIXE VOADOR #Ep 105: rotas e rumos. Locução de Patrícia Palumbo. São Paulo: Rádio Vozes, 01 abr 2022. Podcast. Disponível em: <https://radiovozes.com/peixe-voador/ep-105-rotas-e-rumos/>. Acesso em: 17 out. 2022.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Editora Sulina, Editora da UFRGS, 2010.

PREVE, Ana Maria Hoepers. PREFÁCIO. In: GUIMARÃES et al (Org.). **Ecologias inventivas**: experiências das/nas paisagens. Curitiba: CRV, 2015.

O PRISIONEIRO da passagem. Direção de Hugo Denizart. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Produção Independente, 1982. 1 DVD (30min22seg).

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; editora da UFRGS.

ROSA, João Guimarães. As margens da Alegria. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

SAMPAIO, Shaula Maíra Vicentini de. Como criar uma paisagem em ruínas?: Deslocamentos, desconstruções e a insistência de pensar a Educação Ambiental no Antropoceno. **Quaestio**, Sorocaba (SP), v. 21, n. 1, p. 19-38, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/3524>. Acesso em: 28 ago. 2022.

SAMPAIO, Shaula Maíra Vicentini de; GUIMARÃES, Leandro Belinaso. O dispositivo da sustentabilidade: pedagogias no contemporâneo. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 30, n. 2, p. 395-409, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2012v30n2p395>. Acesso em: 28 set. 2022.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SKLIAR, Carlos. **Hablar con desconocidos**. Barcelona: Editorial Candaya, 2014.

SMITH, Patti. Dacing Barefoot. In: SMITH, Patti. **Wave**. Nova Iorque (EUA): Bearsville Studios, 1979. 1 CD.

TSING, Anna Lowenhaupt. **La seta del fin del mundo**: sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas. Traducción de Francisco J. Ramos Mena. Madrid: Capitán Swing, 2021. / *ebook kindle*.

TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Áyiné, 2017.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

VELOSO, Caetano. Gravidade. In: VELOSO, Caetano. **Jóia**. São Paulo: PolyGram, 1975.

VELOSO, Caetano. **Meu coco**. São Paulo: Sony Music Entertainment, 2021.