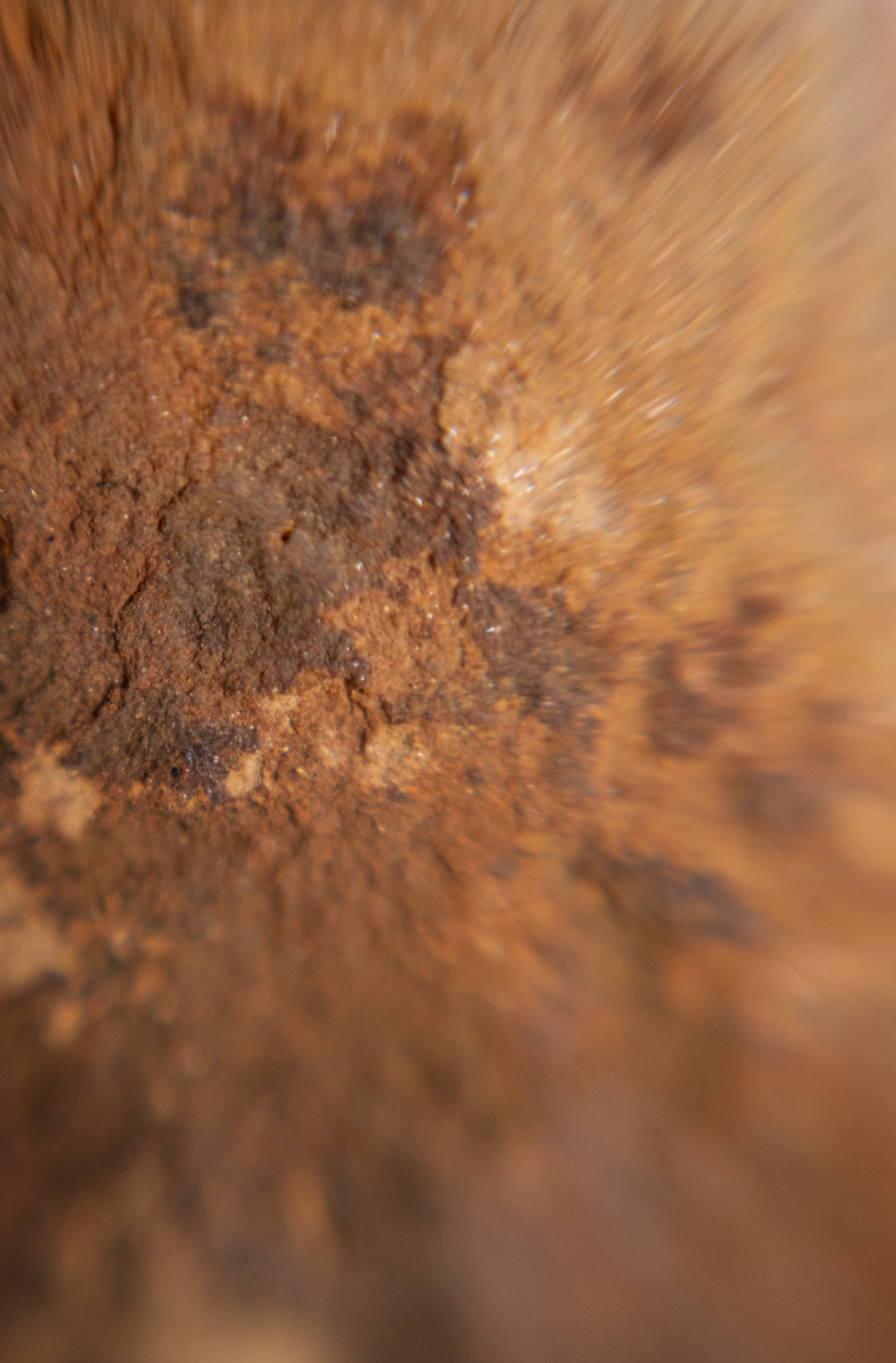


TIMO

Fercho Marquéz-Elul







TIMO

Fercho Marquéz-Elul

sumário

- 17 [por um sentido tímico]
- 21 [retimos]
- 25 [ci-gît]
- 29 [horta]
- 33 [a cidade sumira do mapa quando deram por falta
após as eleições municipais]
- 41 [estrada]
- 47 []
- 55 [ponte]
- 61 [Inês é morta]
- 67 [gêmeos]
- 73 [avó]
- 79 [de cór]
- 85 [nº 0 / Um conjunto de imagens apresentadas enfaixadas
/tiras embranquecidas bloqueando qualquer suporte/
espécies de faixas de pedestre que se tornam faixas de
ver-dentre a parede]
- 91 [la materia que es una piedra]
- 95 [o rio moribundo: o rio que se atola em si. O rio do
afogado: o rio em que se atola]
- 99 [carne volátil]

[endurece teu coração]	105
[porto aterrado]	109
[olvido no ouvido]	113
[al-rás em-rés]	117
[pausa em vão]	121
[há duas arquiteturas em contato]	139
[só me traga sua decisão]	145
[mas sua decisão ainda me traga]	149
[cova sem identificação]	153
[notas sobre invisagens]	161
[Leviatã (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular/tripartir]	165
[enclítico em cumulonimbus]	169
[mesoclítico em cumulonimbus]	173
[ora, o que era, era, ora pois: Localidade em quatro atos, seguido de Relatos desconcertantes sobre a cratera de Localidade]	177

183 [relatos desconcertantes sobre a cratera de Localidade]

187 [ventanias e inundações]

191 [marceneiro]

197 [apêndice biliar]

201 [excaído]

206 [pedras tímicas]

209 *Timo* e o encontro arrebatador

Vivian Herzog

216 Poro e ruína: notas sobre *Timo* de Fercho Marquéz-Elul

Laura Cohen Rabelo

224 Florilégio à Paque-paque, Cigarrada, Pique-pique e Fim-de-todos

Fercho Marquéz-Elul & Joaim del Mar-Entló

237 notas

243 imagens





Sugiro, portanto, que experienciemos o mundo não apenas com o olhar, com a visão, mas também com os nossos timos. Órgão esse esquecido e sobrevivente do desaparecimento em nosso corpo, em sua presença indelével dentro da caixa torácica. Será através do timo o ponto de recepção dos ecos enviados por essas cargas apercebidas do que é inapreensível, inaparente, particularizado, pulverizado, impregnado de dúvidas. Que emitamos um pensamento que seja também tímico, ritmando nossa existência ao alimentarmo-nos do não divisado pelo olhar, sendo o timo esse lugar de funcionamento por um sentido outro, por uma experiência sonar.

Repenso o timo como órgão que determina seu lugar entre uma proximidade interna e o tempo de resposta de uma distância captada a partir dos ecos desses objetos mundanos que a nós tanto transmitem. O timo é uma glândula linfática que vai diminuindo de tamanho à medida que o ser humano cresce, uma verdade grisalha na clareira do nosso corpo. Forma-se a nível embrionário, a partir de uma dobra, em posição muito próxima aos sistemas ocular, olfativo e gustativo. Mesmo diminuto, quase desaparecido, marca como uma impressão, como uma cicatriz imunológica o sistema linfático e endócrino com sua presença e se vê, aqui, metamorfoseado em órgão localizador de ecos daquilo que normalmente não vemos.

Por uma *timologia*, um estudo sobre uma percepção tímica das coisas.



A palavra ancestral grega *θυμός* [*thymós*] participou em sua origem de caminhos bifurcados para sobreviver aos nossos dias. Nesta encruzilhada essa mesma palavra ancestral concomitantemente escolheu seguir dois caminhos a frente. Só mesmo as palavras conseguem ocupar dois ou mais lugares ao mesmo tempo e esse modo particular de se portar perante encruzilhadas as faz assustadoras, inquietantes, curiosas mesmo. *Θυμός* [*Thymós*] designa timo, essa glândula linfática sitiada à frente do coração e atrás do osso esterno, que na vida adulta quase se extingue, preservando-se em uma presença mínima praticamente esquecida pelo coração. A nominação dessa excrescência verrugosa talvez tenha sido assim chamada por assemelhar-se a um molho de folha de *θύμον* [*thymon*], que adveio ao nosso latim vulgar, nessa partilha bifurcada e saborosa, como tomilho, *pequeno-timo*, esse pequeno arbusto aromático muito usado.

Essa palavra ancestral somente pode bifurcar-se nestas distintas causas porque o homem se manteve intimamente próximo à terra que lhe proporcionava o cultivo vegetal. A partir dessa experiência de ato escultórico vegetal, pôde também exercitar o poder de nomear certas localidades de sua terra. Pôde esculpir em certas regiões *depressivas*, em algumas partes expressivas de seu território um nome *impressivo*. Ao enredar habitação e indicação, pôde sentir pela primeira vez o *eu* no *outrem*, o *algures* no delimitado e o *alhures* no ampliado. Fazer existir esses espaços, esses lugares, essas localidades. Dar consciência de chão a esse vazio pleno de *nenhures*.

Lavrou a terra com nomes primevos e se alimentou destas palavras frescas. O humano — sem saber — permitiu que a mesma bifurcação *tímica* causada pela vestibular indecisão

de *pressionar* certos nomes a certos objetos, lugares e coisas fizesse respingar essa mesma nomeação a outros objetos, lugares, coisas ou funções. Nomear é um exercício inventivo, ficcionaliza em uma realidade imaginada em palavra, em *desígnio* uma realidade vivenciada no contato com o objeto. Uma nomeação é uma aplicação provisória, um gesto que se faz por fazer, como uma tinta muito fresca ou uma moldagem em cera sempre liquefeita. Um ato corrente que está por ocorrer, por *incorrer*, mas também por *escorrer*, por *recorrer*. Um ato que *forma* uma consciência que inventa nomes, que *informa* num objeto um nome-ideia, que *deforma* qualquer percepção, que *reforma* o objeto paradoxalmente de maneira incansável.

O ser humano nomeou certo arbusto em certa localidade cujo ato só fora possível por tê-lo habitado, por se ter habituado a ele, porque internalizou essa localidade à medida que externalizava suas vontades de manejo do espaço, motivado por uma *dúvida* que sempre o acompanhara como sua própria sombra. Essa experiência de habit(u)ação *parabolizou* em uma curva em crista e em vale, concomitantemente, sua percepção corporal. Ao nomear tal arbusto de *θύμον* [*thymon*] não se sabe se foi em decorrência primeiro de uma ação na qual uma presença foi aberta em sua memória, ou se uma existência tal foi finalmente destacada naquela localidade. O arbusto *timilhado* foi observado, foi conservado, foi servido à atenção. Este humano, desatento de tal bifurcação, restituiu um reencontro das versões bifurcadas da antiga palavra a sua fonte originária. Ao levar o tomilho *θύμον* [*thymon*] à boca, ao órgão da glosa, ao ser engolido para dentro de sua carne humana, esse pequeno-timo novamente se bifurcou em timo, engasgando-se entre coração, pulmões, músculos e ossos. Na carne humana foi sepultado, incrustado. Na carne humana engasgou sua própria morte no enterro do *thymon* no *thumos*.



Ao deparar-me com a expressão *ci-gît*, não compreendia seu significado, já que não me remetia para nenhuma forma verbal em francês guardada em minha memória traiçoeira. Quando fui à procura de sua forma infinitiva, descobri que se referia a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo irregular francês *gésir*, que por si só, é saboroso de ser pronunciado à nossa língua. Este verbo atualmente é uma palavra sobrevivente no longo percurso de passagem de tempo. Passou de boca em boca, desde sua origem, naqueles que falavam a forma latina *jacēre*, *iacēre*, e na fuga contra o desuso, tornou-se palavra monossilábica, resumindo sua contração em um discreto acento circunflexo. Contudo, sua forma não passou impune à sobrevivência até nossos tempos. Seu uso hoje é quase limitado aos assuntos de epitáfios, às presenças mundanas que marcam a localização dos mortos.

Esse verbo não tem conjugação completa por ser defectivo. Não nos vem à boca sempre. Há espaços de mudez nele, mudez de morte, das sombras que a morte nos proporciona. Talvez resida em *gît* o resultado dessa sobrevivência ao tempo em sua deformação, em sua contração para não ficar mais preso à garganta, para sobreviver ao impronunciável.

Resulta-se dessa dívida contraída com esses assuntos de morte o preço pago em troca de sua sobrevivência, que se divide entre vocalização e sufoco na fala. *Ci-gît* me remete para o ignoto no sentido, é principalmente aquilo que não se sabe o significado, mas que vocalizado, processa-se em sua sempre deformação sobrevivente localizável no espaço do aqui. Tumba na glote, paira sobre o que se dispõe no espaço, no guardar de sua horizontalidade, de sua relação com o chão, com a terra ou com o subterrâneo. Presenças fadadas a alguma sorte de desagregação, ao mesmo tempo que é seu próprio paradigma de meia-vida.



Os adultos saem de casa e rumam para a horta. Ela requer visitas diárias e atenção redobrada. A horta se situa no limiar entre a margem lamacenta e fértil e o atoleiro de um riacho que encontrou seu descanso. Não há uma demarcação bem delimitada entre terra e barro, entre chão seco e plantas aquáticas molhadas. É neste lugar onde aparentemente tudo dorme que grandes empresas são empreendidas: cava-se a margem para tornar fofa a terra, fazem-se montes, criam-se buracos retangulares dos quais a água do riacho se infiltra, formando pequenas covas aquáticas para molhar as hortaliças. A horta, canteiro das ervas das bruxas, leva o homem para seu próprio passado nas instaurações de lugares de criação: o coentro e a salsa suspeitamente se conhecem e conversam, sem que o horticultor saiba, com a taboa e o aguapé. Os últimos trazem notícia do mundo das coisas desordeiras, da liberdade, do tempo levado pelo percurso do riacho. Os primeiros contam sua experiência de viagens, de plantio, de colheita, de magia e de assentamento que começou há muito.

A horta é esse jardim assentado de plantas familiares à boca, à memória, à descendência. Horta é presentificação do desejo de cuidar, de jardinar. É quase um delírio das plantas, da conversa. Os adultos preocupados em cultivar a horta se esqueciam que, no caminho entre a casa e a horta, as crianças conversavam

com as plantas. Conversavam com três exatamente. Elas conversavam sobre os dias, o calor, a chuva. Reino vegetal conversando com reino animal. Não é assim também com a horta? O grupinho das três plantas falantes era a horta que ninguém criou: se deu, saiu pela boca, iniciou conversa. O tempo foi capaz de perder esses lugares, essas personagens. A morte do rei daquelas terras fez com que tudo fosse empacotado, embalado em papel de memória e guardado na mente de cada um que se lembrasse, de cada um que falasse com as plantas.

Hoje, o riacho está moribundo, não há mais sinais de horta. O mato selvagem fez seu papel: esconde sorrateiramente o que ainda permanece ali: a falta de divisão traiçoeira entre terra e água, entre coentro e salsa e taboa e aguapé, entre vida e morte.







E deu-se em insucesso a reeleição do prefeito candidato de Huracay, sertão de São Paulo. Esqueceu-se de cultivar a cultura na cabeça de seus eleitores e acabou amargando o esquecimento da urna. No pronunciamento, após a derrota, [empertigado e falsamente orgulhoso de si, suando] salientou que seu objetivo fora alcançado: comedimento com os gastos públicos e valorização dos impostos dos eleitores!

Pobre. Desse comedimento até os diabos que cada cristão ali carregava tiveram suas vidas amassadas pela pão-durice do prefeito. As pombas da igreja matriz entraram em greve, pois já não tinham mais o que comer dos moradores. A população passou a sofrer de mau hálito porque bebiam a própria saliva: ruminava em suas bocas uma espuma espessa em processo de calcinação. Com fome, seu povo passava a ranger os dentes, a ruminar desfaçatezes incompreensíveis, a se tremerem de fome.

Exaustos, tudo o que faziam, que não gastava uma energia sequer, era fofocar. Fofocavam sobre tudo, sobre o filho do vizinho endiabrado, sobre o genro inútil e sanguessuga, sobre a sobrinha do tio da amiga da mãe que tinha sumido. Só fingiam esquecer-se de maldizer sobre seus próprios corações que apaixonados tinham um amante com o vizinho a três casas acima.

Com a pandemia de fofoca, as nuvens no céu de outubro saíram em debandada. Foi o assunto da semana. Até uma edição especial do defunto Jornal de Huracay, impressa em preto e branco naquele papel vagabundo, cheirando a combustível, saiu em distribuição. Sem nuvens, não haveria chuva para o plantador e não haveria como ter suas fofocas protegidas e ocultadas do olhar de Deus.

O novo prefeito assumiu a prefeitura, dizendo que agora a cidade teria um rumo certo: seria comedido com os gastos públicos e valorizaria os impostos dos eleitores, arrematando em seu discurso que, como prefeito, sentia-se como se estivesse casado com seus munícipes e que finalmente traria para essa eterna lua de mel o tão esperado progresso: a construção do mais importante cemitério do mundo. Deixaria a cidade famosa por isso.

A morte corria à solta pela cidade, o locutor não dava conta com seu carro de som de anunciar tantas. Havia dias em que os anúncios sonoros foram executados embaralhados, dada tamanha situação calamitosa. Seu Marinho Canhoto, importante ancião da localidade, falecido de gripezinha, foi assim anunciado:

“Atenção, nota de *padecimento*. Faleceu na manhã de hoje aos... 32 anos... o *penhor*... *Tadinho Manhoso*. O seu corpo será *selado* no velório municipal, onde o *mérito* sairá as 15 horas para a *metrópole* municipal”. “Falecimento e não padecimento, Marinho Canhoto e não Tadinho Manhoso, velado e não selado, senhor e não penhor, féretro e não mérito, necrópole e não metrópole, locutor!”, diziam exaltados os munícipes, ocasião em que atacaram o carro de som, cansados de tanto troca-troca. No abismo da pandemia de morte foi-se para a vala até o coveiro: mais uma necessidade básica da população

que entraria para a situação de falta permanente, tão comum por todas essas e aquelas bandas.

Quem enriqueceu aos montes com esse mundo de morte foi o dono da funerária, sua mão era a que mais forte apertava o braço do prefeito na posse. Dava para perceber que era um gesto sereno de pressão para que o prefeito desapropriasse toda a cidade e transformasse ali em um grande cemitério. O dono da funerária já havia mesmo multiplicado seus negócios, agora sua funerária subira de patamar, de limpadora de cadáveres, tornou-se uma construtora incorporadora de cemitério.

Negócio rentável nestes dias tão necessário para uma cidade sem coveiro, em que os mortos competem com os vivos pelo pedaço de terra acima e abaixo, a ponto de nem mais percebemos quem é vivo e quem é morto. Tempos depois, descobriu-se que tudo não passava de um grande esquema: tornar Huracay uma cidade dos mortos. O dono da funerária mantinha um caso com os mortos, seduzindo-os para que ocupassem a cidade; o prefeito como marido da população, traíra seus munícipes com o dono da funerária, prometendo mundos e dando seus fundos.



I

Estou na estrada e até então inconscientemente, vou contribuindo para que a estrada continue sendo estrada. Ao usá-la, movo os grãos de terra de um lado para o outro e, nesse processo, contribuo para que grãos de terra sejam jogados para a borda da estrada.

Ultimamente venho prestando atenção no chão em que piso, na terra que me sustenta ou em meu peso que pode rompê-la. Esse chão que todos pisam é continuamente revolvido, jogado para um lado, compactado para o outro. Sinto a experiência de ajudar a sulcar caminhos com meus pés, bem como de entrar em contato com sulcos feitos por outrem e, quem sabe, sulcar o já sulcado. Encaro marcas das intempéries que estão presentes em impressões coletivas na crosta. Marcas sutis ou bem profundas que me trazem à curiosidade sobre os processos de sua formação, já que marcam a inexistente imutabilidade da estrada. Foi algum dia demarcada, riscando-se com máquinas de terra a temporária totalidade daquele espaço. Quebrando o uno territorial com um corte, uma parte ficou desarticulada da outra: com a mesma linha escavada no interior, duas partes foram situadas naquela área em lados opostos, em um descontínuo conhecimento de uma com a outra. Diferenciou-se, portanto, de sua parceira cujo limite de sua área se fez outra, similar a primeira, mas separada por uma linha larga de estrato de terra revolvido nascedouro de estrada.

Assim, a estrada corta, diferenciando áreas, toda uma área geográfica de similitudes. Torna-se, pois, ruptura da constância, em que, dentro de si, escoem pessoas, animais e máquinas. Porém, não há limite bem demarcado entre suas bordas, mesmo que essas estejam pavimentadas. Não há segurança em dizer que uma estrada ou rua é para sempre intacta. Veja-se pelas obras de recapeamento ou as marcas deixadas por automóveis que passam, param ou aceleram constantemente.

II

E caminhando por uma dessas estradas não pavimentadas, de chão batido, verifico a constante batalha da prefeitura da cidade de mantê-la transitável. Aplica terra em maior quantidade no centro das estradas do que em suas bordas. Contudo, com o passar dos automóveis, a matéria presente no centro vai sendo jogada em forma de poeira para suas bordas, cobrindo as vegetações limiars e pulverizando plantas consideravelmente próximas à área. De forma orgânica a estrada torna-se um território que, em princípio, poderia ser vista tanto como, apenas, um limitante divisor entre dois territórios (agora, quando se já está cortada a estrada) quanto como um território próprio (quando antes não havia estrada). E esse novo território, a estrada, à medida que se complexifica em sua existência, vai, pouco a pouco, estendendo-se para seu fora, alargando-se, engolfando seus limiars. A estrada é um pouco um território vivo de cicatriz que não sara nunca: é passado e presente, já que os dois lados sangrados de

um mesmo território dividido em dois reivindicam esse espaço fronteiriço e limitante, sendo este roubado, estratificado e engolido pelos torós-que-inviabilizam-estradas e pela ocupação da natureza de se infiltrar. Ao mesmo tempo, a estrada expele para o seu entorno sua própria matéria, se inserindo mais e mais sorrateiramente. Soterramentos pulverizados que vão engolfando floresta e plantas, animais e pedras, quando toda a fauna e flora estão prestando atenção no ronco do automóvel que passa.



Chegou a época quando — de tanto as carpideiras serem convidadas para os cortejos fúnebres, elas já não choravam mais. Prosseguiram vestidas de preto com seus véus negros acompanhando a família rumo ao cemitério. Os seus lenços já corroídos pelo sal das lágrimas eram objetos sem uso, iam sendo levados secos pelas mãos daquelas mulheres que já nem suavam mais, já nem abaixavam mais a cabeça em sinal de pranto. Olhavam à frente com olhos esbugalhados, como se estes já secos e cegos, nada vissem que não a predição de algo que vinha do horizonte.

Os boatos começaram a se espalhar conforme as pessoas começaram a morrer de sede. Um após outro, iam sendo levados para o cemitério. Os sintomas eram os mesmos: sedentos já não choravam mais sua própria situação de sede. Os lençóis já nem davam indício de suor ou de que alguém ali se deitara para sonhar a morte. Escolhiam se vestir de preto para mostrar o luto da própria sede humana. Não falavam, não ouviam, só olhavam o além do horizonte a partir da janela do quarto moribundo. Olhavam o céu azul cego com aqueles olhos esbugalhados, como se estivessem secos pela própria vida daquela região.

Sem respostas do porquê das mortes, a população começou a relacionar o não prantear das carpideiras a algum conhecimento profético antigo. Diziam que ao pararem de prantear, quando perdessem essa função e se tornassem parte do povo comum, isso prenunciaria alguma catástrofe antecedente. Essas já não lastimavam os defuntos; ficavam paradas à beira da porta de suas casas, olhando a profecia vir com estes olhos cegos de tanta secura.

Falar da paisagem na qual as carpideiras já não choravam as mortes pela seca. Talvez por ser um presságio de catástrofe, talvez porque já não havia mais água e os defuntos que morreram de sede virariam santos.

A superfície acima da terra sempre sofreu disputas.

A superfície acima da terra sempre imprime no seu futuro subsolo a história dessa disputa.

Disputas que resultam em fogo sobre a paisagem seca que secou de desgosto pela barbárie.

O fogo como juiz que acaba com as disputas e com a própria paisagem.

Fogo que traz o aniquilamento do todo acima da terra, faz a história do lugar correr através da fumaça que tapava a realidade e descortinava o passado.

Falar do fogo que mata a paisagem, que expõe a terra nua, que tinge de preto e cinza a vida, que carboniza o verde, que revela as pedras.

Pedras que são reveladas pelo fogo sobre a paisagem.

Pedras que viram a barbárie.

Pedras que mudas viram caladas o sangue cair.

Pedras mudas que viram os apagamentos premeditados da guerra e do desentendimento.

Pedras que receberam punição pelo tempo na figura do vento por serem testemunhas caladas e foram soterradas, caladas, amordaçadas.

Pedras que choraram nos tempos do aniquilamento — nos tempos de *Mabul* (מבול) — pelo fogo e não pela água — quando nada puderam fazer pela cadela que carregava seu filhote carbonizado.

Palhas que, quando gramas, foram seduzidas pelo seu agricultor com desejos escusos de jardineiro mal-intencionado para que se sujeitassem a espaços de confinamento, a campos de concentração, para que se dessem como paisagem recortada de sua origem, para que se tornassem viajantes de bolso.

Palha seca como indício de catástrofes, como fim de colheita malsucedida — árvore raquítica da barbárie, símbolo da derrota, da desistência.

Palha posta em oposição ao seu irmão gêmeo rastelo.

Palha que é a primeira das árvores a se adoentarem pela disputa das terras, pela perfuração de seus campos para construção de muros e de fundações, pelo desrespeito aos vegetais após os humanos terem perdido o poder de falar a língua das plantas.

Poder da grama em palha de emular a morte através de suas sementes bem protegidas.



I

Se estrada corta um em dois ou mais territórios e de sua ruptura com o entorno, origina-se fronteira, ponte é o remendo complexo da junção de várias dessas partes territoriais separadas. À medida que vamos descendo rumo ao que se tem embaixo do remendo, neste caso, para baixo da ponte, veem-se explicitas tessituras de jogos de vontades de separações, de cortes, de limitações. Corta-se para depois remendar. Ao mesmo tempo que se encontram remendadas, essas tripas territoriais, em sua base, ou por trás, ou melhor, por baixo, têm seus acordos e desacordos territoriais erodidos.

A ponte vem como um atalho para superar a separação em dois territórios provocada pelo rio. Instalada de uma ponta à outra de diferente território, desvia o percurso do viajante, evitando o cruzamento no caminho com a água do rio e propõe, em um aspecto físico, sua superação através da elevação: explicita-se a própria superação desse rio através das instalações de bases verticais que receberão as partes horizontais da ponte; portanto, tem-se, então, a ponte como uma espécie de cama para a locomoção. Em um aspecto conceitual, há a supressão do contato físico do viajante com o próprio rio, que, ao repeli-lo, escamoteia o que há abaixo: esconde-se o próprio cruzamento da estrada desviada pela existência da ponte com o rio abaixo, tapa-se o corte de um território em diferentes outros.

Quando se liga uma parte com outra territorial, embaixo dessa ligadura é possível verificar, olhando-se, hipoteticamente de baixo para cima, o remendo. A ponte — esse remendo — traz sombras para sua colagem. Esconde-a e protege-a do conhecimento de todos de que ela não é permanente. Remendo: colagem que tenta se fazer de eterna, tanto pelos construtores e arquitetos, quanto para prefeitos e vereadores, contudo não é. Ponte pressupõe não durar para sempre, já que sua função está estritamente relacionada a sua ruptura.

II

Ora, se um objeto tem a pretensão de juntar duas áreas de terra através de um ponto (a ponte) ou de forma esticada e estirada (o pontilhão), incumbindo de coligar suas bordas, sabe-se já de início ser impossível juntar eternamente duas partes. Como também, desafiando as leis físicas, ou, ainda, fazendo acordos temporários com elas, a ponte permanece ali até que qualquer uma das partes rompa o acordo: tremores, enchentes ou peso acima do permitido pode pôr tudo por água abaixo.

Quando dois se apertam num abraço por muito tempo, há escuridão, suor e sufoco. A ponte que emenda em um abraço dois territórios, apoiada desajeitada sobre uma situação de fluvialidade, oculta esse rio, o supera, mas um dia afundará com e por ele. Sob si, não só a água vai levando as certezas eternas da fundação da ponte. O escuro que remenda juntas terras avizinhas por um rio, vai também gotejando as estabilidades, vai amolecendo as rochas e terras duras, vai alimentando o limo que encontra sua casa: torna-se um lugar onírico do complô da derrubada do levantado.

E é exatamente isso o que o remendo (ponte) quer ocultar: de que suas bases, embora bem fixadas no fundo do rio ou nas margens dele, são diária e incansavelmente erodidas: o rio que ocultado e ao mesmo tempo superado pelo caminho que se estabelece, elevado

acima de si e não em si, vai agindo como a estrada que se instaura acima: vai transportando as margens que o contém rio abaixo, vai tornando conteúdo seu próprio *continente*.

O rio, pois, complexamente vai subtraindo (tirando por baixo), vai sub-traíndo (vai enganando sub-repticiamente) as bases da própria ponte e suas margens sustentadoras. Vai instaurando um paradoxo aí: a ponte como um remendo instaura a ligação de um lado ao outro do rio, possibilitando a existência de uma estrada, assim como sua existência está fadada a se romper, já que o rio é a própria estrada primeira, que já estava ali, e como tal, tende a destruir as margens e bordas (sobre as quais a ponte se estrutura), sendo o sangue de uma cicatriz que nunca sara.



E nasceu sem saber quem fora seu pai.

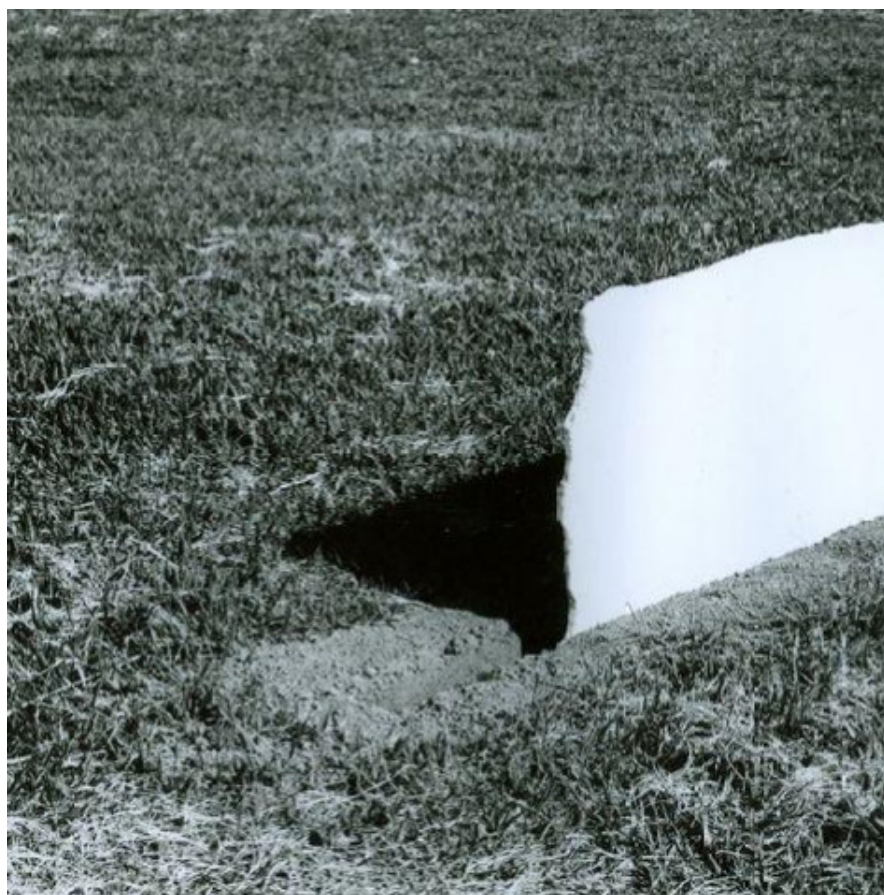
Foi sozinha capengando, crescendo com ossos de vidro e memória fraca. Morreu sem saber se havia nascido ou morrido.

Morreu de madrugada.

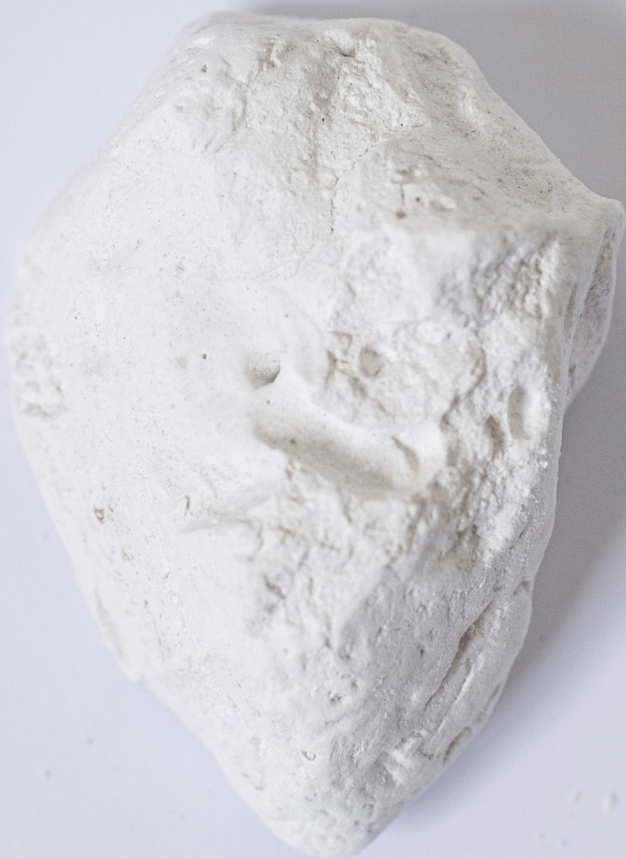
Várias pessoas, em sua maioria homens, pegaram com muita sutileza esse frágil ser desfalecido. Fizeram sorrateiramente durante a madrugada. Não queriam dar indícios aos vizinhos que dormiam um sono pesado de que a vizinha tinha batido as botas, nem de que o cheiro de mau hálito dos carregadores ou de corpo decompondo da morta fossem percebidos.

Abriram a cova e, ao tentarem descer a urna com o corpo, um dos carregadores tropeçou em um saco de cal que os ajudaria a decompor o cadáver mais rápido, sem deixar pistas, derrubando a urna desajeitadamente dentro da cova. A urna bateu na quina do sete-palms, abrindo-se e jogando a morta um pouco para fora do ataúde: envenenada. Antes de jogarem a cal, o carregador que tropeçara disse:

— Coitada, dizem que nasceu sem saber de quem era filha. Foi sozinha capengando, crescendo com ossos de vidro e memória fraca. Morreu sem saber. Nem se havia nascido ou morrido. Morreu de madrugada.











Não se sabe ao certo onde foi. Dizem que foi em Huracay. Mesmo assim não sabem o que isso quer dizer. Foi saindo sozinho da casa e rumou para o mundo. Vizinhos que cozinhavam, mas que apenas prestavam atenção no ponto do feijão, não viram ao certo para darem uma resposta direita. Ele foi indo cantando uma música muda. Levava em suas mãos um boato. Era grande, longo, retangular. Estava entre encoberto e descoberto. Era um boato moldado entre dois pedaços de madeira que, afoitamente mal cortados, recém-incrustavam o sabão feito a frio. O portador do boato levava-o rumo à estrada. *Descobridor* era uma área grande de cor que delimitava uma parte de cima do transporte do boato, *encobridor* marcava amplamente a parte inferior. No centro, o boato recém feito em sabão a frio. Ele era o próprio território em movimento. Era a própria bandeira do reino não tão bem demarcado no mapa, sem delimitações claras, já que suas bordas eram compostas por um atoleiro, por um rio ocultado por uma ponte de madeira caída, por uma horta comida pelo mato do qual se lembram, três plantinhas falantes enfileiradas das quais mal se lembram e por uma estrada que corta o território. Rumores apontam que Huracay se localiza na divisa de dois quilômetros entre dois estados de um distrito que é praticamente um enclave. O intuito era levar o boato para abrir uma linha especializada e espessa, que se apresentasse como objeto cortante de um território em dois, de ser o próprio território em seu limite presente, de estar com seus pares, com suas situações limítrofes, com seus lugares à margem da borda da estrada. Um boato gêmeo desse boato nasceu defeituoso: ele foi tirado do molde, desincrustado: não aguentou o trauma, quebrou-se. Os dois, irmãos-boatos estão lá guardados, fossilizando-se, remoendo suas formas. São boatos como gênero literário.





Ela não era muito de ser religiosa. Talvez carregasse já em si a religião que seu povo perdeu na migração do Nordeste para o Sudeste nos anos 1970. Talvez o amuleto que lembrasse sua fé tenha caído em uma dessas poças que ladeavam os passos empoeirados de si e de seus sete filhos e que, às vezes também, serviam de água para beber. Hoje ela carrega já anos de muita história, de peito cansado, de mãos gastas. Mas não sumia no mundo, não. Sua presença era pontuada na lida com a casa, nos conselhos para os filhos. Gostava de criar acontecimentos ao fazer suas tarefas. Rememorável é sempre quando fazia sabão. Havia toda uma ciência oculta que era guardada embaixo daqueles olhinhos pequeninhos, que guardavam também um pouco do azul com o preto. Era talvez a maneira de dizer que nos amava. Juntava em garrafas de plásticos os resíduos do óleo utilizado na cozinha. Ia enchendo com um funil até a boca e fechava. O sol implacável, ao mesmo tempo que fazia a mesa de madeira do quintal escurecer, também, de uma forma mágica, fazia os óleos transpirarem e saírem das garrafas. Eles vazavam para baixo. Pela ocupação das garrafas sobre a mesa, os óleos se solidificavam e marcavam sua presença no que se ausentava nas bordas dos objetos ocupados. Em um balde, via minha avó transformada em uma bruxa, em seus momentos de alquimia. Iria transformar o óleo em sabão! Quer melhor alquimia doméstica que essa? Escondida em sua domesticidade, criava um fogão no meio do terreiro e após conseguir o fogo,

misturava as proporções dos ingredientes, usando a lembrança como medida da receita do sabão. Juntava, pelo que me lembro, e há alguma traição nisso, o óleo dentro de um balde juntamente com a banha, ocasionalmente, outros ingredientes entre eles principalmente a soda cáustica — a transformadora de ossos em geleia — e a água quente. E nos vapores insalubres, o óleo tornaria sal. E no mexer de um sentido só, já que se mudasse a direção, não choveria aquele mês ou a natureza traria ventania, o óleo se tornaria *sal-bom*. Havia um momento em que já cansada, minha avó parava de mexer a poção e a deixava descansar. Curioso, aproximava-me do balde, temeroso também, pois, segundo ela, eu poderia perder a mão ou ficar cego; tocava a superfície externa do balde para sentir o quão quente estava. Horas depois, minha avó, virava ao contrário o balde sobre um pano e forçava para que o sabão em um bloco só, desenformasse. Descia, como desciam as crianças da barriga da mãe, saía entre branco, cinza e rosado. Minha avó aproveitava seu recém nascimento e sua relativa moleza e passava a cortar em vários pedaços. O menino sabão era dividido em várias barrinhas e dispostas sobre uma prateleira também improvisada que tinha marcada sobre sua superfície, as formas que as barras tinham. Para aquela mulher nordestina, duas coisas que talvez a deixasse orgulhosa, depois de alguns filhos, é claro: seus trens ariados e dispostos à vista e sua leva de sabão posta para secar sobre o batedouro.







Minha mãe é uma canceriana inveterada. Sua casa é seu território, faz do seu coração a morada da compaixão. Territorial, também é desprezível. Minha mãe é uma aranha *bourgeoisiana*. Protege seu espaço, aniquila o intruso. Hoje ela bateu com o rodo numa lagartixinha.

Bateu por crueldade. Ela é doce e desprezível, minha mãe. É a própria aranha. Só ela faz sua casa ao mesmo tempo que deixa ali habitando suas crias. Eu nasci um homem frouxo. Incapaz de matar uma barata. Ando com animais e com eles tenho bom trato.

Entre matar ou morrer, dificilmente eu mate. Sou frouxo. Estou entregue às teias do mundo da aranha. Acovardo-me facilmente, sou sua presa. Mas minha mãe é uma aranha. De carne e osso e sua peçonha são seus instrumentos domésticos de limpeza.

Recolhi na véspera de Natal um cão vira-lata filhote. Ela se opôs magistralmente, mas está engolindo calada o filhote na sua casa. Cristã, às vezes esquece que isso é uma ação que faria seu Cristo feliz. Mas minha mãe é uma aranha.

Brinca constantemente com o cãozinho, ameaçando abandoná-lo. Recolhi a lagartixinha e estou elaborando sua dor. Uma dor destroçante na carne viva. O golpe do rodo prensou uma de suas patinhas, transformando-a em um toco morto.

É como se apertassem meu coração. Como se uma aranha o enforcasse com o nó de suas teias. Recolhi a lagartixinha. Pobre. Está imóvel, talvez por algum tipo de danificação na sua frágil coluna. Não pisca, nem fecha seus olhinhos. Eu não sei o que fazer.

Não tenho coragem — essa palavra que faz bater mais forte o coração, já que coragem é a palavra sobre as coisas internas, centrais, coisas de *cor* mesmo, coisa de coração — nem para findar sua dor em um só golpe — que indolor — a conduziria para onde as lagartixas não existem mais.

Quando eu mexo com ela, percebo seus pulmões e coração trabalharem. Ela é mais corajosa que a gente. Seu *cór*, *cuore*, *cœur* é mais corajoso que o nosso. Fica visível, pulsando na pele fininha. Isto é tão honesto!

O nosso *cór* já é grande, propriamente um coração e é escondido entre pele, músculos e ossos. — Verdadeiramente uma *encouração* no interior de músculos coroados por medo, por remordimento, pela azia —. Talvez por isso que estamos e somos desse jeito. Nossos sentimentos estão afundados dentro demais do nosso interior e com isso, afundam-se junto nossos pulmões que *anuviados* são nossa única boia de salvação.

Essa nuvem carregada pelo coração. Sou frouxo, não sei como salvar essa lagartixinha e nem sei se isso é ainda possível. Retirei-a do quintal que quente, derrete até os grãos de cera caídos.

Umidifiquei o papel que será sua cama e a pus debaixo da minha. Na esperança de que sua imobilidade seja por causa do choque e que ela se restabeleça rapidamente, tornando-se novamente uma lagartixinha sem uma patinha, mas corajosa. Ela está embaixo da minha cama e sonho acordado por sua vida. Vigio-a em vigília com o olhar e com esse texto.

Porque sou frouxo e não pude impedir, salvar ou curar nada. Ela está escondida na minha esperança, sob a cama-maca. Longe do olhar da aranha. Pois quem é a aranha é minha mãe e isso é desprezível.

Dizem que lagartixinhas vivem catorze vidas, não sei se vivem suas vidas em anos ou nesse conto que, como um frouxo que sou, escrevo. Não importa quantas vidas uma lagartixa tenha, quando se vive na casa da aranha, minha mãe.

Seus dias estão sempre sendo contados por ela, a aranha, minha mãe. Não adianta perder a calda ao tentar fugir ou trocar inúmeras vezes de pele. A casa é da minha mãe e ela é uma aranha. E ela despreza os *córes* tanto frouxos quanto visíveis sob uma pele fininha.





Essas peles cimentadas entre o desejo construtivo
e a atualização de outras necessidades futuras.
Remendadas na sobreposição de colagens através do betume,

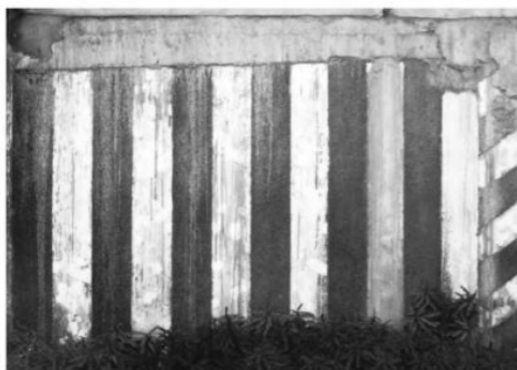
composições em paisagens
que insinuam suas presenças fantasmagóricas
e ruminam a ruína de suas concreções.

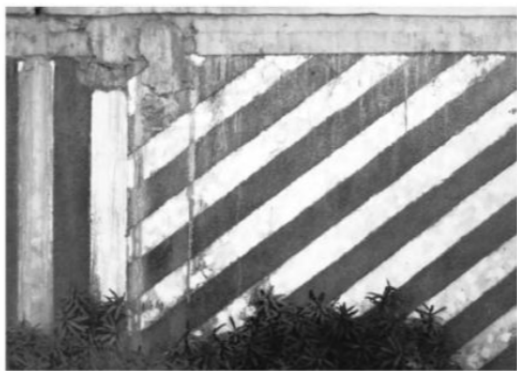
Árvores alvas e planas essas que interditam seu olhar
impedem-lhe de que veja a planaridade da própria parede.
Prateleiras alocadas de livros petrificados.

Escamadas de certas peles de vigas sub-reptícias,
bocas aos lobos se abrem de seu abrigo remido
fazem da estreiteza aparente a vocalização modular.

Olhos em pedra que a nós dirigem suas esfinges,
demarcam-nos o despimento do que não é votivo,

“ver dentre em vigília da ferida a sepultura
que através do olhar reaparece e se reanima”.







La materia que es una piedra.
Pero no lo es de todo
no tuvo tiempo de ser aplastada por el tiempo
por la fosilización de la geología.
Es la materia-que-sueña-en-ser-piedra.
Es casi como antipiedra
de todas las más conocidas
esa es la que menos piedra es
la más blanda de todas
casi como una piedra líquida.
Una piedra bebé
pero piedra
porque sueña su existencia.
¿Cómo abrirse para lo que no se ve?
¿Cómo soñar la materia?
Deja que los cambios de tiempo desarrollen esta materia
[dulce.
Si seca o fría, puede disminuirse o grietarse.
Si caliente, puede humedecerse o transpirarse.
Atención: tócala, ensúciate de ella.
La materia te lo hablará.

[A matéria que é uma pedra]

A matéria que é uma pedra.
Mas não é completamente
não teve tempo de ser achatada pelo tempo
pela fossilização da geologia.
É a matéria-que-sonha-ser-pedra.
É quase como uma antipetra
de todas as mais conhecidas
essa é a que menos pedra é
a mais mole de todas
quase como uma pedra líquida
uma pedra nenê
mas pedra
porque sonha sua existência.
Como se abrir para o que não se vê?
Como sonhar a matéria?
Deixa que as mudanças temporais desenrolem essa matéria doce
Se seca ou fria, pode diminuir ou rachar
Se quente, pode umedecer-se ou transpirar
Atenção: toque-a, suje-se dela.
A matéria te dirá.



Aqui não me interessa o grande rio, o oceano, nem o mar. Cabe aqui o rio pequeno, que mingua na seca. A localidade pela qual passa ou passava tal rio, a depressão e impressão que este ali deixou. Principalmente o rio moribundo, o rio que atola a si mesmo, o rio em que as coisas se atolam. O atoleiro.

Rios, grandes enganadores de seu verdadeiro tamanho, engolidores de nós que não sabemos nosso falso tamanho, nosso pequeno limite. Rios podem ser traiçoeiros, pois nos traem: nos enganam com sua margem dissimulada. É aí que cabe: seu relacionar com suas bordas, com sua margem. É desse e nesse encontro que cabe.

O rio moribundo, neste caso, o atoleiro, é cabível aqui. Um rio morto, que não se movimenta; que, estancado, se deita e se acomoda sobre o chão que o contém. Descanso que constrói o atoleiro. O atoleiro, então, se torna um marcador não preciso do fim do chão estável e o início do rio impossível de se apoiar.

Se fosse possível criar uma passagem de um lugar onde existem pedras duríssimas e quentes que produziriam novas pedras e que, molengas e quentes, vão (à medida que se esfriam) ficando duras, pode-se pensar o atoleiro como uma fábrica, não de pedras, mas de territórios em ruptilidade.

Por uma imprecisão enganadora, as margens de si são e, ao mesmo tempo, não são fronteiras, já que ali está instaurada a imprecisão dos limites, bem como a demarcação do atoleiro como um todo (e não apenas suas margens). É um extenso território em si: complexo, difícil de descrever, que só experimentando é que se alcançará seu significado.

Atoleiros são uma fábrica de lugares que atolam (atoleiros, sumidouros); são ações de atolar [eu atolo, tu atolas, eles atolam etc.]; são produtores de seres e coisas que, ao agirem na ação de atolar, são adjetivadas como tal: atolados; são tempos relacionados a atolar (atolou, atolará, atolado, atolando). Espaços, tempos, ações, descrições, produções, tudo em andamento. Nada está acabado ou é só começado, pois o que se começou e se acabou é o afogado.



Hoje, o escultor já não tenta preservar em seus processos reprodutivos qualquer essência que um objeto, então único, supostamente poderia reter ao ser repetido. Este escultor já não mimetiza na concepção material de novos objetos uma preservação formal que, ao ser recorrida, se lançaria na busca por chancela do cânone matricial ou empertigaria para si o posicionamento de um modelo a ser seguido. Este escultor também já não remeteria a existência desses objetos a uma posição representativa ou ilustrativa de algo submerso em um plano real. Nem a circunscreveria a uma presença que somente poderia ser consciente de si como tal apenas se fosse lançada para sua compreensão a partir de instrumentos teóricos provenientes do interior de disciplinas do saber. Apostaria, contudo, em uma relação do objeto à realidade da experiência por meio do encadeamento entre próximo e distante, entre visual e invisual, entre concentração e dispersão, ou seja — perante as fugidias relações do não saber, do tempo mesmo das coisas.

O escultor se ata a uma aderência produtiva em prol de novas presenças objetuais primeiramente através de suas mãos. As mãos se extremeiam do corpo, conjugando de maneira oscilante atributos que se revezam: maciez e dureza, lisura e aspereza, liberação e captura, seduzindo a matéria para que a forma dali resultante se estabeleça constelativa ao pensamento. O escultor habita o espaço que rodeia a localidade mesma da produção objetual, nos quais orbitam os materiais particulados e pulverizados provenientes da adição e da subtração, do fixar e do extrair constantes da matéria, empoando o pensamento com esse conhecimento profundo e penetrante, que apenas a matéria dispersa logra solicitar a uma mente visual alguma tatilidade.

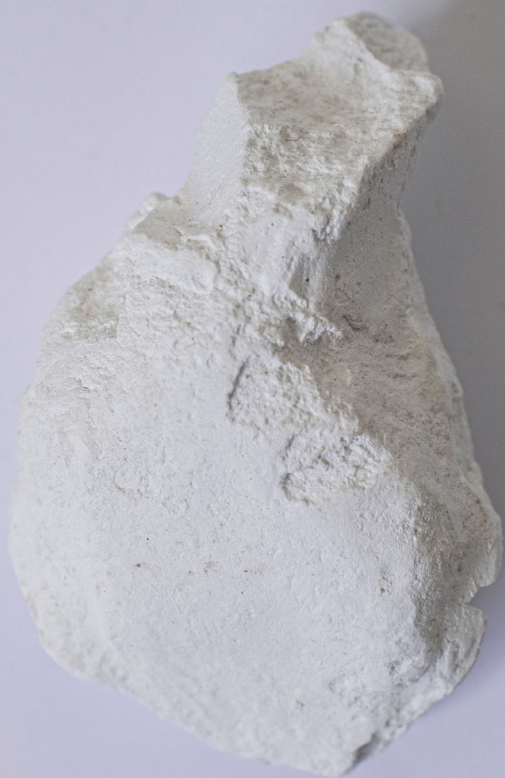
Consciente de que não apenas a imagem desses objetos se interioriza em seu corpo, como também o pó se interpenetra em seus tecidos, esse escultor não imagina processos em que sua presença se dá em um distanciamento seguro em relação ao objeto, mas se desabriga do papel de artistas que provoca a moldagem reprodutora, em prol de repercutir dispositivos de moldagem que permita sua participação dentro do processo. Assim, ao invés de dar à luz os objetos, recua a instauração de experiência ativa comumente relegada àqueles prontos, delimitados, demarcados ou fechados para dispositivos matriciais elaborados, deslocando para mais próximo desses objetos tocados e acionados pelas mãos da matriz da experiência. É como se para experienciar o mundo com seus vazios e seus plenos e com tudo que intermedia, fosse necessário experienciar as coisas à flor da pele.

O escultor já não procedimenta suas moldagens de fora do molde pensado como localidade hermeticamente apreensiva, apoiadas no saber herdado que desconhece os seus acontecimentos internos. Percorre por dentro do molde pensado como deslocalidade penetrativamente desprendida, através de suas galerias esse não saber tópico que é experimentado a partir de um reconhecimento dos fenômenos externos ali imaginados fisicamente. O escultor construirá como sempre fez seus moldes como lápides, tumbas, jazigos ou sepulturas, deverá erigir seus moldes como estranhos mausoléus, catacumbas, ossuários ou criptas, não como uma localidade marcadamente imponente, mas como uma localidade insolente que o receberão não tão-somente como arquitetura na qual adentrará o interior de um refúgio, mas em especial como escultura pelo qual atravessará o limiar de um portal.

O escultor não apenas verá os processos acontecerem de maneira contemplativa, mas engendrará fenômenos com a intervenção de sua participação. Será o pedreiro construtor da

cripta, essa localidade como receptáculo de coisas importantes. O coveiro que sepulta, inuma o morto, essa existência engendrada para uma dispersão, como também aquele que desenterra, exuma o cadáver, essa existência sobrevivida e mergulhada na decomposição. Serão paradoxalmente o próprio morto que, preso em uma realidade de inexistência própria de forças, recebe sem nenhum anteparo os fenômenos mais idiossincráticos. O agente funerário que esculpe o funeral como ritual sucedido que se passa no limítrofe da vida e da morte, da apresentação e da representação, de uma saliência e em uma reentrância.

Será finalmente o legista que com seus instrumentos precisos penetra as diversas camadas de tecidos humanos, suavizando a força de seus gestos sobre o corpo fragilizado, imprimindo força contra suas partes rígidas e resistentes em um conhecimento anatômico familiarizado. Enterrará o dedo no mais fundo da caixa torácica cuja carne instantaneamente metabolizará o gesto do qual se volatiliza e emerge rompante o pensamento.



para prosseguir neste mundo
é preciso que endureças teu coração
que ponhas tua respiração no lugar
e teu coração na lacuna

encontra tua energia muscular
nas fibras deste endurecido coração
para que tu te ponhas em movimento
para o que se abre das covas

pensa o que é insensato
e ruma em direção ao Beemote
com a dureza em riste ao coração
e a impotência na lama

para decepar a cabeça da besta
é preciso que se destrua qualquer messias
aderido duramente ao coração
que se vilipendie sua existência
que se imunize de sua influência

fecha teu rosto quando o tempo fechar
lança-te já contra esse opositor
pois o coração encerrado nessa tua ferida aberta matará
aquele que abre sepulturas, mas ali não se deita
transforma teu coração em pedra

tuas lágrimas crocodilo
teu hálito em fel
usa essa pedra interna como um chamado
age como necromante convocando teus mortos

mistura nessa guerra vivo e morto
enterro indigente e monumento demarcado
vala coletiva e exumação secreta
usa teu coração empedrado como amuleto

e marcha desde a depressão até planalto
disseca tuas estratégias
secciona a encomenda de morte
ritma na caminhada o golpe mortal
intima a pedra de coração
para que se lapide em sua dureza tectônica

afia teu facão teu rastelo
esfaqueia sempre de novo
ensaca as pedras mais duras
apedreja com a mesma pedra que se renova

dá seu corpo à força:
presenteia à gravidade seu pescoço enlaçado
desmonta qualquer cruz e todo engano
extraí seu coração vivo e queima o buraco resultante

teu coração no concreto armado
faz com que teu timo emparede qualquer compaixão
de uma justiça verdadeiramente justa
que tarda da falha

endurece teu coração teu timo
até que não se distinga um do outro
desterra esse homem-ossuário de qualquer cova rasa
sem direito de umbral nem inferno de descanso nem

[absolvição

abandona para trás teu coração
num átimo reserva teu timo
embrulha teu baço
deíscce o nó de toda tua dó
e te lança como lâmina



Não houve viajantes que pintassem os rasgos de tal margem que recorta a falta de qualquer rosto. Já não possui nenhum porto para que pudessem atracar na continuação da viagem. Para acessá-lo, requeria ao se aproximar, acelerar a vontade de chegar e não dormir no timão, já que a chegada se arqueava na sutileza com que se descendia no pequeno morro o barco. O bordejamento deveria ser atrativo. Da falta de imagem daquilo que se apresenta à primeira vista, foi-se embora também a imagem do próprio rio e de seu aportamento. Todo rio tem um pouco de *fetal*, de algo pertencente aos cuidados, como a maré que depura as feridas. Esse rio foi traído justamente por seu estado de foz, pelo que tem de mais fluvial, de mais *letal*, por ali banhar o próprio afogamento. Esquecido pelo seu povo, morreu afogado por não lhe dar ouvidos. Sua margem hoje exhibe uma ínfima parte do seu corpo. Sua parte revelada se perde em uma arqueologia portuária. A planta das antigas construções carrancudas se desnuda desprotegida. Encantados pela terra, nem sabem os prazeres de seu rio. Já sua parte oculta carrega a imensa quantidade de história mal contada, de gente enterrada, de gente expulsa de seus pensamentos. Tudo o que precisava ser escondido, descartado de forma grosseira, teria seu fim ali sentenciado. Se não podemos concretar os metais pesados nas casas das pessoas, podemos, ali, vertê-los em um dia abafado de soldagem, em um dia comum de liquidação. Construíram um muro forte, poderoso, extensivo, como páreo à altura das marés. Afã de ludibriação: o muro na verdade tapava os olhos deletérios. As escaiolas e as sancas já conjuraram ventanias e inundações: elas chegarão sob a subida da maré, irão infiltrar-se pelos bueiros, pelas canalizações: inundará tudo: áreas aterradas, rios retificados. Invadirá a cidade e afogará dezessete gerações de prefeitos que, antilacustres, se evadiram da prefeitura levando na palma da mão o traçado original do rio.



Finalmente a reforma geral agrária foi aprovada e irrestrita. Todos ganharam sua terra e cada um poderia, a partir disso, construir sua arcádia. Contudo, cada coletividade local deveria demarcar, entre os envolvidos, as fronteiras de seus chãos.

— Ora, Gumercendo, temos que chegar em vias de fronteirizar nossos chãos. Convido-te para o negócio.

— Claro, Liliano! Proponho seu início agora!

— Sugiro que nossa fronteira seja a partir de onde estou
— apontou com o pé uma pedra distinta das demais para Gumercendo.

— Ora, Liliano, e ficar sem esse valão atrás de ti, nem por onde! Ele será importante para dar água aos girinos.

— Ora, Gumercendo, então, o que pensas desse molho de alecrim para alguém de ti como sendo meu?

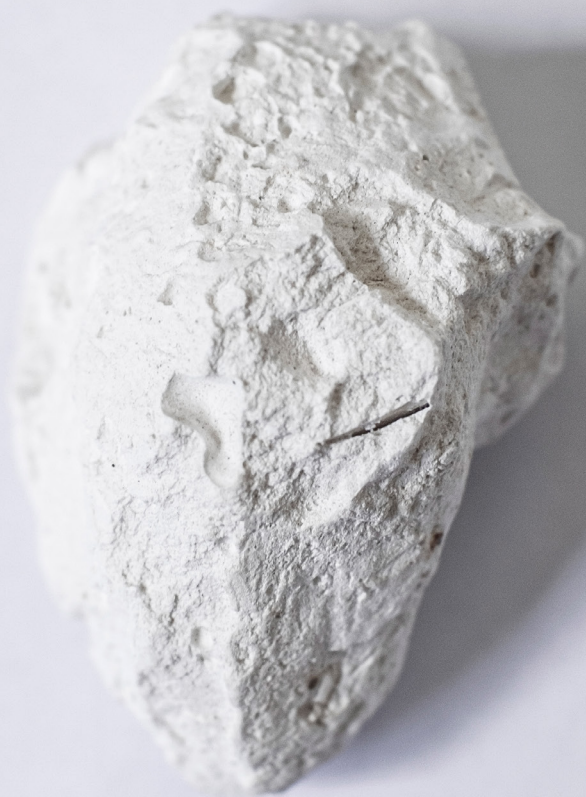
— Fora de hipótese! Tê-los em meu torrão é proteger minha *própria* dos ventos avassaladores dos deuses.

— E se porventura pensarmos nossa propriedade dividida a partir dos dilúvios durante as festividades do despejamento d'água sobre as pedras? Como bom augúrio, deixemos que a própria terra revele a separação...

— Creio que bem vem na hora essa ideia! Façamos as honras de buscar água no rio em benção de Léte e despejemos em boa hora sobre as pedras da sorte...

Liliano cobiçava tanto todo aquele quintal através de seus mandos nefastos de destruição e lixívia. Gumercendo, receoso de proteger sua propriedade, foi ao rio à Léte e com muito cuidado, recolheu água do rio que sacia o esquecimento. De beber deu de presente às pedras o olvido de um juízo sobre tal fronteirização qualquer.

Esquecidas e embebidas no solho, as pedras ajuizaram um resultado não para tal contenda, mas para o esquecimento da sua função de ajuizadoras. Lembravam-se apenas do que sempre foram: pedras. Naquele ano, com o olvido em seus ouvidos, essas juízas se esqueceram do dilúvio que sulcaria o torrão, fronteirizando, dessa maneira, o desejo cobiçoso de Liliano. Não houve chuvas naquele ano, nem girinos que crescidos, pudessem ter alimentado as serpentes sedentas por sapos. Acidentalmente, envenenaram Liliano com sua picada. Em socorro, gritando, este morreu sem ser ouvido em ajuda por Gumercendo, pois as ventanias vindas do Leste abafaram seu suplício.



Rastro de chão corre do mar aberto no vão da areia marfim
derretida na vontade de voar.
O meteoro se apoia na vaga de seu cabimento
sob pressão da aterrissagem.
Dorme bravoso no nublamento sem fim
a coisa mais bela de sua presença a nos dizer que acabamos aqui.

O rio troca de lugar com a terra apedrejada
nas apostas e conspirações por chuvas temporãs.
A terra cursa perene esses arrabaldes intermitentes
retorcendo a cavilha em um átimo de seu leito.
Depura por toda parte seu cascalho emprenhe
para que banhe e deprima a tortura de tal pavimentação.

Um de seus flancos arma seu bote em curva contra
[a concretagem.
O emparedamento defenestrara qualquer cobiça de inanição.
O rio, enfim, sepultado erige rente na cunha seu arrimo.

Leva, a montante, seu pesado pé-de-mosca
pela inominada comarca
— ora rastejando seu rastro, ora farejando a rasante, em fuga.



A pausa já está embutida na escrita, à medida que se faz a narrativa em pleno, produz-se também espaços vazios entre as palavras. Esses espaços vazios é onde a pluma para, é onde a tinta se limita, é onde a garganta se arma para vocalizar sua própria formação pleumática vazia.

A pausa é justamente nossas pregas vocais que param ao vibrarem, esquecidas de seu passado como guelras que ininterruptas remavam a mudez primitiva. A pausa na escrita é o momento em que a mão pensa através de um cérebro inexistente. Nos vazios dos brancos limitados por palavras e suas caligrafias, há todo um campo de escrita não escrita, de fala abafada.

Pensem os vazios brancos como os positivos da forma falar-através-da-escrita. Esse campo antes invisível, a nós se exhibe como os próprios brancos dados no pensamento. São as pronúncias das palavras tornadas indiscerníveis pela confusão de nossa língua.

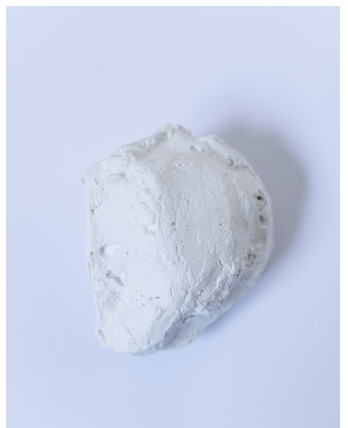
As pausas das escritas são as pausas *nas* escritas próprias. São as perdas que a voz não alcança no espaço, estão no esquecimento das palavras desusadas, nos pensamentos interrompidos, estão naquilo que queríamos deixar esquecidos na localidade suspensa e indistinta entre lembrar e esquecer.

Cesura do impronunciável, suspensão do pensamento que perdeu seu molde no que inexistente de espaço entre crânio e cérebro, entre os dedos fechados, entre a tinta e o papel, no desvanecimento de tudo *isto*. Pausas: rememorar o que cesuramos, suspendemos e desvanecemos em nossa constante amnésia.



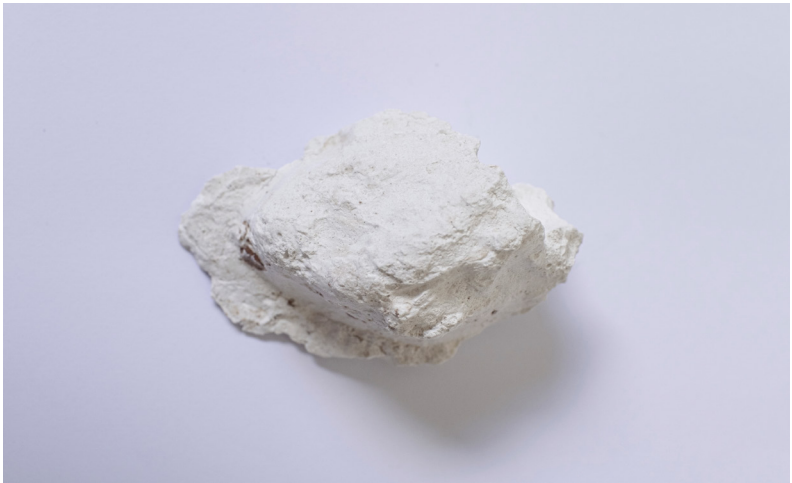




















Elementos de paisagem pelos quais passamos com a memória e a imaginação; experiência em que os elementos circundantes saltam aos olhos; redor do corpo, que se exhibe como véu que abraça a presença corporal, que tegumenta o que é aderido por esses espaços circundantes: esses elementos de paisagem são posicionados à experiência no que têm de mais extenso, de mais profundo. Organismo que incorpora a sinalização desses objetos e seres de um campo de batalha, de um tabuleiro de jogo outrora vencido ou perdido.

Paisagem nos revela ao corpo e aos olhos todas as construções da posição e do olhar. A luz brandamente queimando de vermelho o verde das folhas no pôr do sol. Seria a intensificação da impressão de que a planta tende mais ao verde desde quando a luz não fuja de sua superfície?

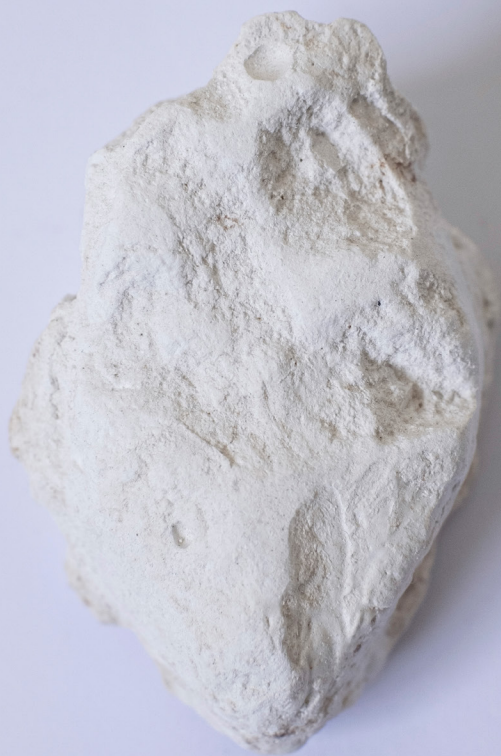
Onde o sol não alcança e o céu já não consegue olhar, a paisagem nos presenteia com o que sempre foi, o que sempre se implicou quando piscamos os olhos. A paisagem é menos um não ver do que o ínfimo que guarda o que não se pode

categorizar na cegueira intersticial quando o aparato ocular dá sua piscadela, quando se desarma, fechando-se para o centro.

Horta, flores secas, plantas que crescem para fora dos canteiros imperativos. Conjugam a grama com a praga para apaziguarem o medo da estiagem ou da chegada do deserto. É um pouco uma relação dupla entre gente que olha através da ocupação dessa exterioridade e esses vegetais que não se veem mais ouvidos.

O vaso de cerâmica carrega nosso toque na paisagem, ao mesmo tempo que o pé de abóbora se atrai para fora do vaso, rumo ao chão. Há duas arquiteturas em contato, a passagem em estado de paisagem.





se soubesse a aflição, você se poria de aviso
a vida que lhe puxa, lhe enlaça não retrátil
acorde desse dia, durma nessa noite
e me traga sua decisão

a resposta me pergunta: até quando isso acabará
a lançar-me ao desmoronamento, a atirar-me ao afôgo
quero que a traga dentro de uma carta
traga-a ensopada, mas não doída

apesar de querer analisar sua arcada dentária
o seu fim já está me dando nos nervos
se aqueça ou faça algo, vire carteiro ou coveiro

cava o mais alto que puder e saia de perto
vigia ao longe e não se esqueça de contar as pedras
ande na contramão, divide a vista, a carne e a mão
corte-a e a ofereça como luva

a estadia aqui é ruim sem você,
mas é pior contigo
apenas cave e desapareça com tudo
contenta-se, você tem o que cabe:

nesse aviso — o tiro
nessa pergunta — a mágoa
nessa carne — atingida
nessa pedra mal — contada



mal lhe conto nesta pedra
resposta alguma que me atinja em carne
essa deposição que me magoa esquecida
mortalmente avisada em desatino

sua decisão ainda me traga
desossada me engole, desassossegada me draga
enterrada em algo que me valha,
mal cabida nesta calha que me malha





Espaço esquecido, fujão. Território de todas as possibilidades. Na criação, esqueceram-se desse pequeno retalho de existência. Na fundação da terra que suportaria o mundo, esse espaço se manteve fundação. Permaneceu baixo, idêntico a seu surgimento. Faz jus ao mapa como presença, mas foi injustiçado e traído por ter sido dado como feto natimorto.

Esse espaço que cresceu como tumor se alastra, diminuindo a existência do benigno. Como uma cicatriz que nunca sara, foi cimentado, impedindo que fossem sabotadas as fundações do mundo: imagina, um retalho tímido de marginalidade, infiltrar-se no fundo, dentro do mundo e cortar seus pés? Mas que audácia!

O tempo vai passando e, com ele, as cabeças lembrantes. O espaço esquecido, fujão da régua estripadora do arquiteto, tornou-se mais uma vez esquecido. Quando algo esquecido é esquecido novamente, ele se carranca, se encrespa, fica ouriçado e raivoso. Esse território de possibilidade, impossibilitado de se vingar e destronar o mundo, invejou o espaço que lhe avizinhava. Do muro divisor entre as propriedades e o abismo de diferentes formas de uso e ocupação entre os dois espaços, esse *mundo-esquecido* do *mundo-esquecido-do-mundo-todo* cicatrizou uma pele-muro grudada ao muro divisor.

Pois, não é que cresceu uma goiabeira branca entre o muro-divisor e o muro-pele? Começou lá em cima, virou frondosa

e desceu com suas raízes rumo ao fundo do chão cimentado. De lá de cima, a goiabeira branca era gentil trazendo pela presença de sua natureza a escuridão. Dizem que é sua maneira de vingar-se pela matança dos gentis do mundo.

Com isso, a segunda era daquele espaço se iniciou: com escuridão e dinâmicas de guerra! Com a escuridão, canos de material artificial foram instalados nas paredes daquilo que se desprezava, fios conectavam coisas enterradas no espaço da história oculta com torres altíssimas, trazendo os raios para o território. Escombros eram pilhados naquele espaço pensado como porão. O limo e o lodo azulejavam toda a superfície, fazendo com que a goiabeira branca jogasse suas próprias goiabas infrutíferas como meteoros sobre aquele lugar.

Foram épocas de raios, enchentes, apodrecimento, episódios em que o mofo subia rastejante fugindo do afogamento. Foi então, dizem por aí, que com o tempo e a umidade, as pedras dormentes do muro, fixas umas sobre as outras, foram despencando, deslizando, traídas pela gravidade. Caíram e a era da inveja se sucedeu.

O que antes eram dormentes, as pedras passaram a guardar para si toda a raiva e rancor por terem caído, apedrejando a si próprias no desamor. Uma pedra foi tornada juíza e passou a olhar pelas pedras rã-corosas. Essas se puseram em posição anfíbia e conspiraram por um plano de elevação. Tijolos foram cimentados diretamente nas fundações do mundo e se tornaram dentes-de-cimento, outros, dentes-de-leite que amarelavam quando em épocas não precisas foram estirada uma escada não armada em socorro e resgate às pedras que rangiam seus dentes em conspiração.

Ninguém veio socorrer. Os desavisados morriam ao descer por ela rumo ao território do vão que não se cicatrizava, da

vala aberta que se enche de limo, de matagal que esconde sua própria morte. Ali se tornou nascente, se tornou jardim. A goiabeira continua jogando do seu alto goiabas brancas, meteoros. Elas se desfazem pelo impacto ao tocarem o chão. Aderem feito pele e osso.

Nas eras mais recentes daquele espaço, dispuseram finas placas de glicerina como suposta oferta ao banco tumular de cimento. A investida se apresentou com sacrifício, já que as placas de glicerina, além de reportarem para aquela bancada, visíveis por sua transparência, foram dadas como corpos em decomposição. O banco virou lápide, o cimento frio, cemitério. A goiabeira nos dias escuros lançava goiabas brancas como contenda. Eram ameaças.

As placas iam se metamorfoseando em águas vivas. Começavam a expelir seu muco ao se desidratarem pela água da chuva que ácida, alimentava os mofo e os encostos daquela região. Elas estavam para se deslizarem suavemente, como fizeram as pedras uma sobre as outras no muro quando em eras passadas, foram expulsas da altura. Algumas pedras rã-corosas já cochichavam se esses objetos inicialmente geométricos e que até então estavam se tornando pedras líquidas, iriam roubar seus postos na corrida para o alto.

Mas quem realmente já entendia o destino daquelas placas eram os *skeleton guns are wedding bells in the attic*, que em pé, encostados uns nos outros, viravam os olhos para a parede temendo o futuro. Sabiam que a fuga das placas para mais baixo poderia ser mortal, já que quase líquidas e viscosas, a queda sobre a água que inundava as terras dos países e territórios baixos as quebraria sem dó. Temendo a extinção por deformação, fragmentar-se-iam como um avião CAMOJËT¹ atingindo a terra após uma pane.

Essa cova sem identificação é talvez o ponto cimentado exato de seu impacto. Talvez ninguém tenha cimentado seu chão para evitar a queda do mundo. Pode-se acreditar que foi justamente a força de impacto, o calor gerado que derreteu sobre o buraco os metais constituintes, cimentando automaticamente o próprio avião a sua cova. O local do acidente não está bem-disposto nos mapas, nos arredores, nem nos radares. É de difícil acesso. Perguntam-se se a escada estirada desarmada não era a teresa dos que saltam de prédios, dos que morrem pelo trauma da aterrissagem na tentativa de serem pássaros.

Covas abertas há muito escondem sua existência no tempo da quicença e do matagal, no do esquecimento, no da falta de demarcação. É especialmente nas covas sem identificação que os desavisados são traumatizados pela queda livre, pelo trauma de voo, já que sem perceberem, entram no território regido pelo horizontal e estes seres que se dizem altos, ascendentes, como estrela ou avião, são feitos para pertencerem ao chão. Não existe escada que una vida e morte. Ou resgate e salvação. Só há um de cada vez. Deixa-se a vida em cima e se desce morto.

¹ *Самолёт* [samalyot], russo *subst masc.* avião; da junção de *camo-* (samo-) auto- e *летать* (letát') voar.



[]
quem não conhece seus vazios
— imedia invisualidades

[]
quem não se reconhece em seus vazios
— irremedia invisagens



Caçado por anos, finalmente indícios do tão comentado monstro Leviatã foram encontrados esta manhã na praia. Infelizmente não o encontraram em bom estado. Na verdade, só os restos ou o que sobrou deles: apenas da carcaça os ossos. Já não existia nem pele, nem carne que pudesse conter o famoso óleo da baleia Leviatã, que, pelo que se sabe e é de tão boa conhecida fama, ingrediente para o famoso elixir que cura todas as dores. Os arqueólogos também nada puderam fazer. Não havia nem o cheiro nauseabundo de morte. Não havia nem espectadores espantados. Só lhes restaram modular uma a uma as vértebras da legendária baleia e triparti-las na boleia de dois caminhões.



viagem em nuvem
paisagem fechada que mata
ou
ali terraplanagem onde ermo alagava morte
nulo espaço traçado
para
o instante desconter-se audaz
os cimos amarelos inexplicáveis entraram
opaco semi-êrmo
na
largura nenhuma



Não temos medo, temos pele
o medo é o receio de arranharmos a pele.
O medo não tem anteparo
já a pele se impregna no amparo como recuo.

Descascamos tremendo
e trocamos por medo.
Guardamos bem cuidadosamente dobrada:
gesto ensurdecador do que infinitamente se estira.
Grande afã esse o de estocar
o que é extremo dentro do que é interno.
Desavesso do que deveria estar no verso
abreviação de um antebraço que se contrai em fuga.

Sem pele estamos depostos de nós mesmos.
Mas o medo só se sustenta nessa pele suspendida.
Compelidos nela, expelimos o medo em meia-risca.
Sem pele vivemos bastardos sem nenhuma conquista.



✱

Os astronômatas estavam corretos. Os vindos da peste finalmente circulavam entre aquele povoado cujo nome ainda nem havia. Chamavam informalmente de Localidade. Com medo, os açudes do recôndito secaram, seus rios assorearam para que alterassem a topografia e despistassem a exata localização do tal povoado. Era uma competição com os demais vilarejos de quem ganharia na reza, de quem teria o poder de afastar a peste para debaixo do tapete da quinta ao lado. Os monumentos aos vencedores foram destruídos ao lado do rio seco. Todos os retratos em baixo relevo foram retirados das repartições públicas e escondidos. As placas das ruas e das toponímias foram derretidas e delas foram feitas não se sabe o quê.

Ora, o que era, era, ora pois.

~

O padre deu um curso sobre criatividade para seus frequentadores, para que inventassem novas formas de afastar o agouro. Não teve jeito, recorreram ao que melhor tinham: coletaram tudo que tinha de cera da cidade e moldaram hipotálamos de cérebro, labirintos de ouvido, cordas vocais de fala, cristalino de olho, apêndice de intestino. Criam que doar as cópias dessas partes corporais canalizaria o encosto da peste para longe de lá. O único judeu da cidade e a vizinha candomblecista riam ao final da tarde por tamanha insensatez popular.

Ora, o que era, era, ora pois.

Na sexta-feira, descrente que o meteoro da peste se abateria sobre Localidade, o povo acudiu à praça central levando comes e bebes para instalar ali um carnaval fora de época.

Descuido mais providencial: um carnaval de cinzas. O povoado, irmão do lado de lá do rio seco, rival, calibrou em todos os telhados seus espelhos circulares que puderam refletir a luz azul de uma lua cheia gigantesca que pairava mais baixa por aquelas bandas. A luz da lua terminou por derreter a cera do labirinto dos ouvidos de cada povoão. Seus raios estouraram os apêndices de seus intestinos, enevoaram qualquer cristalino ceroso dos olhos. De tanto gritarem a dor do horror, as cordas vocais dos povoões foram caiadas pela força de atração da luz, secando os hipotálamos um a um.

Ora, o que era, era, ora pois.

Sem ver, ouvir ou falar, incérebres e constipados, os povoões de Localidade apenas sentiram um grande vácuo do ar atmosférico por ali vagar e um silêncio ensurdecido engolfar seus corações. Seus timos, em alerta, incharam, matando na sepultura o coração. Conseguiram sentir aquela grande rocha se aproximar de muito longe. Seus timos mensuravam milimetricamente aquela força em colisão. Podiam se sentir como se tornassem um pouco aquele tempo tão sem nome quanto o local onde viviam... Era um tempo sem memória, um tempo que se deslocou por muito e isso ia transformando sempre um pouco mais eles mesmos em meteorito. Um grande estrondo foi escutado, parecia que a lua tinha caído. Na verdade, eram eles, os povoões que tinham caído dentro da localidade de colisão do meteoro. O chão tremeu como se não houvesse nem hoje, nem amanhã e ao invés de serem tragados pelo chão, foram os povoões que o engoliram. O meteoro da peste trouxe um terremoto ouvido de muitas léguas de distância: a terra estralava como um veludo velho. O leito do rio virou montanha, a igreja matriz, cemitério, a ponte, catacumba. Tudo foi revolido na resolução de uma grande cratera.

Ora, o que era, era, ora pois.



1. “O povoado outrora cunhado como Localidade, segundo a Carta do Império, oficialmente era vulgado como Beira-Ó-Poço.”
2. “Toda a localidade do povoado foi embrulhada em uma só cratera.”
3. “À medida que se aproximavam do local de impacto dentro da mata, o calor ia aumentando, transformando o suor em cera.”
4. “O epicentro de impacto era uma grande ferida no chão, cujo interior revolvía a terra em pus.”
5. “Fragmentos de restos mortais se espalhavam por todo o lugar calcinados, salinizados.”
6. “A suspeita é de que as pessoas morreram todas por observarem fixamente a queda do meteoro, tornando-se meteoritos.”
7. “Foi encontrado dentro de uma cova à beira da estrada um tratado sobre ‘Tratos com estrelas cadentes e meteoros’ de 1727, de autoria de Juan del Mar, judeu citado pela Inquisição Portuguesa.”
8. “Tal tratado versava sobre como se proteger contra quedas de meteoros e colisão de estrelas cadentes.”

9. “Em certa altura, o tratado aconselhava: ‘... ao presenciarem a queda de uma estrela cadente na noite de sexta-feira, não a observarem fixamente sem nenhum anteparo. Todos devem apontar instantaneamente para tal cadência, seguindo com a ponta do dedo indicador seu curso retumbante e magnífico. Deverão acompanhar com um só olho o trajeto desse dedo. Perante tal fenômeno não morrerá se assim o fizer, sofrerão ao menos bolhas nas mãos ou crescerão verrugas nos dedos...’ ”

10. “Nesse tratado, fica evidente o papel importante do dedo indicador no trato com meteoros e estrelas cadentes, pois, segundo del Mar, o dedo indicador ‘é um dedo que indica, que nomeia, que converge todas as forças descomunais e incompreensíveis em força vital humana, em entendimento humanamente mesurável.’”

11. “Ali, brevemente, escanceia que ‘a figura da mão é mais importante nesse evento de catástrofe, principalmente na lida e no manuseio dos pedregulhos assim resultantes de tal colapso. A ponta do dedo captura o fenômeno, já a palma da mão, como um todo, provê seu peso.’”

Todos os socorristas não sobreviveram ao contato com o local de impacto, quando acudiram momentos depois do sucedido. A fonte é desconhecida.

Ao marçomês de seu terceiro dia de 1821.



O estado de alerta estreia o aniquilamento. O provisório produz espaço para a adivinhação das calhas do mundo, do agouro por destruição. A mirada solicita a penetração para adivinhar o que se vê frustrado, para o que está indicado profundamente na própria superfície plana, em que, porém fina, se enraízam as natas-de-terriço. A adivinhação — um trabalho de aproximação de um olhar sempre frustrado e cansado — solicita corpo cada vez mais próximo de corpo. O regime das observações das opacidades caracteriza a impenetrabilidade ao olhar, mas, por outras vias, testemunha um corpo que transita sua própria forma sob o convite de uma veracidade.

A longa caixa de madeira que comportava toda a sorte de materiais derretidos se abriu como um invento com o intuito de apresentar as paisagens situadas entre a terra e a água. Paisagens de ventanias e inundações, para ser mais exato, quando o vento sopra água em direção à costa, inundando e alagando, por mais tempo do que deveria, canais, riachos e córregos. Solicitaram-nos que descobríssemos o que seria água, terra e ar através da agrimensura da área do incidente. A paisagem, à frente, — quase como frestas de estreitas janelas com vitrais, a parte disposta na parede que se abriria como proposição — solicitava adivinhações e clarividências desde sua leitura fixada na solidez transparente e insegura dos materiais ensopados.

Para o clarividente, sempre esteve nítida a indiferença na paisagem como ponto de iniciação, em que saber diferenciar a terra da água do ar na paisagem, talvez lhe caberia, ainda algum dia, descobrir. Naquela quantidade de terra, prever os soterramentos subsequentes, a quantidade de granéis de ar que aquela paisagem podia suportar sem desabar, até finalmente vaticinar possíveis ventanias. A paisagem, — no que possui de parte superior, suspensa à parede de uma mônada recuada —, ser vista propor, portanto, uma busca dos términos perdidos para designar na decifração dos oráculos, na *mancia* das ventanias das paisagens as espumas das inundações e das enchentes, para que só a partir da ação de contato, adivinhar suas misteriosas passagens.

No chão, um ao lado do outro, os materiais flácidos se dispunham a qualquer conferência auxiliar. Extraídos dos espaços onde as coisas escorrem, capturavam três momentos específicos de escoamento das enchentes recentemente causadas pelas inundações. Espécimes assim feitos em sua tenra solidificação para estudo proveniente das escumas a respeito dos próximos dilúvios. As porções de espumas desafiam o próprio olhar, propondo sensibilidade, propondo previsões. É possível prever ventanias e enchentes olhando as espumas do rio que afogou Ofélia?



Inocente na lida com os mais diversos tipos de madeiras, experimentado em diversos cortes que resultam na criação incessante de pó, o marceneiro vai selecionando entre pilhas peles para arestas de seus projetos de carpintaria. Jamais imagina que em seu cotidiano de trabalho, quando sempre lidou com a produção de peças que ele mesmo elabora, possa estar construindo corpos que carregam morte. Ora, seu trabalho advém desses esqueletos secos das árvores mortas; os pregos, dos instrumentos que crucificam sem descanso madeira sobre madeira.

O marceneiro já se esqueceu de sua linhagem mercenária. Sua profissão carrega a linhagem dos grandes marteladores do ferro e da lava. Não mais possui o conhecimento de que descende de antigos trabalhadores das minas. Ao se apaixonarem pelas deidades produtoras de unguentos, tônicos e venenos, pastoreiras das ervas da floresta, foram punidos pelos deuses da guerra e da barbárie com o esquecimento de seu labor que os faziam tão bem conhecidos pela lida com o metal. Notabilizavam-se por serem bons e fortes incrustadores de desejos ao dominar os materiais escondidos sob as montanhas. Com isso, tornar-se-iam acabrunhados pelo castigo, passando de mercenários dos metais para marteladores de madeira.

O marceneiro inicia a junção das madeiras, criando um continente de espaços onde as sombras preenchem seu vazio. A primeira madeira cortada, segundo o pedido do cliente, é martelada à segunda, formando a baixeza de um rodapé, para



que atrele o pé da parede ao chão. A terceira é então martelada, unindo-se às duas anteriores: conformam um espaço, o canto de um refúgio, para que qualquer quina encontre seu frio arredio. Martela-se uma quarta às demais e surge a calha de um escoamento, para que os líquidos desejantes corram por baixo.

Esses procedimentos se dão como pistas ao marceneiro alheio sobre o verdadeiro significado dessa empresa posta em andamento. Mais madeiras são pregadas formando caixas, ou melhor, vãos, vários sete-palms para o chão. Quando o marceneiro lida com a madeira, desliza a sexta peça sobre a caixa, tampando-a com marteladas finais. É aí que a sombra que acompanha tal objeto, indicadora da presença do que assim existe no mundo, sorrateiramente se arrasta por entre os vãos do objeto e ali dentro se refugia.

O marceneiro entrega a caixa finalizada ao cliente. Essa encomenda aceita é uma dentre tantas realizadas a partir de projeto que estranha pela peculiaridade, encomendadas por pessoas também estranhas e peculiares. O marceneiro não se exime em executar o que é lhe solicitado a partir do desejo do cliente apontado em um papel com desenhos brancos como se as linhas se presentificassem como uma aparição. É visível a incerteza do dimensionamento dos objetos. Um número, uma posição ou possibilidades são apontados na negociação, a que ele responde com propriedade, já que domina, na palma da mão, os esqueletos das coisas.

O artista se despede do marceneiro com a encomenda pronta. Furtivamente este não transporta essas caixas, caixões, moldes e prateleiras em um rabecão, pois, obviamente, chamaria atenção do próprio marceneiro toda aquela situação e, quiçá, até dos vizinhos. A encomenda é posta então em um automóvel com o

qual o artista, quase como um foragido, se direciona para casa. O marceneiro assiste àquilo com uma pequena desconfiança, mas nada que dure muito em sua mente. Logo se esquecerá daquele pedido quando as máquinas de corte escravas voltarem a funcionar sem descanso para o próximo cliente.

E como um criminoso que rapta algo de valor, o artista vai apressado rumo a sua casa, transportando aqueles objetos curiosos. Leva-os para o quarto onde já estão empilhados outros objetos de mesma natureza. O quarto do artista é onde dorme a funerária, desviando a função onírica de seu quarto para fins funérios. O que pensariam de alguém que dorme ao lado de caixões?

Um escândalo, certamente.



O arresto do timo se dá na invasão da caixa torácica. Através do ar que canaliza, uma procura escava em um espaço *tímido* qualquer estreitamento. Temos guardadas nessa armadura óssea, porém irrequieta, as nuvens do nosso fôlego que, avessadas e ali contidas, ensaiam sem descanso a expansão para fora em fuga e a recolha cativa ao limite interno de nossa estrutura. Para compreender isso é preciso endurecer o coração.

A respiração é um processo. Desdobra-se de dentro para fora e de fora para dentro. Um movimento interno exibido no fora, o que avessa essas relações topográficas radicalmente: quando avessamos uma bolsa de pano, seu avesso se apresenta, a princípio, sempre deformado, desajeitado, aparentemente disfuncional, mas também literalmente aberto a novas relações com o mundo, com novas tatilidades aos sentidos, como um novo objeto, renovado topograficamente que nos encara por sua topologia desejante?

O tempo se envolve nessa localidade onde órgãos que o rodeiam como o coração que funciona por movimentos sísmicos, como os pulmões que trabalham dobrando e desdobrando sua forma. Endureça seu coração e perceba seu timo excretar o humor — essa substância reguladora.





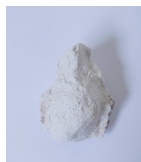


[...] o padeiro, em tempos imemoriais, estava em seu cotidiano atarefado executando com rapidez as diversas etapas da panificação. Era preciso ter precisão de um alquimista na mistura dos bons ingredientes: suas proporções, seus pontos de saturação, a duração do descanso da massa, o local onde pudesse respirar, a direção do corte em partes menores, o sentido da fibra mässea, as diversas camadas de sua amassadura, a temperatura do forno, a umidade do ar. Ter a destreza da textura da amassadura em ser bem sentida na própria mão. Tal dia, a massa de pão tinha mais dificuldade em atingir seu ponto correto. Os quitutes também não estavam conseguindo manter a forma tão desejada e amada pelos fregueses. Um dia laboral desandado e a suspeita do padeiro. Naquela manhã, a

água do poço estava mais quente que a do mês anterior, mas fora logo despistada pela necessidade de iniciar no madrugar seu ofício tão respeitado. A água dura do poço, quente, que não espumava e que liberava gases não fora feita para a panificação, mas era indício de outro processo, mais profundo, mais rancoroso, mais encouraçado e mais sangrento. Aquele povoado havia *esquecido* que a montanha que os ladeava era na verdade o vulcão Excaído que dormia dominado pelo sono até aquele momento. O padeiro deixara sobre sua bancada toda uma grande quantidade de massa de pão. Dobrara as pontas externas para dentro formando o que pareceria ser um grande bloco de carne gordurosa de baleia, medindo quatro palmos de altura. Era possível avistar as linhas finas das camadas de massa dobrada e uma espécie de buraco no encontro epicêntrico da amassadura. Engano! As baleias da praia já haviam, há tempos, captado os tremores que pouco a pouco emergiam à superfície e fugiam em direção ao mar aberto em antecipação, para longe da tragédia que se avizinhava. A cumeeira da padaria deu um ronco profundo, convulsionou, tornou como uma voluta, ricocheteando-se ao se descolar do teto. Em um piscar de olhos a lava, a cinza e a terra vulcânicas se depositaram por tudo, centímetro a centímetro, em uma grande lápide hermética, a vácuo. Em um último suspirar, tudo fora tragado, esquecido. O vulcão Excaído *caiu para fora de si*, virou planície. Virou mentira.¹

¹ *Excaído* [neologismo] provém de *excair* [cair para fora] que é resultante da involução etimológica da palavra contemporânea *esquecer* [português antigo: *escaecer*, do latim vulgar: *excadesco*, de *excadeo* “cair para fora”, no qual *cado*: eu caio, eu morro, eu cesso, eu apodreço, eu sou abatido, eu enfraqueço, eu sumo], talvez com o sentido de enfraquecimento, destruição ou desaparecimento da lembrança, da memória, ou seja seu esquecimento: aquele momento em que as memórias caídas no mundo, fora do nosso cérebro “não nos vêm à cabeça”, quando “nos fogem da cabeça”.

• *tornar* [uso impróprio]: fazer dobras, torneirar, girar em seu próprio eixo, rodar.









A palavra, a imagem escultórica e alegórica do órgão timo, a imagem mental evocada a partir da palavra – as crônicas, os contos autoficcionais e afetivos – são conjunções complexas que dão vida e forma à experiência poética denominada *Timo*, produzida pelo artista visual Fercho Marquéz-Elul. Trata-se de um trabalho formado por textos que foram produzidos outrora e condensados a outros recentemente realizados em regime pandêmico, intercalados por fotografias de pedras moldadas num processo de ir e vir como elemento alegórico ao órgão timo.

Timo – o órgão – é uma glândula linfática situada em nosso corpo entre os pulmões e o coração e à medida que envelhecemos diminui de tamanho até quase desaparecer. Em uma concepção holística, ele é considerado um órgão que absorve e retém as emoções. Nesta experiência artística, timo tem na pedra a imagem alegórica para uma espécie de cicatriz, um resquício, um empedramento – um sentir e um fazer-se pedra.

Nesta experiência poética, aqui proposta, palavra e imagem ecoam, se contrapõem como uma espécie de trampolim de passos largos e livres. Como um libertário que é, no sentido freiriano, pois nos propõe uma poética e uma prática *tímica*, Marquéz-

Elul nos lança um emaranhado complexo e encorajador. A ideia de complexidade se coloca a partir da reflexão de que se trata de um texto de artista que traz reflexões sobre o fazer da arte, o pensamento sobre a escultura, sobre a instauração de um trabalho e de seus processos.

Em um dos textos, intitulado [*carne volátil*], em meio às reflexões da pesquisa artística no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS¹, durante o primeiro semestre de 2021, o artista nos convida a orbitar em meio aos pensamentos complexos sobre o fazer escultórico. Conduz a um pensamento sobre a matéria, mas também sobre a subversão de procedimentos de estados e consistências que pairam sobre as noções de vida e morte, corpo, matéria, espaço, lugar, tempo, sujeito. Que sujeito é esse que esculpe?

Os textos geram perguntas diretas e críticas sobre sistemas estruturais tais como o sistema das artes, estruturas sociais, exclusão, subcidadania. Contudo, em momento algum temos qualquer uma destas palavras colocadas explicitamente. Tomando como ponto de partida [*a cidade sumira do mapa quando deram por falta após as eleições municipais*], somos levados a um pensamento crítico e catártico como a identificação com a conjuntura da cidade de Huracay, a tragédia do extermínio devido ao caso fraudulento e criminoso do prefeito com a morte, em que há uma identificação e uma nota ácida e subversiva sobre a situação pandêmica, o caos e o desrespeito à vida que nos ameaça e corrói diariamente. São fabulações, crônicas densas.

¹Essa e outras produções textuais foram apresentadas em conjunto pela primeira vez na disciplina à distância e sincrônica *Interfaces: produção e reflexão*, ministrada pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza no Doutorado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre final de março e agosto de 2021.

[*Inês é morta*] nos conta sobre alguém que morre na madrugada e nem sabia de quem era filha e nem mesmo que estava viva. Ela morre enquanto tantos outros seguem suas rotinas normalmente. Em [*o rio moribundo: o rio que se atola em si. O rio do afogado: o rio em que se atola*], a poesia é cortante, plástica com cores e texturas densas e lamacentas como o rio que lhe interessa que não é largo. Exuberante é o rio lamacento, difícil, quase um não rio, um rio cicatriz que sangra e não é visto.

Timo é empedramento crescente no peito a cada desrespeito à vida do outro, mas é também vestígio de rio, – ou foi – esperança, cicatriz e vida pulsante como as narrativas afetivas das matriarcas e seus fazeres domésticos, que incluem a mãe aranha. As mães aranhas! Elas tecem e engolem, mas também cuidam e domesticam, que teia deliciosa e complexa, não?

Timo é arrebatador, um convite a dar voz ao timo que existe em cada um de nós. A pedra-cicatriz que já foi sangue, que já foi rio, rio lamacento e cheio de cor que se encoraja e enrijece sob a pele fina tal qual a mãe aranha. Sejam os tenros, sejam os lama, sejam a vida, cicatriz e vida de novo num processo de vai e vem constante assim como a matéria da pedra moldada e remolda aqui.



Começo a escrever esse posfácio no verso das páginas impressas de uma das versões finais de *Timo*, muito anotadas por mim a lápis e à caneta vermelha. Escrevo usando a mesma caneta vermelha, que estava à mão, como se algo ainda devesse ser corrigido.

Agora, não. Algo deve se criar.

De alguma forma, eu precisava pôr à prova o material de *Timo*, tentar eu mesma passar pela visão tímica das coisas. Houve de ser em seu primeiro andaime físico, preparando os originais desse livro inclassificável, em reuniões que atravessavam o Atlântico. São narrativas? Contos? Poemas em prosa e verso? Crítica de arte?

Enigmas, pois. São enigmas.

Cada vez mais se dissemina o pesadelo — ou talvez o júbilo — da bibliotecária: como classificar? Qual será a nomenclatura da ficha catalográfica de *Timo*? Como falar disso, literatura, objeto singular, que tanto fala por si só e só por si pode ser representado? De que forma explorar um objeto que apenas deriva de outros objetos, crescendo e encolhendo?

•

Primeiro, uma anedota: em uma palestra na Faculdade de Letras da UFMG, ouvi um professor da geografia¹ falar sobre literatura. Esse professor fez uma proposta: e se fosse necessário abolir todas as disciplinas e pudéssemos salvar *apenas uma*, qual salvaríamos?

A literatura, ele logo respondeu; ficamos felizes e lisonjeados, estudantes de Letras. A literatura é capaz de abarcar tudo, o professor disse. Ela descreve a biologia, a física, a matemática, ela abarca, no meio de suas mentiras, a história, ela descreve a geografia.

“Isso que você faz aqui é literatura”, disse a Fercho Marquéz-Elul sobre *Timo*. Falar de arte por meio de arte: é a letra dura da ficção, dos mitos, da contação, das narrativas de processos, da historinha que contam as performances, de verdades, de invenções, de charadas. Uma literatura que absorve tudo: os lugares comuns, o tratado, as palavras do relato científico ou historiográfico, a crítica, o trabalho acadêmico, as lendas, o ensaio e o mito, que é o cordão umbilical da literatura, esta que nasce primeiro voz antes de se tornar palavra escrita.

Não como ilustração, mas como texto, aparecem o desenho e a fotografia: eles habitam, fazem parte, são a mesma carne, dois lados da arte que tem o gesto da pena e do pincel. *Timo* é literatura de ouvido e olho: a palavra que dá a ilusão de ser transcrita de um primeiro gesto oral, num púlpito de narrador, a página com a cor exata do que se viu.

¹ Infelizmente não me lembro quem era.

•

Timo me faz pensar com alegria na morte e na ruína. Ruína tornou-se resistência, aquilo que não foi destruído pela umidade, pela seca, pelas guerras, pelas pestes, pelos terremotos e tsunamis. A ruína conservou. A literatura vem, também, aqui como a ruína de processos. Ela guarda memória de tudo, mesmo que de forma insuficiente, à mercê de um leitor que complete a frase.

Destruição e morte: o que restou de um processo da feitura de sabão. O boato: o que restou de um acontecimento. A cova sem identificação: o fim de uma biografia, agora sem nome. A literatura de Fercho Marquéz-Elul é o que resta de vários processos.

O que é feito com o resto? Como ele se transforma? Esses são espaços e objetos de *Timo*. Fábulas sobre cemitérios e hortas: lugares onde se estabelece o ciclo vital, entre mortos, velhos, adultos e crianças muito vivas. Também se inventam lugares: a cidade de Huracay, no “Sertão de São Paulo” (terá toda a mata atlântica sido devorada, transformando a região do Trópico de Capricórnio em um deserto? Isso acontece no futuro ou no passado?), o lugar apenas chamado de Localidade, como se fosse um apelido para um espaço que não se deve nomear, pois desgraçado, pois interdito.

•

O discurso parece começar pela metade, de um espaço pregresso: como se quem lê chegasse no meio de uma conversa já iniciada. Somos privados do começo e de um fim selado. O primeiro texto, [*por um sentido tímico*], se inicia: “Sugiro, portanto,” este *portanto* fazendo vezes de conclusão: há algo antes que não vamos acessar, melhor: já deveríamos ter acessado. O texto [*Inês é morta*] se inicia com um E de continuidade. O gesto de pegar o bastão da escrita, certa humildade em abaixar a cabeça e dizer: isso é apenas uma parte da obra humana. Mais uma ruína do que temos. É o necessário.

•

Os gestos desajeitados do homem, gestos de destruição. Aqui, as inteligências são matrilineares: avós, mães, os excluídos: a candomblecista, o judeu, os de fora, estrangeiros e não cidadãos, que não participam da histeria da história, mas por ela são massacrados. O gesto do homem, desajeitado e idiota, não aprendeu, não escutou, não viu, portanto, atropela: não constrói estrada.

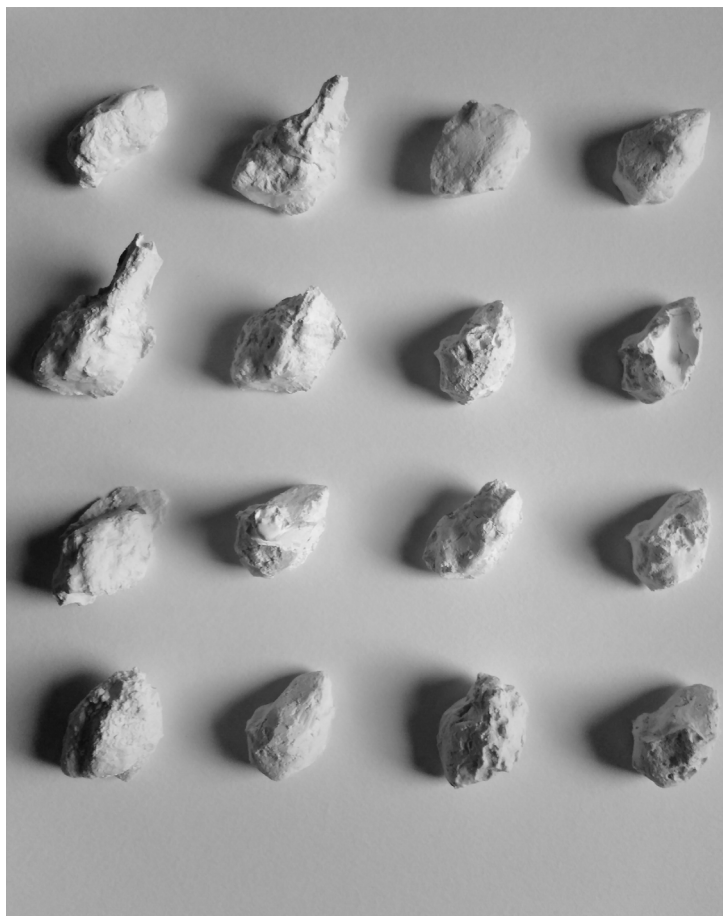
Timo é um livro que pede para ser lido lentamente, que convida ao dicionário. Há o perigo de sofrer um engano, há também um certo prazer em ser enganado. O pacto ficcional foi traído diversas vezes ao longo desse percurso.

Percurso: o que é a etimologia se não a busca pelas palavras que pariram outras palavras de outras línguas? O seu sentido tímico, original, que encolhe e se torna outra coisa. Enquanto eu lia *Timo*, outra palavra grega também me consumia a memória: πόρος [*poros*]:

1. Passagem; via de comunicação (por água ou por terra)
2. Leito de rio; curso d'água
3. Leito do mar; mar
4. Estreito
5. Ponte
6. Via; caminho; percurso; travessia; navegação
7. *Medic.* Conduto ou passagem
8. *Medic. Pl.* poros
9. Via ou meio para chegar a um fim; expediente; recurso; saída;
10. *Pl.* vias e meios
11. Ação de atravessar; trajeto; passagem
12. Ação de obter, adquirir.²

Mas essa não é uma estrada que busca o fim. Essa é uma estrada que apenas faz a própria estrada, somente trabalha. Não é uma estrada que finca bandeiras, delineando territórios nos mapas-múndi oficiais. Rios, fluxos, interrompidos ou correntes, sempre pequenos. Pontes e estradas, cortando territórios e conduzindo a lugares que não existem. O poro do corpo, deixando escapar humores.

² MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin.; NEVES, Maria Helena de Moura [org.]. *Dicionário grego-português (DGP)*: vol 4 [π-ρ]. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 114.



Jardins: 19. Descrição geral. — 20. Peças d'água. — 21. Árvores humanas tocando os passantes. — 22. Buxos em fios de ferro. — 23. Plantas cáusticas. — 24. Plantas eletrizantes. — 25. Flores falantes. — 26. Bancos de molas. — 27. Quiosques de cabelos.

Louis Aragon, *Projeto de reforma de casas*, 1920.¹

Timo, produzida pelo artista visual Fercho Marquéz-Elul, é uma publicação de caráter emergencial. É constituída de algumas dezenas de produções textuais dos últimos cinco anos, em que o artista transita por diversos gêneros, experimentando sempre uma ensaística. Coabitados em uma mesma *localidade*, sua agrupação em um livro foi a resposta encontrada para a estratégia de sobrevivência — das pessoas, do meio ambiente, das palavras — para evitar os impactos do isolamento social, do parcelamento da biodiversidade estilizada pela grilagem, pela queimada e pela boiada que eram feitas passagens, bem como pelo uso maquiavélico dos discursos políticos e do valor das palavras na esfera pública democrática do Brasil.

Destila entre essas produções as decantações de uma vida dedicada à leitura e às Artes, em que memórias supuradas de infância, os dizeres, as oralidades nas palavras *mal* pronunciadas inventivamente pelos antigos se aliam a todas as formas, formatos ou estilos — do popular ao dito literário — que o artista tem de disponível à mão, ao corpo e à memória como elementos formativos e constitutivos do ser, de seu próprio *feitio* em relação à vida.

Pois, mesmo sem direito à terra, à habitação, à educação de qualidade e até mesmo ao próprio corpo e seus desejos, o sujeito ainda possui sua língua, seus conhecimentos emudecidos dobrados e enterrados

no fundo de sua memória. *Timo* vocaliza a respeito, exatamente, das conversas que o corpo faz com ele mesmo, das experiências perante os fenômenos que são registradas silenciosamente na calada da noite, subterrâneas no corpo e no mundo, entre seus tecidos, líquidos humorais, cartilagens, nervos, músculos e esqueleto. Ali, onde tais viagens subtegumentares são capazes de avistar, apenas se de olhos fechados, suas paisagens compreendidas em passagens entre as diferentes frações do território.

É por isso que a evocação de um diálogo entre a pedra e o timo oferece o esqueleto e o núcleo central irradiador de vida, afastando-se da velha relação com o coração, bombeador de amor e alento à poesia ou dos objetos erigidos – bem acabados, polidos, memoráveis à história da escultura, da cultura ou da arte. Nos processos em que o coração faz sua pausa ou seu pouso final ao ser plantado na terra, e dos eventos ocorridos nos quintais da vida doméstica, são esses escritos que nos assombram, evocando todos esses âmbitos, situações, contextos, elementos e arquiteturas que se relacionem com o que é *plano*, com o baixo — estrutural, moral e ético, social, filosófico —, com o telúrico e o subterrâneo.

No lusco-fusco do dia que se finda, por entre a floresta negra que rodeia o quintal, os espíritos, os fantasmas, os seres da floresta se reúnem em redor do artista quando criança, que teimava em permanecer mais tempo do que deveria no aberto, para lhe contar todos os segredos da floresta, do quintal e do interior da casa. Contavam, nas fabulações, segredos com *palavras-de-entardecer*, seus conteúdos mais secretos. As próprias palavras mais íntimas eram o conteúdo secreto mais bem guardado pela ficção, pelo sonho, pela memória e pelo corpo que passaria pelos ritos do crescimento. Trauma para os dentes de leite que precisam cair da boca e para os ossos que são forçados a se elevarem mais e mais.

A publicação *Timo* é um organismo folheado de materialidades — terra, água de córrego, plantas, madeira, metais presentes nos instrumentos de lavoura, de construção e infraestrutura. Bem

propriamente é uma arquitetura com suas paredes folheadas que funcionam como folhas de porta, onde nossas mãos ao sustentar o livro, são seu batente, seus marcos. Como se quem o lesse, pudesse percorrê-lo por seus interiores, com a garagem que guarda as culpas e as decepções, a sala de estar em que as fachadas são revestidas de rejunte e grossa argamassa, o porão onde os pactos sexuais são marcados na agenda, o puxadinho em anexo motivado pela indecisão e o quarto de dormir, onde a insônia da escrita brinca com o fuso horário como uma máquina de tear ininterrupta; a máquina de escrever sobe pelas paredes como uma máquina-aranha.

Pelos caminhos da publicação, escondidas escritas antigas vazam da pintura fresca das paredes recém-pintadas, as diferentes alturas em que os escritos estão nas paredes indicam a um só tempo — casa viva pelo ser que cresce e ruínas pelo ser que já não existe mais. É o interior próprio do que parece ser uma escrita através dos anos que se passam na vida de escrita do artista, onde escritos próximo ao chão — à roda do pé — nos fazem lembrar das escritas infantis na parede e, à medida que crescem, essa escrita vai subindo de altura, vai se rebelando, se condensando, a boca vai ficando amarga e porca, as imagens ancoradas na folha, sedimentadas ou flutuando, são tais quais cartazes colados que dialogam com os desejos domesticados. “A primeira relação sexual é com as imagens”, disse uma revista pornográfica de sexo heterossexual aos olhos retrovisores do artista bicha.

A cada entremeio de um inscrito a outro, a imagem de uma pedra moldada em gesso cadencia a leitura. O autor doa a quem lê, ao mesmo tempo que o destitui, oferece ricas torções literárias e logo depois apedreja. Há um cuidado com cada palavra, com cada sentença — cada sentença completa é uma injustiça à linguagem, culpada de ser responsável por muitas coisas, mas, desta vez, inocente neste crime —, com os parágrafos, com a fisicalidade dos versos na página, ao mesmo tempo que, por vezes, abole os

vazios entre as partes do corpo textual — essa iluminura iconoclasta, minimalista, convencionalmente branca da escritura ocidental.

Em uma espécie de gesto tectônico, cria massas sedimentadas de textos, onde há, em um só tempo, na constituição de um *ser em texto*, seu título guilhotinado e exposto ao lado — um produção textual é sempre um só ser cuja cabeça [título] e corpo [texto] o provêm à vida seccionados — e uma obliteração desse vazio branco *através* do texto bloqueado, esse fundo, essa área de parede cheia de ar, vazia de plantas, de seres, de paisagens: o próprio esquecimento dos olhos.

O artista tem também uma atenção especial à língua com a qual comunica os fluxos e fluídos dos humores excretados das experiências. Toma a língua portuguesa do Brasil e a desloca para um campo onde também as divisões classificatórias das línguas derivadas do latim são amaciadas. Não profundamente a ponto de escrever um *multileto*, uma espécie de dialeto babilônico de difícil apreensão, mas o pensa em trânsito — pelas águas barrentas dos córregos, levado nas malas dos imigrantes, presentes nas corruptelas, nos desvios linguísticos e neologismos, nos decalques e empréstimos, nas expressões cotidianas já tão desgastadas que as sentimos presentes em um arcaísmo fora do tempo.

Escrever a língua, a mais cotidiana e popular possível, como se fosse uma língua estrangeira, de expressão arcaica, um *latim vulgar* contemporâneo, revelando a ficção que a institucionalização da língua portuguesa sofreu com sua especialização ao ser separada do galego e das demais línguas românicas. “Você parece falar como um estrangeiro”, disse negativamente, em uma ocasião, um professor universitário. “Não, eu não falo como *um* estrangeiro. Falo e escrevo como *muitos* estrangeiros”, tenta responder o artista aqui, com esta publicação.

Em *Timo*, um convite é estabelecido para leituras que se deslocam. Há a todo momento, por entre os elementos da publicação, a

ordem do trânsito entre título [de cabeça] e [corpo de] texto cujo jogo é exercitado dentro da própria feitura de algumas escrituras. O fazer da escrita produz o texto como uma excrescência, um objeto que se infla, se territorializa, dá à vista e ameaça, como um espinho *ecfrástico*. O corpo de texto parece ser uma grande vazante *titular* em si mesma, ou melhor, um título que cresceu e inverteu as funções e normas familiares. Já o título ao seu modo, insiste, já de cara, a ser mais que um título, a abandonar sua responsabilidade anunciativa e enunciar propriamente, menos que um movimento de passagem, ser propriamente os marcos dessa passagem.

Diversas formações literárias tomam a garantia de serem coisas, desde o poema-nuvem-de-tempestade e o ensaio-rio, passando pelo fragmento-enterro e o verso-vidro-embacado, até a reportagem-crônica e o conto-esquecimento. A concentração de cada *palavra escrita*, a depender da olhadela, divisa-se também em suas associações em prol de texto, de tecido de escrita, de aglomeração associativa. Uma amplidão que a palavra consegue produzir de massa de texto, no campo visual, é uma espécie de palavra-enxame, palavra *mássica*, por vezes informe, por vezes geométrica, uma fisionomia que a *escrita-palavra* tenta tomar.

Em *Timo*, essas formações literárias povoam uma diversidade conjugadora: desde o melancólico [*Leviatã*] e o criminal [*Inês é morta*], ambos de 2016, passam-se por produções mais experimentadas como [*Enclítico em cumulonimbus*] e a enigmática [*Notas sobre invisagens*] até chegar à colérica e bélica [*Endurece teu coração*]. Há o estabelecimento do diálogo para fora do poema através de uma interrupção epistolar entre [*Só me traga sua decisão*] e [*Mas sua decisão ainda me traga*], criados durante a pandemia de Covid-19 até o conto [*Excaído*] cujo início, por sua vez, se dá misteriosamente durante seu próprio clímax e termina onde assim o faz a paisagem, abrindo passagem para o que está fora da página, do tempo, do espaço, da paisagem, do quadro, da casa.

Pedras tímicas, moldadas por Fercho Marquéz-Elul em gesso em 2021 e fotografadas meticulosamente por Tuane Eggers são como cordilheiras: fazem diferentes regiões poéticas darem um aperto de mãos sem realmente permitir que ambas parcelas percam seu calor e inquietação característicos. A pedra é algo fenomenal cuja ausência diferenciadora *per se* de estruturas de proteção exterior como uma pele e um interior resguardado estabelece seu ritmo peculiar. O que se constitui dentro é também o que lhe faz fora. A fotógrafa, em certos momentos, as retrabalha a ponto de dar a sugestão de que tais pedras poderem desembrulhar-se em peles a um olhar atento, mas estabelecido na vontade de tocá-las. Eggers consegue, a partir da entrada no mundo do *detalhe pétreo*, esses territórios vegetais, de imagens de natureza anfíbia entre pedra matriz e pedras moldadas, entre criação natural e humana, entre mineral e cultural.

As produções textuais, seres singulares e em si sós, cujo título separado do corpo do texto, por vezes libera de dentro de si um fantasma, um fogo-fátuo, um miasma. E esse fantasma, nesta publicação, é o conjunto de fotografias e desenho que vez ou outra em algumas produções são encontradas presentificando-se, ora antes do início narrativo *in media res*, ora depois que o andamento poético é interrompido abruptamente. Raríssima vezes as imagens se coloca entre o texto e, quando o faz, está em sua materialidade mais fantasmática, porque por entre o texto já há uma imagem ou ao menos uma infinita cadeia de imagens — cadenciadas pelo escritor, temporalizadas por quem lê.

Imagens que podem ser o ponto de partida para uma escrita: nem sempre uma escritura se inicia com um recuo tabulando um parágrafo, umas palavras primeiras em uma escrita, mas em uma produção, apropriação ou aproximação de imagens que são convocadas primeiramente. Em outras ocasiões, é a partir do texto que se dá a solicitação para a finalização em *fotografia* ou imagem. As imagens podem querer dizer muitas coisas e mesmo os seres mais

silenciosos, enigmáticos, fragmentários podem encontrar um meio de comunicar. O que se pode perceber nesse coposicionamento entre a imagem verbal e a visual é um vice-versa entre os estatutos esperados por cada linguagem. O texto é a narrativa e a imagem é o seu registro? A imagem visual se basta e uma outra imagem verbal também? Entretanto, por que são apresentadas, ainda assim, casadas? O texto parece ser propriamente uma imagem visual ou uma imagem parece nos indicar uma leitura de seus elementos?

A produção com esses elementos parece estar formada tal qual um exercício de ensaio verbo-visual em eterna implementação. Um orbita o outro sem empreender distanciados demais um curso, nem próximos demais a ponto de colidir e fusionar seus corpos. Mas o que algo parece presente é a associação errática entre esses elementos rumo a um percurso no espaço — *considerado*, meteórico, asterístico — que mais expelle matéria do que luminosidade, ou bem verdade, sua luz emitida é de um espectro que não nos dá a ver senão via tons *descotes*, matizes rebaixados via elementos lacônicos da infraestrutura e da arquitetura, da paisagem que se desfaz na imagem, dos gestos captados cujo inacabamento, interrupção indiciam tempos sempre em concomitância.

Do desenho deteriorando um projeto construtivo, ações sem razões de ser — por isso a tenacidade do que é *poético* — transitoriam, provisóiriam as situações, como a *agrupação* vingativa das lagartixas, proposta pela artista gaúcha Lia Menna Barreto, contra a mãe-do-poema; as superfícies verticais do artista mineiro Mário Azevedo, pintadas em *listras*, como um registro temporário de um palimpsesto que em breve será alterado; o poema que se forma na estante a partir da manipulação de *placas* de madeira com palavras, proposta pela artista brasileira Yana Tamayo; o *enterro* inacabado de uma placa de mármore elaborado pelo artista paulistano Nuno Ramos; ou o registro transitório de latas de tintas do artista carioca Hélio Oiticica, que do interior extravasa evanescentemente à imagem uma combustão *flagrante*, soturnamente terráquea, porém também cósmica.

Não por coincidência a pedra também é um ponto de acordo ou de amarração dessas massas de cor formando um ser, ao mesmo tempo, formal e informal presente na pintura da pintora pelotense Vivian Herzog, convidada ao diálogo com a publicação *Timo*. Como se a pintura fosse a preparação ativa e em progresso cujos processos são produzidos a partir de tentativas, tratativas, acordos e desacordos de *desamarrar* mais e mais os nós das coisas. Trazer frouxidão ou frouxura aos elementos que revestem o âmago das coisas, incluindo ar e gases ali dentro, ao mesmo tempo, remendar as áreas instáveis, porém territoriais, que não arredam o pé; produzir, talvez, uma bomba.

Já, Laura Cohen Rabelo, escritora mineira, perpassando por notas a partir de uma relação próxima aos *nervos-das-palavras* que compõem o livro, distribui, disponibiliza no final um fragmento textual que parece tomar a indicialidade formal de um timo, em uma espécie de poesia visual, de caligrama tímico, situação na qual este ao não existir mais, deixa transparecer sua área final e momentaneamente os escritos tegumentares escondidos no fundo, ao mesmo tempo que esse parece se dar como um fragmento de pele, fina, descolorida, de alguma coisa cuja transparência encouraçada forma e materializa o que ainda está por ser feito.

No anexo deste florilégio um conto do escritor finalizando, e dentro desse conto um caligrama em formato de pedra, dentro dessa pedra um poema, dentro desse poema um ponto de exclamação, dentro desse ponto a ponta afiada do lápis, de um espinho, de uma broca e dentro disso um cadáver que se abre em *palavra*!

¹No original: « *Jardins* : 19. Description générale. — 20. Pièces d'eau. — 21. Arbres humains touchant les promeneurs. — 22. Buis en fil de fer. — 23. Plantes caustiques. — 24. Plantes électrisantes. — 25. Fleurs parlantes. — 26. Bancs à ressorts. — 27. Kiosques de cheveux. » ARAGON, Louis. Germain Dubourg. Projet de réforme des habitations. *Littérature*, nº 17, ano 2, dez 1920, p. 8-10. Disponível em: <<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/17/index.htm>>. Acesso em 27 mai. 2023.

[palavreiro]

No quintal da casa em ruínas tomada por fantasmas, morcegos, memórias que empenam espectros encaixotados, durante a escavação para compreender a arqueologia e a infância da palavra, o *palavreiro* cuja brincadeira solitária de sua criança era ser rodeado de plantas falantes quando ali habitava, após reaver moedas antigas carcomidas pela voracidade da terra, se encontrara com o pequeno avião esculpido pelo pai, lhe presenteado De engolido pela terra após acidente aéreo causado pelo crescimento de criança. O avião persistente ao tempo e apenado por ele, mais que um desenho esboçado tomado de uma matéria apodrecida, desmanchava fresco ao tato quente. Falando a *língua-de-palavra*, esquecida e ensinada por algumas plantas que sempre conversavam com sua irmã, se pegou apertando-o fortemente entre as mãos, quando a conjuração da *palavra-chave* dentro da *palavra-valise* que dali se abria, trouxe a memória de quintal que lhe ditava:

notas

- 01 A primeira epígrafe retoma passagem da obra *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*, p. 38, de Georges Didi-Huberman, saída pelas Éditions du Minuit em 2005. No original: "C'est le *souffle* : principe de vie, principe des affects et du désir, principe même de l'intelligence et de volonté. Si *thymus* dénote aussi le cœur, c'est que, pour les anciens Grecs, la respiration se fait dans cet organe autant que dans les poumons".
- 02 A segunda epígrafe retoma como um extrato fílmico o diálogo entre as personagens Daniel e Cassiel, interpretadas respectivamente por Bruno Ganz e Otto Sander no filme *Asas do desejo (Der Himmel über Berlin)* de 1987, escrito por Peter Handke, Richard Reitinger e Wim Wenders e dirigido por Wim Wenders. No original, disponível em: http://www.crowwings.com/lexx/himmel_ueber_berlin.txt
- "Cassiel: Weißt du noch, wie wir zum ersten Mal hier waren?
- Daniel: Die Geschichte hatte noch nicht angefangen. Wir ließen es Morgen und Abend werden und warteten ab, was kommen würde. Es brauchte lange, bis der Fluß sein Bett fand, bis das stehende Wasser überhaupt zu fließen begann. Urstrom Tal. Eines Tages, ich erinnere mich noch, hat hier der Gletscher gekalbt und die Eisberge segelten nach Norden. Einmal trieb ein Baumstamm vorbei, noch grün mit einem leeren Vogelnest. Myriaden von Jahren waren nur die Fische gesprungen. Dann kam der Augenblick, wo der Bienenschwarm ertrank.
- Cassiel: Eine Zeit später kämpften hier am Ufer die zwei Hirsche miteinander. Danach die Wolke von Fliegen und die Geweihe, wie Äste den Fluß hinab. Aufgerichtet hat sich immer wieder nur das Gras. Wuchs über die Kadaver der Wildkatzen, der Wildschweine, der Büffel. Erinnerst du dich wie eines Morgens aus der Savanne, die Stirn verklebt mit dem Gras, der Zweibeiner, unser lang erwartetes Ebenbild, trat. Und wie sein erstes Wort ein Ausruf war. Hieß es 'Ach' oder 'Ah' oder 'Oh'? Oder war es einfach nur ein Stöhnen? Über diesen Menschen haben wir endlich lachen können, zum ersten Mal. Und von seinem Ausruf und vom Rufen seines Nachfolgers haben wir zu sprechen gelernt.
- Daniel: Eine lange Geschichte. Die Sonne, die Blitze, der Donner oben

am Himmel und unten auf der Erde die Feuerstellen, die Luftsprünge, die Rundtänze, die Zeichen, die Schrift. Dann brach einer plötzlich aus dem Kreis und lief geradeaus. Solange er so geradeaus lief, und manchmal vielleicht im Übermut kurvte, erschien er nur frei und wieder haben wir mitlachen können, aber dann, anders plötzlich, rannte er im Zickzack und die Steine flogen. Mit seiner Flucht begann eine andere Geschichte, die Geschichte der Kriege. Sie dauert noch an.

Cassiel: Aber auch die erste vom Gras, von der Sonne, von den Luftsprüngen, von den Ausrufen dauert noch an. Weißt du noch wie an dem einen Tag hier die Chaussee aufgeschüttet wurde? Wo am anderen Tag dann der napoleonische Rückzug stattfand. Und in der Folge dann die Pflasterung stattfand. Die heute vergrast und eingesunken ist wie die einer Römerstraße, mit samt den Panzerspuren.

Daniel: Aber wir waren nicht einmal Zuschauer. Dazu waren wir seit je zu wenige.”

O ensaio etimológico **[ci-gît]** consta como prefácio à dissertação de mestrado em Artes Visuais **[ci-gît]: ensaios sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto**, orientada pela Profa Dra. Maria Ivone, defendida no PPGAV-UFRGS em 2018 em Porto Alegre. 03

Os fragmentos **[horta]** dedicado ao meu pai Joaquim Marques Batista, morto em 9 de junho de 1996, **[estrada]**, **[ponte]**, **[gêmeos]** e **[o rio moribundo: o rio que se atola em si. O rio do afogado: o rio em que se atola]** foram publicados como parte da proposição *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta*, realizada em Guaraçai – SP para o jornal *Formas de pensar a escultura: perdidos no espaço nas ilhas*, nº 5, jan/2018, organizado pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos e Marcela Morado, com revisão de Julia Ferverza, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, a partir da disciplina especial *Processos artísticos, questões ambientais e sociais*, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV – UFRGS) e pelo professor visitante José Albelda (DESEEEA) no segundo semestre de 2016 e primeiro semestre de 2017 em Porto Alegre. 04

O fragmento **[a cidade sumira do mapa quando deram por falta após as eleições municipais]** está datado de 21/02/2021. 05

As produções **[]**, **[carne volátil]** e **[endurece teu coração]** ambas 06

datadas de 28/02/2021, [al-ras em-rés], os poemas [só me traga sua decisão] e [nota sobre invisagens] datado de 12/03/2021 foram apresentados durante a disciplina *Interfaces entre teoria e prática*, ministrada pelo Prof. Dr. Hélio Fervenza no Doutorado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

- 07 A produção [mas sua decisão ainda me traga] está datada de 08/03/2021.
- 08 O fragmento [Inês é morta] foi produzido em 01/09/2016, dia em que a então Presidenta Dilma Rousseff foi destituída definitivamente de seu cargo, finalizando o processo de *impeachment* de caráter jurídica e politicamente golpista orquestrado pelo então presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha a partir da tese de crime de responsabilidade oferecida pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaina Paschoal.
- 09 O fragmento memorialístico [avó] foi produzido em 12/09/2017 em homenagem a minha avó Maria Grinaura dos Santos, morta em 21 de dezembro de 2014.
- 10 O poema [nº 0/ Um conjunto de imagens apresentadas enfaixadas,/ tiras embranquecidas bloqueando qualquer suporte,/ espécies de faixas de pedestre que se tornam faixas de ver-dentre a parede] foi produzido em 21/08/2020 e está dedicado ao artista e professor mineiro Mário Azevedo.
- 11 O poema [la materia que es una piedra] foi produzido em 30/09/2016 e está dedicado ao artista pesquisador argentino Luis Freire.
- 12 Os fragmentos [porto aterrado], [olvido no ouvido], [pausa em vão], [há duas arquiteturas em contato] foram experimentados no curso de escrita *Literatura de paisagem*, ministrada pela pesquisadora Profa. Dra. Ana Carla de Brito no segundo semestre de 2018 no Atelier Livre Xico Stockinger e no primeiro semestre de 2019 no espaço cultural Fora da Asa, ambos em Porto Alegre – RS.
- 13 A narrativa [cova sem identificação] compõe a obra instalativa *Anexo Goiabeira: cova sem identificação*, compondo o projeto *Espaço de montagem* e elaborada a convite da Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos

para a grupo de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Compôs também a exposição coletiva *Das estruturas mínimas às não cores*, curada por Danillo Vila e Felipe Scovino na DaP – Divisão de Artes Plásticas da UEL de 01 de dezembro de 2017 a 25 de janeiro de 2018 em Londrina – PR.

[leviatã/ (vértebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho)/ Modular/tripartir] surgiu como nota expositiva ficcional para as instruções de montagem da obra instalativa de mesmo nome na exposição coletiva *Pertinaz: questão de tempo*, juntamente com os artistas Felipe Vieira e Marcela Novaes na Vila Cultural Grafatório em Londrina, PR, exposta de 21 de maio a 11 de junho de 2016. Em 2017, durante a exposição individual *À imortalidade da espera*, curada por Fernanda Soares da Rosa no Centro Histórico-Cultural Santa Casa em Porto Alegre de 7 de julho a 27 de agosto de 2017 o mesmo fragmento passou a compor de maneira física a instalação, ocasião que estendo meu agradecimento à historiadora e produtora Thais Franco.

[enclítico em cumulonimbus] foi produzido em 14/01/2020 a partir da manipulação da obra *Terra nullius [As margens da alegria]* (da artista brasileira Yana Tamayo presente na exposição *Estratégias do feminino*, curada por Helana Severo, Daniela Thomas, Fabrícia Jordão e Rita Sepulveda de Faria no Farol Santander em Porto Alegre – RS, de 15 de dezembro de 2019 a 9 de fevereiro de 2020 como ajustamento de conduta pelo fechamento ilegal da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, curada por Gaudêncio Fidelis na mesma instituição.

imagens



Fercho Marquéz-Elul — Sem título, 2016. Acervo pessoal do artista.



Nuno Ramos — *Lajes*, 1995. Lâminas de mármore ou granito depositadas em 13 fendas de solo-cimento com profundidades entre 50 e 160 cm. Mármore, granito e solo-cimento. 270 x 160 x 3 cm pedra. Fotografia: Fernanda Magalhães. Acervo do artista.



Fercho Marquéz-Elul — *Gêmeo I*, 2017, sabão de soda e madeira velha, 5,4 x 92, 3 x 8,6 cm. Acervo pessoal do artista.



Fercho Marquéz-Elul — *Gêmeo II*, 2017, sabão de soda e madeira velha, 7,2 x 63, 6 x 4,5 cm. Acervo pessoal do artista.



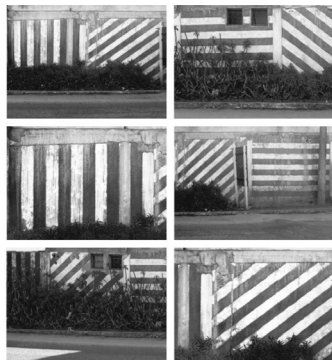
Hélio Oiticica — B38 *Bólido-lata* 1
APROPRIAÇÃO “consumitive”, [s. d.].
 Fotografia de autoria desconhecida
 (AHO, doc. nº 2210). Acervo de
 César e Claudio Oiticica ©.



Hélio Oiticica — B38 *Bólido-lata* 1
APROPRIAÇÃO 2, 1968. Lata, óleo,
 tecido e fogo. Fotografia: César
 Oiticica Filho. Acervo de César e
 Claudio Oiticica ©.



Lia Menna Barreto — *Lagartixas*,
2003. Borracha, 30 x 30 x 1 cm.
Acervo pessoal da artista.



Mario Azevedo — *Quadrante*. Belo
Horizonte: edição de autor, 2020.



Fercho Marquéz-Elul — *Anexo goiabeira: cova sem identificação*, 2017, fotografia, 29,8 x 25 cm. Acervo pessoal do artista.



Fercho Marquéz-Elul — *Arquitetura I* (Mudas de pés-de-poejo-de-nós-das-árquias), 2018. Caneta esferográfica sobre papel sulfite reciclado, 6,5 x 5,3 cm. Acervo pessoal do artista.



Fercho Marquéz-Elul — *Arquitetura II* (Mudas de pés-de-abóbora-âmbar-gris), 2018. Caneta esferográfica sobre papel sulfite reciclado, 7 x 7,3 cm. Acervo pessoal do artista.



Fercho Marquéz-Elul — *Vista do Rio Guaíba e Centro Histórico de Porto Alegre ao fundo*, 2015, instantâneo Fujifilm Instax Wide, 10,6 x 8,4 cm. Acervo pessoal do artista.



Fercho Maquéz-Elul — *Desenho-aparição para obra Monumento tombado*, 2018. Caneta esferográfica sobre papel sulfite. Acervo pessoal do artista.



Fercho Maquéz-Elul — *Casca [amostra]*, maio de 2021. Fotografia. Acervo pessoal do artista.



Vivian Herzog — Sem título, 2022.
Acervo da artista.



Vivian Herzog — Sem título, 2020.
Acrílica sobre tela, 120 x 170 cm.
Acervo da artista.



biografias

Fercho Marquéz-Elul

Guaraçai - SP | 1992 | vive e atualmente trabalha em Porto Alegre - RS

É artista visual, pesquisador, professor, tradutor, escritor e editor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS, com bolsa de estudos CNPq, integra a linha de pesquisa *Linguagens e contextos de criação*, o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, bem como o projeto de pesquisa institucional *Metodologias comparadas: prática, teoria e história da arte*, coordenado pelo Prof. Dr. Paulo Silveira. Executou, entre novembro de 2022 e abril de 2023, estância investigativa doutoral por meio do programa PRINT/CAPES com o projeto *Arte e palavra: deslocamento, língua & entremeios*, coorientado pelo Prof. Dr. Jaume Fortuny-Agramunt na Universitat de Barcelona. É mestre em Artes Visuais (2018) PPGAV/UFRGS com bolsa CAPES e licenciado em Artes Visuais pela DAV/UEL (2016) com bolsas PIBID e PROART-UEL. Atualmente é coeditor da Revista-Valise, vinculada ao PPGAV-UFRGS, da editora Huracay e organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Empreende através de objetos tridimensionais, texto e palavra questões sobre instauração de processos artísticos tridimensionais, espaço, deslocamentos e escrita fragmentária. No campo da produção entre escrita de artista e literatura, publicou o livro de artista *Pulverizações/ Polvoritzacions*, edição bilíngue transposta do português ao catalão juntamente com Jordà Saumell-Serra e *Escurabutxaques*, ambos produzidos durante o doutorado sanduíche em Barcelona (2022-2023); o poema visual *Instruções destrambelhadas: tussa/ soluçe/ sufoque/ destrambelhe a respiração* para a revista *Anturragem*

(2022), organizada por Jorge Bucksdricker, Caio Vinícius Silva, Viviane Moureau e Renato Coffy; *Notas sobre a Independência: ruínas* (2022) na publicação *C E N T E L H A* (2022), editada pela artista e arquiteta Fernanda Fedrizzi; o conto *Membra disjecta: um extrato em quatro histórias* na publicação *VENHA* (2022), organizado pela Profa. Dra. Marta Martins (PPGAV-UDESC); *Huracay: boatos sobre estrada, ponte, rio e horta* no Jornal Perdidos no espaço nas ilhas (2018), organizado pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV-UFRGS). Traduziu do hebraico *Contos inéditos* do escritor israelense Etgar Keret (Revista Quatro Cinco Um); a partir do francês *O lugar apesar de tudo* de Georges Didi-Huberman e *Reportagem sobre um teto-jardim. Tetos-jardins?* de Le Corbusier (Revista-Valise) e do inglês *Os lugares intermediários* de John Dixon Hunt (Revista-Valise). Possui estudos críticos sobre processos artísticos em Sophie Calle, Binh Danh, Elias Maroso e Wagner Mello.

feruchomaruquesu@gmail.com | editorahuracay@gmail.com

Carolina Alves Pereira

Porto Alegre - RS | 1987

Atua como designer gráfico e designer de experiência. É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRGS (2018), tem experiência na área de Arquitetura, com especial interesse nos temas relacionados a Patrimônio, Museologia e História e Teoria da Arquitetura. No âmbito acadêmico, foi bolsista CAPES na pesquisa *Introdução ao Projeto Arquitetônico: o lugar abordado metodologicamente*, com consequente elaboração de material gráfico e apresentação no Salão de Ensino UFRGS 2013. Projeto este desenvolvido sob orientação da Prof^a. Dr^a. Daniela Mendes Cidade e coorientação da Prof^a. Dr^a. Ana Elísia Costa. Foi bolsista de Iniciação Científica com a pesquisa: *Arquitetura Moderna - Diretrizes para avaliação de propostas*

de conservação e restauração, projeto desenvolvido com bolsa PROBIC FAPERGS-UFRGS, sob orientação da Profa. Dra. Luísa Gertrudis Durán Rocca. Em 2013, foi contemplada com a bolsa CAPES - Ciência sem Fronteiras, visando a realização de intercâmbio acadêmico na Itália, na Sapienza Università di Roma. Como designer gráfico, atuou em produção de peças gráficas para mídias digitais na ONG Todos pela Educação, na produção do material gráfico *Do acolhimento ao Empoderamento: um agir sem violência*, fruto do TCC de própria autoria, na publicação da tese de mestrado [CI-GÍT]. *Ensaio sobre a instauração clandestina, a palavra baldia e a presença murmurada do objeto* do artista Fercho Marquéz-Elul, em 2018, e na monografia *MÃE D'ÁGUA MACUMBA IEMANJÁ* do artista e professor Rafael Souza. Atualmente, é aluna do Master em Gestão Estratégica em UX Design da ESPM e integra o time de Inovação do Sebrae-RS, desenvolvendo produtos e serviços orientados ao mercado, sendo responsável por conceber e conduzir projetos de pesquisa, analisar e compilar dados coletados; cocriar, prototipar, testar e validar soluções. Em *Timo*, é responsável pelo projeto gráfico.

alvescarol.cap@gmail.com | linkedin.com/in/carolinaap

Fernanda Soares da Rosa

Porto Alegre - RS | 1988

É historiadora, curadora e produtora cultural. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), com bolsa de estudos CAPES, na área de História, Teoria e Crítica, integra a linha de pesquisa *Imagens, Culturas e Memória e o projeto de pesquisa Figurações da história: a imagem fotográfica*

e sua dimensão documental nas artes visuais contemporâneas, com orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos. Realiza instância investigativa doutoral pelo Programa Institucional de Internacionalização - PRINT/CAPEX na Universitat de Barcelona, com coorientação do Prof. Dr. Diego Marchante. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS, bacharela e licenciada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FFCH-PUCRS). Curou as exposições individuais *À Imortalidade da Espera*, de Fercho Marquéz-Elul, realizada no Centro Cultural-Histórico Santa Casa (2017), e *Claudio Goulart | Quando o horizonte é tão vasto*, na Fundação Vera Chaves Barcellos (2019); as exposições coletivas *Notas para depois de amanhã*, no Museu de Arte Contemporânea do RS (2023) e *A arte como espaço: além do cubo branco*, no Centro de Educação Profissional São João Calábria (2017). Compôs a equipe de produção editorial e colaborou com o conteúdo da publicação *Claudio Goulart: some pieces of myself* (2017) e do catálogo *Claudio Goulart | Quando o horizonte é tão vasto* (2019). Integrou a equipe de produção da 13ª Bienal do Mercosul: *Trauma, sonho e fuga* (2022). Pesquisa a produção do artista visual brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005), com foco em arte contemporânea, memória, corpo, sexualidade e aids. Compõe a equipe do projeto de catalogação e pesquisa do patrimônio artístico e documental da artista Gisela Waetge (São Paulo, 1955 – Porto Alegre, 2015), no espaço cultural Atelier das Pedras. Coeditora da Revista-Valise, periódico acadêmico vinculado ao PPGAV-UFRGS. Em *Timo*, é responsável pela produção editorial.

fernandaasrosa@gmail.com

Karoline Gonçalves de Lima

Porto Alegre - RS | 1991

É bacharela em Letras – habilitação em português e francês – pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, da mesma universidade, na área de concentração Estudos de Literatura - Teoria, Crítica e Comparatismo, com pesquisa voltada à literatura brasileira contemporânea, a partir da produção literária da escritora mineira Conceição Evaristo, sob orientação da Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt. Realizou pesquisas científicas na área da Literatura Francesa com ênfase nos temas: história da literatura, narrativa autobiográfica, memorialismo e língua francesa. Integrou o *Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva*, do Instituto de Letras da UFRGS. Atua como revisora e tradutora de textos acadêmicos, literários e técnicos. Em *Timo*, é responsável pela revisão textual ortográfica e gramatical.

karol.aveck@outlook.com

Laura Cohen Rabelo

Belo Horizonte - MG | 1989

É mestra em Estudos Literários pela FALE/UFMG. Publicou os romances *Canção sem palavras* (Scriptum, 2017) e *Caruncho*, (Impressões de Minas, 2022), dentre outros livros. Coordena o projeto *Estratégias Narrativas*. Em 2019, participou do ciclo Arte da Palavra do Sesc ministrando oficinas. Desde 2020 leciona na Pós-Graduação em Processos Criativos do IEC/PUC-Minas. Colabora, nesta publicação, com o texto *Ruína do corpo: notas sobre Timo de Fercho Marquéz-Elul*.

estrategiasnarrativas@gmail.com

Marta Leite Montagnana

Campinas - SP | 1991 | onde nasceu e cresceu, com períodos entre Cambuquira - MG e Vargem - SP. Já morou em Porto Alegre - RS, em São Paulo - SP, em Vargem - SP e, atualmente, vive na Chapada Diamantina - BA, trabalhando para projetos entre esses lugares.

Atua como gestora cultural especialista em leis de incentivo, artista visual e professora. É mestra em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela UFRGS, licenciada e bacharela em Artes Visuais pela Unicamp com trabalhos e pesquisa em intervenção urbana e produção de narrativas de deslocamento. Na área de gestão cultural, já esteve com grupos independentes, em produtoras e, mais recentemente, foi responsável pelos projetos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) junto a todas as esferas do Estado, aos quais destacam-se a conquista do #Festival_Corpo_Palavra_2021 e da exposição *Moquém Surarî: arte indígena contemporânea* com curadoria de Jaider Esbell, eventos contemplados e viabilizados por editais específicos da Lei Aldir Blanc 2020 e ProAC Expresso 2020 respectivamente. Atualmente, trabalha junto à Tatu Cult, com formação em leis de incentivo para o terceiro setor. Estuda processos de reterritorialização e potencialização dos vínculos com o lugar de vida a partir de identidades geográficas, biológicas e culturais locais. Foi coautora e ilustradora do livro *Pelo Fim das Metrôpoles: Manifesto por um biorregionalismo brasileiro* (2023), da ONG Rizomar. Em *Timo* é elaboradora e gestora do projeto.

martalmontagnana@gmail.com

Tuane Eggers

Lajeado - RS | 1989| vive e trabalha em Porto Alegre - RS

É doutoranda em Poéticas Visuais pela UFRGS, mestra em Poéticas Visuais pela mesma instituição (2021) e jornalista pela Univates (2015). Seu trabalho em artes visuais é focado na fotografia, com temáticas relacionadas aos fluxos e à impermanência da vida. Possui cinco publicações independentes em fotolivros, tais como *Nossos olhos abertos como nunca antes* (2019) e *Dos imensos dias em que fomos tão grandiosamente pequenos* (2017). Seu trabalho já foi exibido em países como Japão, Alemanha, Argentina e Rússia. Além da fotografia, também atua no campo audiovisual. Fotografou todas as *Pedras tímicas* de Fercho Marquéz-Elul para esta publicação.

www.tuaneeggers.com

Vivian Herzog

Pedro Osório - RS | 1981| vive e trabalha em Pelotas - RS

Atua como professora dos cursos de Cinema e Design do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). É mestra e doutoranda em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS, 2011) e realiza, desde 2004, exposições individuais, entre elas *A tarde é minha manhã* (2014), *O que a casa oferece*, ambas de 2014 e coletivas tais quais *Gotuzzo Revisitado e Mudanças: este é o nosso lugar* (2019), *Subjetivas* (2016) e *Arte Sul Contemporânea* (2012). É mãe da Clara, desde 2017. Colabora, nesta publicação, com o texto *Timo e o encontro arrebatador*.

www.viherzog.co/art/





agradecimentos

Quero expressar meus profundos agradecimentos a Fernanda Soares da Rosa e a Marta Leite Montagnana por toparem levar o *Timo*, que era apenas um desejo para o campo da realidade. Estendo também meu muito obrigado a Carolina Alves Pereira por continuar essa parceria em arquitetar coisas cuidadosamente para os olhos e para as mãos. Agradeço a Laura Cohen Rabelo por recepcionar e preparar a massa bruta que fazem os textos, por vezes, ser um trabalho duro e a Karoline Gonçalves de Lima por revisar e dar opções interessantes sobre como dizer de um modo sempre melhor. A Vivian Herzog, por, na hora zero de nascimento do *Timo*, ser umas das primeiras a aceitar tecer diálogos, afetar e ser afetada e ao aceite de Tuane Eggers em fotografar minhas *Pedras tímicas*, produzidas durante a pandemia de covid-19, partilhando a consideração de olhá-las tão nítida e detalhadamente, revelando certas zonas e áreas ao fazer delas territórios onde habitar a mirada. Sou muito agradecido também à Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, minha orientadora de pesquisa, pelo apoio desde o mestrado em Artes Visuais no PPGAV-UFRGS, e por repetir, uma vez mais, seu entusiasmo por minhas ideias no doutorado do mesmo programa. Agradeço finalmente a minha mãe, Maria Ivaneide dos Santos, por tudo isso o que sou e onde estou e ao apoio incondicional de minha irmã Aline dos Santos Batista, a primeira falante da língua das plantas. Finalmente, ao meu pai, Joaquim Marques Batista e a minha avó, Maria Grinaura dos Santos, minha família e meus *lares*. Ao João Anicet Zanini por presentificar a felicidade.

Gostaria de agradecer a diversos artistas e suas equipes de trabalho, bem como a fundações por cederem, de modo gratuito, seus direitos de imagem a essa publicação sem fins lucrativos. Sem suas presenças um diálogo estabelecido entre visual e verbal estaria rompido e muitos dos exercícios de escrita ou de materialização de um processo, ou ideia perderiam suas razões de ser. Agradeço a Nuno Ramos e a toda sua equipe por ceder, gratuitamente, o direito de uso de sua obra *Sem título* de 1995 que acompanha o fragmento [*Inês é morta*], de 2016. Aos irmãos César Oiticica Filho e Claudio Oiticica da Fundação Hélio Oiticica pela delicadeza e sensibilidade em possibilitar uma aproximação cuidadosa da obra *B38 Bólido-lata 1 “consumitive”* de autoria desconhecida e *B38 Bólido-lata Apropriação 2*, de 1968, fotografada por César Oiticica Filho ao texto [*avó*], de 2017. Declaro minha gratidão expressa a Lia Menna Barreto por aceitar colocar em diálogo a fotografia de sua obra *Lagartixas*, de 2003, com a produção textual [*de cor*], de 2021. Indico minha felicidade a Mario Azevedo e seu conjunto de publicações que acompanham meu interesse na imagem visual e em seus modos de veiculá-la poeticamente, por permitir dispor as fotografias presentes em sua obra *Quadrante*, de 2020, ao poema [*nº 0/ Um conjunto de imagens apresentadas enfaixadas,/ tiras embranquecidas bloqueando qualquer suporte,/ espécies de faixas de pedestre que se tornam faixas de ver-dentre a parede*], produzido em 2020, após a experiência de leitura de seu trabalho. Por fim, agradeço a Vivian Herzog pela disponibilização pública da fotografia de uma pedra que lhe é muito importante, bem como de sua pintura *Sem título*, de 2020, e a Yana Tamayo por permitir a reprodução de sua obra *Terra nullius [As margens da alegria]*, de 2019, ativada por mim no espaço expositivo e geradora do vaporoso [*enclítico em cumulonimbus*], de 2020.



formas de
pensar a
escultura

veículos da arte

y
editora
[huracay]

financiamento

PRÓ cultura



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

produção e tiragem realizada com recursos do
Governo do Estado do Rio Grande do Sul por meio do
Pró-cultura RS FAC – Fundo de Apoio à Cultura

