

De quando parei de olhar no espelho para escrever com espelho
Carolina Ferreira de Sá Moraes

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UEDESC para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

Banca examinadora: Orientadora: Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UEDESC) Membro: Dra. Regina Melim (UEDESC) Membro: Dra. Mayra Martins Redin (UERJ) Suplente: Dra. Silvana Barbosa Macedo (UEDESC) Suplente: Dr. Leandro Belinaso Guimarães (UFSC)

Resumo: este ensaio é o meio e o fim (dissertação) para contar sobre o caminho de uma escritura (escrever sobre escrever). Caminho percorrido durante a pesquisa em processos artísticos contemporâneos que começou com a frase *eu não sou vista* embrenhada em apagamentos (pode uma pedra falar?) e in- visibilidades (de discurso e de existência) e se estendeu para uma ação de *autoinvisibilidade* (não me olhar no espelho durante um ano). Sem espelho habito um texto-espelho (reflexão sem reflexo). No andar da escrita desfruto da presença de artistas pensadoras escritoras que me acompanham (ou sou eu que as acompanho?). Entre elas: Belén Gache, Eva Lootz, Grada Kilomba, Marília Garcia, Valeria Luiselli, Virginia Woolf. Desta contra-capa-resumo repito aqui as **palavras chave: in- visibilidades - pedra - espelho - escrita - ensaio.**

Abstract: From when I stopped looking in the mirror to write with a mirror. This essay is the means and the end (dissertation) to tell about the path of a writing (writing about writing). A path taken during the research on contemporary artistic processes that began with the phrase *I am not seen* entangled in erasures (can a stone speak?) and in- visibilities (of speech and existence) and extended to an action of self- invisibility (not looking myself in the mirror for a year). Without a mirror I inhabit a mirror-text (reflection without reflection). While writing, I enjoy the presence of artists, thinkers and writers who accompany me (or am I the one who accompanies them?). Among them: Belén Gache, Eva Lootz, Grada Kilomba, Marília Garcia, Valeria Luiselli, Virginia Woolf. From this back-cover-summary I repeat here the **key words: in- visibilities - stone - mirror - writing - essay.**

Esta entrada é *sobre ensaiar uma escrita*. Uma escrita feita a partir da proposição de não ver minha imagem — me propus a ficar durante um ano sem me olhar no espelho (experiência de *autoinvisibilidade*). Além de relatar sobre este período de desvio de olhares (de espelhos e de imagens), faço uma relação desta ação com o modo de escrever e trago reflexões e intersecções com trabalhos artísticos e textos de autoras e autores que abordam invisibilidades. Posso dizer que minhas energias produtivas e conceituais, além de serem direcionadas à uma escrita sobre invisibilidades, é também direcionada à uma escrita construída *sob o efeito* de processos artísticos [nota 1: *estar sob*, como conta Raquel Stolf sobre suas investigações artísticas, é perceber a própria escrita sob o efeito de um processo, é escrever sobre algo e ao mesmo tempo ser influenciada por este algo], escritos meus e de outros, que aqui são tomados como estratégias de construção de uma forma/texto contaminada pela ação de *autoinvisibilidade*. É, portanto, uma escrita sob e sobre um processo. É um processo em que, conforme vou encontrando autoras e autores e artistas que tratam ou se aproximam de questões relacionadas à invisibilidade, apagamento, vazio — e que também utilizam a invisibilidade como modo de aparecimento —, vou desenvolvendo este texto-ensaio. Um texto-ensaio que, em um primeiro momento, ao fazer uma relação com as implicações da *autoinvisibilidade* — os olhares de través, de esguelha —, acreditei ser uma escrita de soslaio [nota 2: encontrei um dicionário que diz que além de significar oblíquo, a origem de soslaio (do francês antigo) é lançar-se com ímpeto, soltar, deixar. Achei bonito e me deixei ser influenciada por essa informação]. Uma escrita que comecei dizendo que atravessa e é atravessada pelo outro de viés. Mas, em seguida, pareceu que não era isso o que eu pretendia, pois ainda que de viés, uma escrita dessa natureza talvez seja *pura superfície de absorção*, parafraseando Baudrillard, nesse caso despojada de

toda cena e atravessada sem obstáculo, impedindo que se produza como espelho. O que percebi foi que eu passo e esbarro em textos e trabalhos artísticos, me desloco e a escrita se movimenta. É desse deslocamento que surge uma zona de passagem, um entre, um lugar de contato e indeterminação. Além dessas questões, apesar de ter gostado da expressão *olhar de soslaio/olhar de viés*, não queria caracterizar ou associar nem a proposição de *autoinvisibilidade* nem a escrita com um termo que as remetesse à desconfiança — esse olhar de canto de olho —, e segui. Então, uma característica possível e passível seria a da opacidade, um processo (de leitura e de escrita) opaco e sem reflexo, que me repele e que vai me *jogando* de um lado pro outro; sou levada (e me levo) por diversos lugares distintos e encontro tempo e espaço para perceber brechas de reflexos deixados por essa opacidade. Para seguir escrevendo me apoio nessas frestas de reflexões e sobretudo nas *reflexões sem reflexo* (aquelas que não explicam, aquelas que não tentam ser a *imagem* decalcada das situações ou dos textos comentados). Sem espelho, ou melhor, sem olhar para superfícies que devolvem minha imagem, não sou refletida e ao mesmo tempo escrevo sem reflexo. Assim vou por este caminho escrito. Embora não refletida como uma representação especular, desde o começo da pesquisa a *fala* do outro esteve muito presente. Havia (e há) um desejo de usar esses discursos e junto com isso a dúvida de como fazê-lo. Para lidar com isso (com as citações), busquei por escritas experimentais e lembro aqui de alguns episódios: em 2018, os textos discutidos sobre apropriação durante a disciplina *Outros Espaços da Arte*, ministrada por Regina Melim, foram o início desse outro possível jeito de escrever [nota 3: para falar de apropriação, me aproprio de parte de um parágrafo do editorial da *Hay em português* 8: Procedimentos de escrita presentes neste número apontam para o fato de como textos geram outros textos, por tradução, apropriação, edição, leitura,

contaminações de linguagens e outros apagamentos que mais revelam que apagam]; em 2019, o convite para participar do texto-apropriação TUM TUM TUM OVO 13X, de Daniela Castro, trabalho em que a artista se apropria afetuosamente de sublinhados recebidos e reescreve uma escrita; e recentemente, a leitura de *Escrever sem escrever*, de Leonardo Villa-Forte quando ele diz que a citação não é um acréscimo de sentido a um texto anterior do autor original, justamente porque não existe anterior que não seja em si já uma citação ou fragmento de outro texto. A citação não vem para ilustrar uma ideia. Ela é o texto, ela é a ideia. Uma escrita sem reflexo, em vez de ilustrar, propõe recolocar as ideias. Por isso, do apanhado de trechos (escritos e falados) de várias autoras e autores, tomei a decisão de omitir as aspas e me misturar a elas e eles [nota 4: no fim do texto haverá indicação dessas citações]. Diante desses elementos anteriormente comentados, proponho um texto sem capítulos, com um parágrafo único, em que navego entre essas autoras e autores e entre proposições artísticas, indo e vindo, fisgando uma coisa aqui, outra ali. Desse modo sucedem pontos de contato. A partir dos encontros e do procedimento de escrita (de uma reflexão sem reflexo) me embalo para adentrar neste processo. Conversando com um artista [nota 5: inevitável não me entremear com o *mesmo*. Meu companheiro Silfarlem Oliveira é presença concreta em todo este processo, perto de mim. No começo da história, com as conversas sobre os assuntos que eu trazia das aulas que estava frequentando. Depois, o incentivo para participar do processo seletivo e o apoio durante os estudos. E agora, na feitura deste texto] sobre essa questão da escrita e a relação com a proposição em que não me vejo, compreendi que ao não ver minha imagem refletida, ao passar por trás do espelho em vez de passar diante dele, nesse desvio, posso ver o espelho (objeto) e o que poderia estar diante dele (as coisas e não seus reflexos). Ou

seja, vejo o espelho e me vejo (não a minha imagem, e sim um *eu não sou vista* materializado numa escrita). Vejo o que escrevo. Vejo por detrás do espelho e escrevo por detrás da página. Esta entrada — *sobre ensaiar uma escrita* — está sendo feita depois de dez meses sem ver minha própria imagem. Isso significa estar perto do fim da proposição. Sem entrar em detalhes sobre meu estado, continuo escrevendo. Sim, às vezes de soslaio (de canto de olho), ainda que às vezes, é o modo como olho e escrevo, e é também o que muitas vezes me entalha para olhar e escrever. Apesar de meu interesse por trabalhos textuais construídos de forma fragmentada, com frases curtas e esparsas e com grandes espaços vazios, nesse processo de escrita, percebi que foi surgindo um texto em bloco. Desse bloco, surgiram assuntos que se repetiam e muitas vezes se entrecruzavam. Foi daí, dessa massa-escrita que saltaram as palavras e expressões para o que poderia ser chamado de índice com suas respectivas indicações de capítulos e subcapítulos. No entanto, eu não queria que fosse uma escrita receptáculo, em que se vai preenchendo com palavras-elos, uma corrente perfeitamente concatenada e encadeada. São conversas — cavacos entre falas, escritas e proposições — que vão surgindo conforme o processo da pesquisa. Chamo de conversas porque assim percebo que tenho construído este ensaio. Vou construindo a partir de diálogos, do que ouço de conversas alheias, das leituras e dos trabalhos artísticos que conversam comigo (com o projeto). Portanto, a feitura deste texto-ensaio é um arranjo de ajuntamentos conduzida no tempo presente. Sem desmanchar esse ajuntamento e sem transformá-lo em algo rígido, desenvolvo um texto fragmentado — não na forma, mas no conteúdo [nota 6: arrisco dizer que também na forma, pois juntei ao texto, como já devem ter percebido, as notas que seriam de fim, criando assim *espaços-fragmentos* na escrita-leitura]. Chamarei de *entrada* essas palavras e expressões que saltam (e são

ressaltadas) e que formam um conjunto de indicadores. Cada um deles é uma parte/entrada que vai ser abordada diversas e repetidas vezes e será sinalizada por bolinhas pretas — para cada parte/entrada, uma quantidade diferente de bolinhas. Nas entradas ●**sob o efeito de**, relato sobre a experiência de não ver minha própria imagem, fazendo relações com escritos e trabalhos artísticos e também descrevo como tem sido *ensaiar esta escrita* a partir da ação de *autoinvisibilidade*. Ensaïar, repetindo as mesmas entradas, foi o modo que encontrei para desenvolver este texto. Assim como a artista Fabíola Scaranto o fez em seu *Ensaio sobre a Poeira*, escolho o ensaio como meio porque é uma escrita da experiência; porque pode ser ambíguo; porque não segue as regras do jogo; porque negligencia a certeza; porque deixa escapar o pensamento; porque pode ser contraditório; porque é descontínuo; porque é tentativa; porque volta atrás; porque se repete; porque não quer provar; porque escreve com letras invisíveis... Esses são alguns dos motivos colhidos por Fabíola e segundo ela, foram extraídos de uma série de textos que definem o ensaio, em geral, pela sua indefinição (ou por uma definição em construção). As considerações sobre *ensaiar esta escrita* vazam e se insinuam por todo o texto. Em ●●**eu não sou vista** conto sobre o projeto/frase de onde começou a pesquisa — como continua — e trago práticas artísticas/discursivas que conversam, apontam, afirmam e também rompem com especulações sobre invisibilidades, políticas e afetivas. (*eu não sou vista* permeia todos os outros tópicos). Nas partes ●●●**com espelho sem espelho** busco considerações sobre imagem, reflexo, opacidade e transparência e faço reflexões sobre a ausência e a presença da imagem. Em ●●●●**in-visibilidades fronteiriças** me aproximo de autores e artistas que debatem sobre a questão da fronteira — concretas e abstratas, seus contornos e possíveis movimentos. Os trechos da ●●●●●**escrita-pedra** são tentativas

de uma pedra escrevedora — diz sobre como escrever ou assim escreve uma pedra (isso é uma ficção?). Também me interessa pensar em modos de aparição que à primeira vista estão/são ocultos; os fragmentos de ●●●●●**vias in-visíveis** são sobre ver e não ver e sobre aparecer e desaparecer. Pesquisando reflexos e outros pontos relacionados ao espelho, cheguei ao mito de Narciso e conseqüentemente acabei encontrando e me interessando pela história da ninfa Eco. A partir daí foram surgindo questionamentos e reflexões (sem reflexo) sobre ●●●●●**ecos e [outros] reflexos**. Nas entradas ●●●●●**silêncio e silenciamento**, busco apontar a diferença entre o ato imposto de silenciar e o silêncio como potência de sentido, a partir de observações sobre textos e trabalhos artísticos. Dentre essas discussões que abarcam apagamento e invisibilidade, me interessa problematizar as questões relacionadas à posição e imposição do ser mulher. No começo do caminho (que agora chamo de pesquisa), ouvi uma *conversa aérea* proposta por Raquel Stolf durante uma exposição, que me instigou a pensar sobre a questão do esquecimento (e da memória); é em ●●●●●**ausências e presenças** que comento e trago trabalhos que tratam esse temas. É a partir de lacunas (do esquecimento) que trato de começar a *ensaiar esta escrita*. Assim, essas entradas (e outras que eventualmente podem se desdobrar delas) aparecerão neste bloco de texto, nesta escrita por detrás da página, assinaladas por bolinhas. [nota 7: as bolinhas não aparecem necessariamente numa sequência ordenada já que os assuntos são constantemente retomados sem obedecer a uma ordenação capitular]. ●**Sob o efeito de** uma *autoinvisibilidade*, uma restrição a ser seguida ao modo literário dos oulipianos [nota 8: OuLiPo é um grupo que surgiu na França dos anos 60, formado por escritores que estabeleciam regras restritivas para suas produções literárias], em que aqui a instrução é não ver a própria imagem e

também derivar sobre os desdobramentos dessa proposição, surge uma trama — uma trama-escrita ativada e tangenciada pela ação de não ver minha imagem durante um ano. Às vezes, uma ideia ou pensamento surge de lugares esquecidos. No caso desse trabalho (da *autoinvisibilidade*), em algum momento, saltou uma lembrança que disparou o movimento de não me ver. Uma lembrança que na verdade foi um alargamento (e alargamento) do trabalho *eu não sou vista*. ●●**eu não sou vista** é uma frase/proposição/intervenção de onde parte minha pesquisa em processos artísticos contemporâneos, em que utilizo procedimentos ficcionais que descrevem e sinalizam estados de apagamento e invisibilidade. Tenho buscado com esta frase experimentar e, ao mesmo tempo, pensar sobre o paradoxo: a ausência (o vazio, a invisibilidade, o não-ser) enquanto participação no mundo e o apagamento pela presença enquanto vista (objeto, paisagem passiva). A ação — ●**sob o efeito de/da autoinvisibilidade** — foi ativada no dia 1º de janeiro e acontece durante todo o ano de 2019 [nota 9: pesquisando sobre a questão da temporalidade da ação, descobri o artista taiwanês Tehching Hsieh, que faz performances que duram um ano. Diferentemente dele que fotografa, filma e cria estratégias para documentar o trabalho, optei por não usar nenhum artefato documental/imagético para registrar, atestar ou mostrar minha *autoinvisibilidade*, a não ser a narrativa deste relato]. Desde então tenho (a)notado que estar sob o efeito de uma *autoinvisibilidade* tem me levado a reflexões sobre e para a escrita (desviar o olhar do espelho acarreta muitas das vezes evitar olhares frontais). Não olhar de frente para o espelho me fez pensar em escrever de viés, de esquelha. Uma escrita, um pensamento de soslaio. Que aliás é como me vejo ultimamente, quando me esbarro sem intenção em espelhos. De soslaio. Ou seja, sem encarar aquilo que está em frente — o texto, o espelho, eu mesma. Os espelhos têm sido rápidos e imprevistos. Numa

primeira vez, desatenta, esbarrei com minha imagem. Ainda que tenha sido rapidamente, houve tempo de perceber um fio. Desde que parei de me olhar no espelho, vejo imagens fantasmas. Sem me olhar no espelho e sem me ver em fotografias, continuo vendo imagens. São imagens que esvanecem, que aparecem e desaparecem. Ao estar por perto de um espelho, em ambientes com espelho ou com superfícies que refletem, percebo a presença de um corpo, uma imagem a espreita. Seria a in-visibilidade dos invisíveis? Que são olhados, mas não são vistos? Ouvi que o espelho é um vazio. Então, o ato de não me olhar no espelho me distancia do vazio? Diz-se que o visível é um metal instável — tradução livre do título do livro de Eva Lootz, *lo visible es un metal inestable* —, e que dois terços dos elementos existentes são metais. Em temperatura ambiente eles são duros, sólidos, com exceção apenas do mercúrio, que é líquido — que, além de líquido, é altamente tóxico, um dos motivos pelos quais, no século XIX, parou de ser utilizado na fabricação de espelhos. Para não intoxicar os artesãos, foi, então, substituído pela prata, um outro material metálico brilhante. No fim, agora mesmo, outros artesãos, os da beira de rios semi-espelhados, sob o efeito turvo de lama tóxica e brilhante, aparecem invisíveis e adoecem em vazamentos programados. Ângulos cegos povoam a circunferência terrestre. Entremeios, em estado *in-visível*, sem espelho, substituindo o objeto por pessoas [nota 10: para me ver, sigo a instrução dada por Yoko Ono, em *Grapefruit*, na PEÇA DE ESPELHO: Em vez de arranjar um espelho, arranje uma pessoa. Olhe para ela. Use diferentes pessoas. Velha, jovem, gorda, pequena, etc. (Primavera de 1964)] e sem imagem, anoto impressões, achados e experiências: há espelhos por tudo, é preciso escapular; vidros também refletem, é preciso fazer cálculos para não ser vista; numa busca curiosa pela internet, encontro uma mulher estadunidense que ficou um ano sem se olhar no espelho, entre suas

regras, vitrines e qualquer superfície reflexiva precisam de atenção especial; olhar para a própria sombra é permitido. Na primeira noite deste ano *in-visível*, um sonho: em uma praça movimentada, um homem com um revólver; de longe, ouve-se tiros; em seguida, nesses hiatos que acontecem nos sonhos, nessa mesma praça, uma senhora e sua filha; uma criança; uma criança que pára para olhar barraquinhas de artesanato; ela tem um revólver; e quando encontra um amigo, um vendedor ambulante asiático, fica tão feliz que dá um tiro nele. Sonho-pesadelo — meus tormentos de não me ver se misturam com os tormentos de vidas apagadas —, reflexo do medo de quem começa o ano (2019) sob um governo que luta pelo armamento da população, um governo que mata *por engano* [nota 11: no dia 7 de abril de 2019, o exército dispara mais de 80 tiros *por engano* contra o carro de uma família, no Rio de Janeiro, matando *por engano* o músico Evaldo Rosa dos Santos, de 46 anos. No dia 20 de junho de 2019, no Rio de Janeiro, a caminho da escola, vestido de uniforme, Marcos Vinicius da Silva, de 14 anos é morto pela polícia, *por engano*, ao ser confundido com um bandido. No dia 20 de setembro de 2019, no Rio de Janeiro, morre Ágatha Félix, de 8 anos, atingida nas costas *por engano* por um fuzil. No dia 10 de outubro de 2019, a polícia invade uma comunidade, no Rio de Janeiro e o adolescente Kevin Gomes Cavalcante, de 17 anos, é morto por *bala perdida*. Kevin levou seis tiros *por engano*]. Revólver. Revolver. Contornar. Voltar. Recuar. Acuar. Empacar. Parar e perguntar (acordada diante da turbulência): O que é e por que e para quê ficar sem ver a própria imagem. Foi preciso deixar o tempo passar para voltar a pensar sobre a ação da *autoinvisibilidade*. Depois desse lapso de tempo, ●●●**com espelho sem espelho**, ouvi que o que é opaco, reflete; que o que é transparente, vaza; e que o espelho tem um segredo causado por sua opacidade. Instigada, demorei um tempo para absorver o que ouvi. Me afastei. Quando voltei,

pude afirmar que meu afastamento do objeto espelho não significa um afugentamento ou falta de interesse por seus segredos. Pelo contrário, não olhar no espelho fez com que eu me aproximasse dele, fez com que eu olhasse para o espelho e não para o que ele reflete. Me interessa saber o que pensam e dizem sobre o espelho (origens, significações, conceitos, histórias, contos, parábolas, projetos, etc.) e também o que acontece quando olho um espelho (objeto/conceito espelho) e quando não olho (não me vejo) em um espelho. Desviando meu olhar dos reflexos e continuando a refletir sobre transparência e opacidade, ouvi uma leitura/tradução de trechos do livro *El otro por sí mismo*, de Jean Baudrillard: 'Tudo continua a existir e desaparecer simultaneamente. A descrição de tal universo projetivo, imaginário e simbólico sempre foi a do objeto como um espelho do sujeito. A oposição do sujeito e do objeto sempre foi significativa, como era o imaginário profundo do espelho e da cena. Hoje, nem cena nem espelho, mas tela e rede. Nem transcendência nem profundidade, mas superfície imanente [...] todo o universo que nos cerca e até nosso próprio corpo se transforma em tela de controle. Ouvir essas considerações me fazem perguntar: não olhar/ver meu corpo refletido no espelho me faz escapar de um controle? Será que a opacidade do espelho esconde o in-visível? O que se busca encontrar tanto no espelho quanto nas fotografias? O que se busca encontrar na própria imagem? Se não me vejo, começo a des-aparecer? Tenho a impressão que desviar dos espelhos, aumenta sim a possibilidade de *produzir-se como espelho*. Segundo Priscila Ligoski em uma análise do conto *O espelho*, de Machado de Assis, a função exercida pelo espelho na dicotomia [daquilo que se vê sobre alguém e aquilo que se realmente é] é: tanto a de suprir a falta do olhar do outro quanto a de revelar o desaparecimento da individualidade interior do sujeito. É a partir de *um tornar-se espelho* de uma

leitora sem reflexos, que começo a tangenciar um debate sobre o que estou chamando de ●●●●**invisibilidades fronteiriças** — uma abordagem sobre a fronteira (o visto e o não visto) e seus contornos, o que a compõe e a decompõe. Na procura por considerações sobre limites, me deparei com *Deambulações de um Contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas*, de Marcelo Coutinho. Para mim, ler este texto foi cruzar barreiras e fronteiras. Coutinho, já no começo, atenta para as dicotomias excludentes — interior e exterior — que surgem a partir do conceito de fronteira; fronteira, como ele diz, o menos sutil dos nomes para evocar-se a imagem do *limite*. Ele aborda desde limites concretos, como as fronteiras geográficas e seus conflitos, até limites mais abstratos, aqueles onde não há muros, que não se inscrevem claramente na fisicalidade do espaço. Durante a leitura do texto de Coutinho, fiquei todo o tempo voltando para o título. Esta instrução de três pessoas lerem simultaneamente. Experimente convidar mais uma pessoa para ler este trecho e fazer uma sobreposição de vozes: Neste par binário [interior e exterior] será a noção de propriedade, de pertencimento que, deslizando, configurará outra entidade igualmente abstrata: a identidade. Mas, se as fronteiras funcionam como a salvaguarda para uma suposta identidade, quando vistas a curta distância, revelam-se prenhas de alteridades. Sobre os limites concretos, os geográficos, Coutinho fala, por exemplo, que as permissões de entrada nas fronteiras são dadas a partir de compatibilidades: Em meio aos arames farpados e ao fluxo dos passeantes, o agente da fronteira credencia ou nega entradas e permanências. Os vistos proferidos são baseados em compatibilidades. Compatibilidades por demais genéricas, margeadas por uma negação. A negação daquilo que seria tão substancialmente outro a ponto de ser insuportável, danoso. Lembro de um trabalho que aponta para essa questão das incompatibilidades. Um trabalho que faz uma

crítica à política de imigração. *Muro cerrando un espacio*, do artista Santiago Sierra. Na bienal de Veneza ele constrói um muro mal-acabado, que fecha a entrada principal do pavilhão espanhol, e numa outra entrada, na parte de trás, um vigilante uniformizado solicita aos visitantes que mostrem seu passaporte ou documento de identidade, pois a nacionalidade espanhola é requisito indispensável para entrar no pavilhão. Sierra replica (traz para o sistema da arte) o mesmo controle que os governos da União Europeia praticam com os imigrantes. Ainda sobre o texto de Coutinho, quando ele fala sobre fronteira porosa, que mais se assemelha a um filtro, esta que se estabelece entre particularidade e generalidade, relembro que o antropólogo Marc Augé diz que uma fronteira, entendida não como barreira e sim como um lugar de passagem, aponta para a presença do outro e, ao mesmo tempo, a possibilidade de um encontro com ele. Seguindo o mesmo pensamento, Coutinho traz sua ideia de como podem ser vistas as fronteiras: Por certos ângulos, aquilo que aparece como obstáculo, clausura, divisão entre áreas ou campos, surge como algo bem mais plástico, deslocável. Aquilo que surge como muro pode revelar-se fratura, brecha, fissura, esponja, poro. E as divisões surgidas com as cercaduras do limite, o dentro-fora, interior-exterior, parecem inebriar-se numa névoa de indefinições. Me interessa pensar a fronteira como algo em movimento e indefinido — ainda que ao mesmo tempo seja aquilo que define (uma definição em trânsito). Um espaço de troca e não de exclusão ou segregação. Um lugar que possibilita encontrar e enxergar o outro. Essa porosidade e o movimento dos contornos me fazem pensar a fronteira como o espaço *entre*, em que as relações é que estabelecem as identidades. Porém, diante dos fatos atuais, em que governos aumentam seus esforços para impedir o fluxo migratório, implementando restrições legais e novos controles contra os imigrantes, gerando violência e fragilizando ainda mais a situação dessas

peças, a ideia de lugar de re-união parece ficar distante. [nota 12: quando escrevi o trecho acima, em 2019, ainda não habitávamos um mundo em confinamento. Agora, ano de 2020, por conta da guerra contra o coronavírus, restrições e controles estão ainda mais acirrados.] Em *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*, a autora, Valeria Luiselli, uma mexicana que vive nos Estados Unidos, indignada diante das notícias sobre o aumento de *niños* refugiados, resolve trabalhar como intérprete em um centro de imigração, em Nova Iorque, para auxiliar as crianças que chegam e precisam responder a um questionário de admissão. *¿Por qué viniste a los Estados Unidos?* é a primeira das perguntas. Segundo Luiselli, foram para fugir da pobreza e da violência de seu país, foram para encontrar o pai ou a mãe ou algum parente que emigrou antes deles, foram numa tentativa de recompor suas vidas. Mas, com a política intolerante e sectária do atual governo (estadunidense), além da precariedade e hostilidade das regiões em que acabam vivendo, encontram a mesma violência. *Hempstead [nos Estados Unidos] es un hoyo de mierda lleno de pandilleros, igual que Tegucigalpa*, conta um adolescente hondurenho depois de seis meses tentando se adaptar à *nova* vida. Ao relatar histórias sobre essas crianças e adolescentes vulneráveis que chegam da América Central e do México, atravessando a fronteira ilegalmente, a autora vai delineando questões sobre identidade e pertencimento e delatando o modo como estes imigrantes são recebidos e vistos no país. São vistos e chamados de *aliens*. Uma manifestação extremamente ofensiva do sistema de imigração em relação às pessoas que não são estadunidenses, residentes ou não. São os indocumentados. Para além dos problemas burocráticos, a violência tem sido brutal por parte da polícia. São crianças com pedras na mão, recebidas a balas. Balas contra *pedras* [nota 13: em nome da segurança nacional, um policial foi absolvido por ter atirado e matado um adolescente desarmado na fronteira entre

México e Estados Unidos]. Fronteiras e muros diante de seus consequentes apagamentos se enfileiram. Em um dos capítulos do livro *lo visible es un metal inestable*, Eva Lootz discorre sobre a experiência de ter passado parte de sua vida em terras fronteiriças — *Allí soldados rusos, jóvenes casi niños, hacían guardia junto a alambradas electrificadas entre campos de trigo abandonados* —, diz de quanto isso influenciou sua existência e se pergunta como teria sido sua vida se tivesse vivido em outro *canto* da rosa dos ventos. Eu pergunto, como seria se norte-sul, leste-oeste se invertessem? Algo como o mapa invertido da América do Sul, de Torres Garcia. Poderia essa inversão/deslocamento acomodar a desaparecimento das barreiras fronteiriças? Fazendo uma analogia entre fronteiras (não no sentido proposto por Augé) e espelhos, tenho visto esses últimos como um tipo de barreira. Umberto Eco em *Sobre os espelhos e outros ensaios* diz que o espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. Pensando assim, arrisco considerar que a presença de espelhos inviabiliza inverter ou subverter o já posto. Contorná-los pode ser uma estratégia. Uma estratégia para quem sabe, experimentar as fronteiras — visíveis e invisíveis — como um espaço *entre*, um espaço gerador de movimentos, um espaço sem dentro e sem fora, um espaço de encontros. Por ●●●●●**vias in-visíveis**, entre barreiras e fronteiras, chego a um *Olho mágico* — mostra e texto de Hélio Ferverza — que me aponta sobre a possibilidade de se descobrir o caminho caminhando. Para Ferverza, é como se as obras, nesta exposição, repentinamente comesçassem a dialogar, a olhar-se, a relacionar-se. Como se um encontro que parecia imprevisto estivesse sendo, na verdade, e há muito tempo, subterraneamente preparado. Na feitura deste ensaio, percebo que vou dialogando, relacionando, trocando olhares [nota 14: para uma coleção de troca de olhares, vide volume livro capa ‘todas as trocas mesmo’, em *o*

mesmo desafia o mesmo, de Silfarlem Oliveira] entre/sobre/sob outros vários textos e trabalhos artísticos. Aqui, os *olhos mágicos* me interessaram pelo apontamento dos entrecruzamentos de um caminho, mas também por não serem certamente o que num primeiro momento é visto e percebido. Aquilo que se mostra não é exatamente o que se pode ver. O que se pode ver vai além do que se mostra. Ele diz sobre olhar: relação-inversão dos papéis entre ver e ser visto, intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível. Nessa dúvida sobre o olhar — quem olha? há um olhar? — faço uma tangência, indo para o outro lado, pro lado de quem (não) é visto, com a impossibilidade da ausência enquanto participação, da invisibilidade como um modo de aparição. Algo como a fotografia, parte dessa exposição, de um menino que aparece com a cabeça coberta com um plástico transparente, pixado de vermelho por ele mesmo e que esconde seu rosto, como se estivesse com uma máscara sem olhos (*sem aberturas*). É como se de um golpe, ante o instantâneo da foto, e escondendo seu rosto, ele se mostrasse. Aqui, a possibilidade de realizar um estado de afirmação do in-visível se atesta. Ainda sobre o paradoxo entre o visível e o invisível, me chama a atenção um outro trabalho comentado por Fervenza neste texto, em que ele recorta fotos de capas de revistas com pessoas usando máscara. Na capa, o lugar mais visível, rostos encobertos. Assim como para o autor de *Olho mágico*, eu contemplo essa relação entre o esconder da máscara e o mostrar da revista. Mostrar sem mostrar. Quando visto uma máscara para não me ver, apareço sem aparecer [nota 15: em tempos de uma vida em volta das redes sociais, apareço nas poucas plataformas que utilizo, vestindo uma máscara de tartaruga]. Num vai e vem de des-aparições e in-estabilidades, volto ao *lo visible es un metal inestable* no momento em que Lootz se faz algumas perguntas: onde começam, onde terminam os ângulos cegos da visão? Como aparece de repente aquilo que antes passava sem

ser visto (desapercebido)? É possível acessar o (que está no) ponto cego? E, para falar deste ponto oculto da visão e daquilo que escapa, daquilo que está escondido nas dobras do visível, ela recorda do filme *Blow up*, de Antonioni, em que um fotógrafo tira fotos de um casal que está distante e, ao ampliá-las, descobre um misterioso assassinato; na ampliação, aparece no meio da folhagem a silhueta de um homem com uma arma na mão e em seguida outra imagem de uma pessoa morta. No entanto, apesar das imagens feitas mostrarem o crime, o fotógrafo não viu nada. Para Lootz, e eu tendo a concordar, o visível é um território escorregadio e cheio de ângulos cegos. Mais surpreendente ainda do que essa cena comentada sobre ver e não ver, é o documentário de Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrições a guerra*, citado por Marília Garcia em *parque das ruínas*: O filme conta que em 1944 pilotos americanos fazem fotografias aéreas de algumas fábricas de borracha na Alemanha; 33 anos depois já nos anos 1970 a CIA percebe que eles fotografaram também um dos campos de concentração de Auschwitz; na época eles não viram o que já estava nas fotos porque não sabiam da existência dos campos e por isso não havia nada para ver; depois quando começam a ver as fotografias com outros olhos algo aparece: uma verdade que ainda não existia. Uma *aparição fantasma*, ela diz. Seguindo nos encontros do in-visível e suas oscilações entre o transparente e o opaco, conheci o filme *Projection (Le matin)*, de 1990, do pintor suíço, Rémy Zaugg. Traduzo aqui a sinopse divulgada no catálogo *Rémy Zaugg. Cuestiones de percepción*, publicado pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia: O filme começa com a imagem de um pintor diante de uma paisagem com um pano branco. O pano cobre parte da paisagem e se faz tela. É uma tela. Oculta a paisagem que deveria aparecer. No entanto, parte da paisagem ao redor da tela é visível. Essa parte visível parece autorizar ver o que está oculto: o sujeito acredita ver sobre o

pano branco a própria projeção da parte invisível do visível. O pano opaco se torna transparente, como se fosse uma janela. O pintor trabalha. Pinta a projeção, trabalha nela e dentro dela. Como a cor usada é a mesma do pano virgem, o trabalho se funde ou se confunde com o fundo e, uma pincelada depois da outra, vai aparecendo por trás da imagem luminosa da projeção. O trabalho mostrado seria uma tarefa sem avanços, se não fosse pela transformação lenta e progressiva da luz ambiente, que anuncia o fim do dia (primeira versão) ou o começo do mesmo (segunda versão). Para além do movimento entre transparência e opacidade, esse trabalho me faz pensar sobre os efeitos de minha *autoinvisibilidade*. Não me ver, tem me feito (me) ver. É como se eu fosse esse pintor que faz um trabalho sem resultados, mas que ao mesmo tempo transformações ocorressem lentamente. Olhar é fazer falar. O mundo fala quando o olhamos e se cala quando não. Ou seja: olhar é fazer falar. Mas é também outra coisa. Olhar é também ouvir. Olhar, então, é fazer falar e ouvir. Mirar também é talvez escutar o que se ouve quando se olha. Olhar seria então fazer falar, ouvir e escutar (MOI JE TE VOIS - Le monde voit, 1993-2000 - Rémy Zaugg - Eu te vejo). Relacionando meus trabalhos e as questões que venho pesquisando sobre in-visibilidade e apagamento, recorro novamente a Eva Lootz para trazer uma reflexão sobre a condição de ser mulher artista, quando ela menciona em seu livro a performance da dinamarquesa Kirsten Justesen, *Rygskriver, Writing on one's back*, em que a artista escreve sobre as próprias costas. Segundo Lootz, esse trabalho resume de uma forma direta a situação da mulher na arte — a invisibilidade e as condições precárias de trabalho tantas vezes enfrentadas. Na Groenlândia, no meio das geleiras do Ártico, um lugar frio e inóspito que remete a uma conotação de abandono, solidão, sobrevivência ao limite, ela apresenta seu corpo nu. E é tão precária a existência desse corpo desnudo no meio das geleiras quanto é

a consciência e a atenção real ao corpo em nossa cultura ocidental, apesar de sua constante fetichização. Assim como Justesen, com meus trabalhos (*eu não sou vista* e *autoinvisibilidade*) questiono tanto o lugar invisível muitas vezes imposto à mulher quanto o lugar da mulher vista como objeto. Sobre o título, *Rygskriver (Backwriting)* (em português seria algo como *escrita por detrás*) — e que é a palavra escrita pela artista em seu corpo — Lootz comenta sobre um escrever sem se ver: escrever sobre as próprias costas é escrever sem ver, pois sobre o que eu escrevo nas minhas costas eu não posso ver. Escrever sobre as costas, ou seja, na parte de trás da história, ali onde [quase] ninguém olha, porque o que olhamos é o que temos diante dos olhos; uma escritura condenada a não ser vista, a permanecer invisível, que está do lado oposto de onde estão os olhos, que está por trás da vista/da visão. Nesse ponto, relaciono esse trabalho com o modo de apresentação do ●●**eu não sou vista**, em que coloco a frase em contextos invisíveis, e também com esse jogo que ela faz de não poder ver — assim como eu não vejo minha própria imagem. Dessa escrita condenada à in-visibility, faço um laço e passo as palavras para uma pedra. Passo à uma tentativa de uma ●●●●●**escrita-pedra**. *Escrever como pedra* surgiu, em 2016, de um desejo de uma escrita sem gênero, nem ele nem ela nem x, durante a disciplina *Pós-estruturalismo e desconstrução: modos de subjetivar e modos de conhecer* (PPGP-UFSC), ministrada pela professora Mériti de Souza. Foi quando me aproximei das posições discutidas e defendidas por autores pós-estruturalistas — o que se mostra como impreciso, inacabado e em movimento — que percebi que duas forças orbitavam meus pensamentos. Uma diz respeito a uma ausência de identidade fixa (um estado de estar entre, viver entre). Outra diz respeito a associações e problematizações relacionadas à questão da mulher, entre elas o movimento feminista. No marco do pós-estruturalismo muitos dos questionamentos

teóricos passam por uma crítica à construção do sujeito, das singularidades, baseada na fixação das identidades. Tenho procurado tratar esse assunto problematizando questões relacionadas à posição e imposição do ser mulher, pois tais imposições simbolizam uma estrutura violenta que exclui (apaga) todo o diferente. *Escrever como pedra* para não fixar e permitir um deslocamento — acomodar uma condição plural de movimento entre um e outro encontro. Então, entro em um jogo, um método de pensar. Um jogo em que acredito que preciso decifrar um enigma. Para isso, leio, busco referências. Nessa ação, as palavras, os tais significantes juntamente com outros significantes formam um significado. O passo seguinte seria fixar esses significantes-significados na minha mente; no entanto, tem a casa do jogo que diz que não existe mente (para além da palavra mente). Quando caio nessa casa, sinto um certo alívio. Afinal, se não há mente, não há lugar para os significantes-significados se procriarem, crescerem, amadurecerem. Consequentemente, estagnada fico nesse lugar, justificada. Não há nada externo (um dado), nem interno (uma vontade) que me ajude a sair dessa casa. Novamente leio, busco referências. Encontro outro jogo que me diz que não há enigmas a serem decifrados. Apresenta-se, então, uma possibilidade de pensar a instabilidade do caminhar, do deslocar, como jogo que altera as regras sem nada decifrar, apenas *escrever como pedra*. Escrever sobre escrever como pedra, pois a escrita-pedra-mesmo tem estado amainada. Ainda que tímida, uma iniciante disse um dia: *Então, a escolha (pseudo) (in) consciente de preferir hora sim hora não me fez ser pedra. Eu não sou vista. Eu sou pedra. Fui colocada aqui. Presentemente apagada; porque não sou vista. Novamente apagada; porque sou vista [nota 16: sou uma [pedra] que se agita e que sobrevive no universo de um olhar inflexível; e existo, ora vista, ora não vista, nunca fora de visão]. Embaixo de uma pedra há outra pedra. Entre essas duas pedras, há uma terceira — que quase não fala.*

Empedramento. Aparentemente não participar é minha posição. Lição de pedra (cartilha muda). No ano seguinte, outra escrita-pedra rebentou durante a disciplina *Escrita e produção de conhecimento na experiência etnográfica* (PPGT-UDESC), ministrada por Tereza Franzoni. Foi um breve relato pelo interior do ocidente. Continuando minha pesquisa, ainda a partir de alguns pressupostos relacionados à ideia de desconstrução, como por exemplo: a neutralização das oposições binárias (nem isto nem aquilo, nem dentro nem fora, nem presença nem ausência e etc.); a problematização dos estancamentos discursivos ligados à identidade; o questionamento da ideia de linearidade, do progresso como ideal, como se houvesse um vir a ser; a negação como afirmação da potência, retomei a proposição de *escrever como pedra*, na qual pratico a valorização das ausências e de um não-lugar como possibilidade de existência, sem atribuição de valores teóricos ligados à essência ou à verdade. Foi desse desaterro, que algumas palavras heterônimas iam aparecendo: apagamento, esquecimento, (não) ser, branco, vazio, pedra. Das aparições e de tanto falar sobre pedra, virei pedra. E, andando assim por aí, me vi diversas vezes em (des) posições pelo interior do ocidente. Mas pode uma pedra falar? Conforme Jeanne Marie Gagnebin, apoiando-se na perspectiva benjaminiana da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial, não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Nesse cenário, o que nos sobra, de passivo ou de ativo, são: Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também — e ao mesmo tempo — esperança e possibilidade de novas significações. Apostando nessa *possibilidade de novas significações* apontada por Gagnebin comecei a relatar fragmentos enunciativos de uma pedra em deslocamento. Esta história

começou alguns anos atrás, em Goiás. Eu queria fazer uma pesquisa sobre fenômenos milagreiros e diziam que por lá, pelo interior, havia uma pedra e que se alguns passos/ordens — algo parecido com objetivo, fé e desejo — fossem seguidos por um determinado espaço curto de tempo, realizava milagres, curava. Então embarquei na viagem. A pedra ficava no meio de uma plantação de marmelada, perto de uma comunidade quilombola, no município de Cidade Ocidental. A ideia era falar com pessoas que passassem pelo lugar ou que já tivessem estado por lá, tocado a pedra e recebido os benefícios da presença. Porém, no cerrado ocidental não aconteceu nenhum milagre. Vi e toquei a tal e muitas outras pedras. Encontrei muitas embravecidas. Zuniam não compreender a forma de pensamento ocidental. Não entendiam a ideia de fronteira e pertencimento. Assim como o antropólogo Marc Augé, as pedras não concordavam com a ideia de que uma fronteira é uma barreira. Para elas somos todos alienígenas. O que seria uma pedra indígena? O antônimo de *indígena é alienígena*, ao passo que o antônimo de índio, no Brasil, é *branco*. Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena. Voltei pra casa com aquelas pedras na cabeça. Nessa volta, fui me empedrando, percebendo e reconhecendo um estado in-visível. Um estado de apagamento da mulher que não é vista em suas posições discursivas e afetivas; ao mesmo tempo, vista como uma paisagem passiva. Incomodada, resolvi aparecer e distribuir/colar por alguns pontos da cidade (um banco no ponto de ônibus, uma lixeira da universidade, um telefone público, uma janela do arquivo público) a frase *eu não sou vista*. (Assim como sou vista sem ser vista, a pedra não fala como se tivesse voz, ela fala sem ter voz.) O que tem se passado é uma metamorfose que começou a acontecer numa sala de aula. Turmalina, rutilo, opala, água marinha, alexandrita, topázio, ágata, ametista, amazonita, cianita, citrino, granada, quartzo-rosa, azul, verde,

jade, pome, sabão, da lua, nos rins, do baú, fingida [nota 17: pedra fingida - argamassa cimentícia decorativa que imita revestimentos pétreos, também conhecida como massa raspada, foi trazida ao Brasil no início do século XX e se popularizou em São Paulo entre os anos de 1920 e 1940, no auge do processo de verticalização da capital paulistana. De caráter decorativo e artesanal, foi adotada em diversas linhas estilísticas, sobretudo na de viés Art-Déco, mas caiu em desuso em função da sua alta complexidade (retirado do resumo da publicação *Pedra fingida: Protagonista invisível do Centro de São Paulo*)]. Aprecio a última, essa que carrega a qualidade de fingir, disfarçar, dissimular. Dissimular para ser escrita-pedra. *Porque no fim, por não ser nenhuma, posso ser todas, porque qualquer. Me perguntaram que pedra sou eu. Não tenho resposta. O desejo é ser singular. Sou uma qualquer. Não pretendo ser humanizada — tampouco humanista. Ser pedra ordinária é ser vazia. É também ser-estar em qualquer lugar. É ser in-visível.* Nos encontros — em conversas cotidianas —, a pedra parece muda e sem vontade própria; é imitadora, copista, *copiosa* (abundante e perene). Porém, não é uma *falta* de fala, é só um meio de falar como pedra. E se em sendo pedra, só assim se comunica, interage? Tanto, que a partir de um tempo indefinido, nem pra frente nem pra trás, de pedra em pedra, as palavras poderão ser escritas e lidas e juntadas, pra quem sabe, então, coisa *nenhuma* acontecer. *Não tenho porta* — diz a pedra [nota 18: trecho da poesia *Conversa com a pedra*, de Wislawa Szymborska, que Marcos Gorgatti leu na *sopa de pedra**, na casa do Campeche (*sopa de pedra é uma proposição artística da artista e pesquisadora Priscila Costa Oliveira; com o objetivo de conhecer as casas-ateliês dos artistas residentes em Florianópolis/SC, diminuir as distâncias geográficas da cidade e ajustar laços afetivos enquanto corpo-político, propõe-se a quem pegar a pedra da sopa oferecer o próximo encontro artístico, literário, teatral, culinário em sua casa)]. Não é possível entrar. Posso sair. Espero.

Espera im-potente como os (meus) cadernos de Josefina Vicens: Meus cadernos. Tão tristemente cheios, este de impotência e o outro de branca e inútil espera. Da espera mais difícil, a espera mais dolorosa: a de si mesmo. Se eu fosse escrever algo nele, seria a confissão de que eu também estou me esperando há muito tempo, e não cheguei (Lido e sublinhado em *A história de meus dentes*). A espera não é um confinamento, ainda que uma condição em ser pedra. E, durante essa espreita, em movimento [nota 19: quero acreditar nos movimentos das pedras, algo como o seguinte trecho sobre o trabalho/performance do artista catalão Joan Casellas: A pedra, as pedras do mundo são coletoras de energia e arquivos de memória. As pedras nos parecem corpos imutáveis pela lentidão de seus processos em fazer-se e desfazer-se e por conservar as formas que damos a elas, como as esculturas, os edifícios, as calçadas. Poderíamos olhar para uma pedra como algo em movimento e permanente transformação? Poderíamos olhar para uma pedra como para um livro? Somos nós uma expressão volátil das pedras do mundo?], surgem encontros com outras pedras. Uma dessas confluências foi quando ouvi sobre o filme: *Ailton Krenak: o sonho da pedra*, em que o líder indígena aponta para a tragédia causada pela ocupação humana e suas tecnologias. Uma pedra, assim como um crenaque, também sonha com espaços livres. Por que temos que ficar correndo atrás dos brancos? Só porque somos um pouquinho? Sob ataques desmedidos, resolvi seguir uma instrução: escutar meu som envelhecendo [nota 20: em *Grapefruit*, em uma de suas peças, Yoko Ono instrui: escute o som da terra envelhecendo]. E, escutar a partir da minha própria condição e perspectiva (como pedra) é *ouvir sem ouvidos*. Continuo a esse momento *pouco ouvidos*, confidenciaram que tem duas robôs [nota 21: essas robôs estavam em uma peça que fez parte da exposição *Más allá de 2001. Odiseas de la Inteligencia*, no Espacio Fundación Telefónica Madrid] que

desenham o rosto de quem fica diante delas e que são surdas e zurdas (canhotas em espanhol). Escutam e escrevem como as pedras que falam sem boca (trecho do: INTERCAMBIO MIRADAS VIZIUNEA ASUPRA LUMII SCHIMBĂ-ȚI OCHII, de Silfarlem Oliveira). Uma outra espécie (de pedra), mas que também fala sem voz própria, são as que apenas repetem. No texto do trabalho de Lúa Coderch, *La chica sin puerta en la boca*, ela fala da ninfa Eco, aquela que perdeu a voz. Embora emitisse sons, só podia repetir o que os outros diziam. Era incapaz de articular seu próprio sentido. As pedras, ora falam sem boca, ora são puro eco. No segundo caso, utilizam alguns artifícios: usam todas as palavras sobrepostas, uma sobre a outra até virar uma palavra só, uma palavra que reproduz e existe para (não) servir. Uma palavra que são todas. Desde a mais ilustre até aquelas desmerecidas — as operárias da linguagem [nota 22: em *Lula Livro*, trabalho apresentado por Miríade Edições e publicações sem papel, as letras são chamadas de operárias invisíveis da linguagem], as que funcionam só para as outras; é espaço (receptáculo universal); é com espaço total e ao mesmo tempo sem espaço [nota 23: desenvolvidas conjuntamente com Silfarlem Oliveira, *Tripalogia do espaço e Aos corpos com espaço sem espaço* são coleções de espaços impressos e sonoros, sem espaço com espaço; nelas me apresento como espaço entre palavras sem espaço]. Dela pode-se perpetrar pedra. Ou então, de outro modo, utilizam apenas uma única palavra. Pura palavra. A comunicação não lhe importa. Só se interessa pela própria existência. É sem espaço total e ao mesmo tempo com espaço. No entanto e, apesar disso, sem voz, muda, continua com uma fala que não é sua, em uma declaração para ser lida sem voz emitida por uma voz sem corpo gráfico e sonoro (proposição-leitura de Silfarlem Oliveira). Sem espelho, portanto sem eco. Se a voz é eco, me faço muda. Se a conjectura é continuar insistindo e abordando os sentidos das pedras analogamente

aos sentidos humanos, tenho que contar o que me falaram: as pedras são cegas, não se apercebem do mundo. Disseram que a visão de uma pedra é turva e dessemelhante. Ailton Krenak disse em seu discurso na Assembleia Constituinte, em 1987 que o povo indígena tem um jeito de pensar; tem um jeito de viver. Parece ser uma violência ter que cogitar que ainda hoje (não)somos vistas como alienígenas e que é preciso lutar por um outro jeito de viver — de ver —, distinto do imposto, para não morrer. É por isso que tendo a concordar com Djamila Ribeiro em resistir porque é irrefutável a necessidade do reconhecimento de outros saberes e a importância de entendê-los como localizados e [também] de se romper com um postulado de silêncio. Antes de entrar na questão-silêncio, gostaria de voltar a comentar alguns pontos — acontecimentos sobre a ação da *autoinvisibilidade* — sobre ●●●●●●●ecos e [outros] reflexos. Um dia me perguntaram onde acontece o eco do espelho. Respondi que o eco do espelho tem acontecido em (meus) reflexos súbitos, de momentos im-possíveis, quando não há tempo nem espaço para escapar. Assim como em um *eco sonoro*, apenas partes (as últimas) são vistas, são imagens, quase sempre ininteligíveis, sem começo; são pequenas partes refletidas num espelho inesperado; também há o eco como restos desvanecidos e distantes, pois desvio de (minhas) imagens fotográficas — uma reprodução, uma repetição que ecoa inadvertidamente; e tem havido eco nos espelhos dos sonhos, nesse *lugar* a princípio sem controle e sem regra que acontece durante o sono. Ali, nos sonhos, vejo minha imagem no espelho, ali a instrução/restrição da *autoinvisibilidade* não é seguida. Mesmo depois da tentativa de responder sobre o eco do espelho, a pergunta persiste: quando uma imagem é considerada reflexo? São apenas aquelas imagens refletidas pelo espelho? Uma fotografia pode ser um reflexo/eco? Segundo definição encontrada em dicionário, eco é: 1) a

repetição de um som que se dá pela reflexão de uma onda sonora por uma superfície ou um objeto; 2) o som produzido por essa reflexão. Ora, se o eco é o reflexo do som, podemos, então, dizer que uma imagem produzida pela reflexão do espelho também pode ser considerada um tipo de eco? E que ecos são esses, pergunta Raquel, que acontecem quando se está sob uma *(auto)invisibilidade*? A *(auto)invisibilidade* é uma negação dos ecos/reflexos ou uma outra acomodação das repetições? Existe *(auto)invisibilidade* total, ou invisibilidade sem nenhum reflexo e sem nenhum eco? A *(auto)invisibilidade*, não sendo total, é capaz de fazer vazar (aparecer) pequenos grãos de reflexos e ecos? Não seria justamente a reflexão e o eco diminuto uma experiência de invisibilidade visível e de indizível dizível? No meio das minhas inflexões sobre reflexos e ecos, fui capturada por Svyato [nota 24: Svyato é um filme do documentarista russo, Viktor Kossakovski, em que ele mostra a descoberta pelo filho, aos dois anos, de seu próprio reflexo no espelho. O filme começa com a citação: E então tudo mudou no dia em que o homem viu pela primeira vez seu próprio reflexo]. Hoje durante uma apresentação que fiz sobre minha pesquisa, mostrei Svyato. Eu já assisti esse filme algumas vezes e em todas elas choro. E cada vez que assisto, aparece uma sensação diferente. Primeiro me espantei e me reconheci nas reações daquela criança diante do espelho — sua alegria, sua braveza, seu desespero, sua procura. Depois, por uma fresta enevoadada, vi a inevitabilidade de (se) buscar no espelho — o menino depois da primeira vez que viu sua imagem, ainda sem saber que era sua própria, voltava e voltava para diante daquele objeto *mágico*. E uma outra vez, Svyato me mostrou uma solidão, implacável. Uma solidão que ninguém escapa e que ao mesmo tempo parece inacessível (ou incompreensível) e só essa criança com seu pai pode desvelar. Essa criança diante do espelho me estremece. Uma criança que brinca sozinha no

corredor de uma casa iluminada. Anda pra lá e quando vem pra cá, vê um espelho. Chega perto. Ri. Faz careta. Olha. Mexe os braços e percebe que aquilo se movimenta como ela. Dá um sorriso, vira as costas e volta para lá. Brinca e murmura sozinha com seus brinquedos no corredor da casa iluminada. Uma voz de mulher vem de longe. A criança responde qualquer coisa e continua brincando. Anda correndo pra lá e quando vem pra cá, encontra o espelho. Chega perto. Não ri. Faz careta. Grita. E, com sua pá de plástico colorido, começa a bater naquilo que se movimenta como ela. Bate forte. Bate. E bate. Vira as costas e volta para lá. Brinca e murmura sozinha com seus brinquedos no corredor da casa iluminada. Anda correndo até quase cá e volta para lá. Brinca e murmura sozinha com seus brinquedos no corredor da casa iluminada. Eu espero ela voltar pra cá. Quero ver e ver o encontro dela com ela mesma. Ela volta. Chega perto. Ri. Faz careta. Olha. Mexe os braços e percebe que aquela se movimenta como ela. Dá um sorriso. Vira as costas e não volta para lá. Brinca e murmura sozinha com seus brinquedos de frente pro espelho. Anda correndo. Chega perto. Não ri. Faz careta. Grita. Bate naquela que se movimenta como ela. Bate forte. Vira as costas e não volta para lá. Brinca e murmura com seus brinquedos de frente pro espelho. Chega perto. Se afasta. Ri. Faz careta. Olha. Mexe os braços. Vira de costas. Vira de frente. Se abaixa para ver aquela que está atrás do espelho. Levanta. Vira as costas e volta para lá. Brinca e murmura sozinha com seus brinquedos no corredor da casa iluminada. Anda pra lá e pra cá. De novo cá, brinca e murmura com seus brinquedos de frente pro espelho. Aponta. Cai. Grita. Cobre os olhos. Pula. Acena. Vira as costas e volta para lá. Chega e sai do corredor da casa iluminada. Anda pra lá e volta pra cá. Brinca e murmura com seus brinquedos de frente pro espelho. Toca. Conversa. Grita até ficar vermelha. Roda. Vira as costas e volta para lá. Chega e sai do corredor da casa iluminada. Anda

pra lá e volta pra cá. Brinca e murmura com seus brinquedos de frente pro espelho. Oferece biscoito. Chora. Chora mais. Grita. Vira as costas e volta para lá. Chega e sai do corredor da casa iluminada. Anda pra lá e volta pra cá. Brinca e murmura com seus brinquedos de frente pro espelho. Se olha de ponta cabeça. Passa as mãos no cabelo. Grita até ficar vermelha. Passa as mãos no cabelo. Diz: ‘papá’. Papá diz: ‘sim, é você. você é assim. você gosta?’ Beija o pai. Se beija. Responde: ‘Sim’. Estremecida e sozinha, transcrevi/escrevi (acima) o que vi no filme. A pergunta *como escrever* surge a todo momento — novamente uma ●●●●escrita-pedra? —, em situações distintas, como agora, em que pretendo retomar a questão-silêncio e preciso de uma alavanca. Faço essa pergunta (como escrever) a mim e a quem estiver por perto. Normalmente não tenho respostas, mas encontro rastros que me trazem para perto da escrita. Por exemplo, quando Marília Garcia cita Emmanuel Hocquard, em *parque das ruínas*_ : perguntar como fazer [alguma coisa] é supor que se pode fazer [alguma coisa]. Seguindo na leitura desse livro, ela diz que o ensaio é teste experimento prova. Uma escrita-pergunta sobre o fazer mais do que uma escrita-certeza sobre o fazer. Nesse sentido, me percebo experimentando procedimentos e, como ela, concordo que o ensaio costuma ser lido como uma tentativa de falar e ao mesmo tempo como uma tentativa de testar o mundo. Surge, então, mais uma questão: como testar o mundo? Dessa vez as palavras das ruínas de Marília sobre o ensaio me tiram do vácuo que parecia se aproximar: ele testa o mundo e ao mesmo tempo testa a si mesmo. Mas logo em seguida me atiram de volta para um lugar rarefeito, um lugar de construção e de tomada de decisão, pois sabemos que as regras para esses testes não estão dadas de antemão e a cada vez o ensaio deve inventar as ferramentas. Desse modo, indo e vindo, esses encontros (no caminho da leitura/escrita) me embalam aqui, neste ensaio, que seria uma balança

para determinar o que deve ser pesado-testado, mas também o exame verbal liberado pela escrita. Digo como diz Marília que gosto de pensar o ensaio como sendo uma balança antiga com dois pratos que pode ser usada para fazer o exame e de onde deriva um exame. Um exame entre a solidão da *escrita rainha* e a da *escrita operária*. Marília diz da solidão no processo de escrita, ela conta [da] poeta que maneja o mundo com as palavras e conta também de como [ela] vai descrevendo objetivamente seu cotidiano. Do cotidiano solitário testa-se o mundo e é de onde desponta a escrita. Nessa busca de como escrever, volto ao rastro que me aproximou da escrita: perguntar como fazer [alguma coisa] *é supor que se pode fazer* [alguma coisa]. Supondo poder fazer, continuo, então, produzindo este texto-teste-ensaio a partir de encontros, experiências, leituras, escutas e silêncios. Ouvi de uma colecionadora (ou empilhadora) de silêncios que há um silêncio potente no gesto de auto-invisibilidade da ação de não olhar no espelho. Essa ideia me importa assim como a invisibilidade me interessa como um modo de aparecimento. Seguindo neste pensamento, gostaria de trazer a distinção que Eni Pucinelli Orlandi, em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* faz entre ●●●●●●●● **silêncio e silenciamento**; ela diz que esse último não é silêncio, pois é imposto e que o sentido presente no silêncio é essencial para o significar. Busco com as minhas ações, a invisibilidade como uma espécie de silêncio e não o silenciamento pela invisibilidade. Penso que fazer essa distinção é preciso, pois seguirei tratando dos silêncios — imprescindíveis nos discursos — e também dos silenciamentos impostos. Dos silêncios impostos, e também da força do silêncio que atravessa as palavras, recorro ao trabalho *The Desire Project [O projeto desejo]* (2015-2016) de Grada Kilomba. Uma instalação de vídeo, sem imagem e sem voz, dividida em três atos — enquanto falo, enquanto escrevo, enquanto caminho. Na sala

expositiva, as palavras vão surgindo ao mesmo tempo em três telas. Essa simultaneidade e a maneira categórica do enunciado causam um forte impacto. As palavras *silenciosas* soam como marteladas. Transcrevo aqui parte de um desses atos (Ato II - *enquanto falo*): Comentários e avisos parecem aprisionar-me numa velha ordem colonial. Inadvertidamente, dizem-me o que conta como a verdade, e em quem acreditar. Lembrando-me, de uma estranha dicotomia: Quando eles falam, é científico; quando nós falamos, é não científico. Quando eles falam, é imparcial; quando nós falamos, é parcial. Quando eles falam, é objetivo; quando nós falamos, é subjetivo. Quando eles falam é neutral; quando nós falamos, é pessoal. Quando eles falam, é racional; quando nós falamos, é emocional. Essa dicotomia dos discursos escancara apagamentos e invisibilidades. E destapa minhas ranhuras adormecidas. Nesse caso faço uma analogia entre minha proposição artística *eu não sou vista* (a frase é colocada sobre contextos invisíveis) com a proposição de Grada em três atos. No que diz respeito às interlocuções — entre a minha fala e a fala do outro; meu escrever e o escrever do outro; o meu caminhar e o caminhar do outro —, faço um recorte do *O Projeto Desejo*, no sentido de relacionar a questão do discurso no trabalho de Grada (Quando eles falam, é racional; quando nós falamos, é emocional...) e trazer considerações que problematizam modos de apresentação — representação e agenciamento. Me desloco um pouco mais e recorro a Viveiros de Castro quando em o *Nativo relativo* ele diz que a alteridade discursiva se apoia, está claro, em um pressuposto de semelhança. Ou seja, por um lado posso fazer dessa *voz outra* minha própria voz. Por outro lado, ainda sob a perspectiva do antropólogo: o conceito nativo de ponto de vista [enquadramento] não coincide com o conceito de ponto de vista do nativo [o outro]; e porque meu ponto de vista não pode ser o do nativo, mas o de minha relação com o ponto de

vista nativo, ou seja, esse discurso do outro, quando apropriado, pode tornar-se irreconhecível sob efeito do intraduzível. Articulo essa questão do relato com o cuidado e até certa reserva nos discursos em que aparecem as diferenças entre quem discursa e o sujeito enunciado, esse *próximo distante*. Por exemplo, quando o branco fala do negro ou quando o homem quer falar da mulher. É como se houvesse uma necessidade — e eu não estou dizendo o contrário — de *admitir* e justificar as diferenças (de pertencimento, perspectivas afetivas e políticas) para aí, então, levar as des-considerações adiante. Parece que há muitas vezes um pedido prévio de escusa para poder falar. De algum modo, é isso que estou fazendo aqui. Mas também parece que há muitas vezes um desejo e um pedido prévio de escutar. A linguagem — com todas as suas armadilhas — oscila assim entre um *dito* não intencionado e um *não dito* comunicado. Jargões situados em dois polos complementares, do politicamente correto ao incorretamente político, distorcem ainda mais as posições de quem escusa e de quem escuta. Ao pensar nesses discursos, no modo como são e podem ser feitos, volto às relações entre subalternidade colonial e subalternidade de gênero, abordadas no *Projeto Desejo* de Kilomba, para fazer um paralelo com relação aos lugares de fala e trazer a reflexão de Gayatri Chakravorty Spivak sobre o papel do intelectual em relação ao sujeito subalterno, quando diz que o primeiro não pode falar por esse último, mas que é preciso trabalhar *contra* a subalternidade e criar espaços em que o subalterno possa se articular e conseqüentemente, ser ouvido. Em seu livro *Pode o subalterno falar?*, Spivak aborda o termo *representação* distinguindo dois sentidos da palavra: um que se refere ao ato de assumir o lugar do outro, e o segundo, ao ato de performar e agenciar. Ser ouvido, mas também, e principalmente, conseguir — os que são colocados à margem como sujeitos subalternos e sem voz (sem auto representação) —

ter voz e espaço e que se possa ser e existir a partir de seu próprio *lugar*, sem o referencial daquele que oprime e priva. Neste mesmo viés de crítica às representações que geram sujeitos subalternos, *O Projeto Desejo* de Grada aponta os silêncios impostos pela estrutura colonial violenta que exclui todo o diferente e simboliza também, via a implementação de discursos hetero-falo-euro-normativos, a imposição de ser mulher. Em *Diálogos Ausentes*, a curadora Diane Lima fala sobre o racismo estrutural e menciona uma referência de Grada: o *trauma colonial* — o racismo que veio junto com a colonização europeia. De uma família liderada por mulheres, influenciada pela mãe ligada ao movimento negro e sindicalista, Diane mostra a importância de seu papel de curadora, que, segundo ela, tem sido de trabalhar e combater invisibilidades. A gente precisa criar espaços que deem conta dessa narrativa que foi aniquilada [e] não ser mais artefato do homem branco. Neste sentido, Grada Kilomba chama a atenção para o fato de os negros serem interrompidos e impedidos de existir plenamente em uma série de espaços e que atuações *próprias* (como as criadas por Diane) são imprescindíveis para romper com o racismo estruturante: acho que nós muitas vezes nos esquecemos de que nós existimos com grandeza nestes espaços, que não podem existir sem estas perguntas que vem com o feminismo, o queer, de todo o movimento negro, do pós-colonialismo e que nós vindos das margens e com uma história de discriminação e de privação, questionamos as regras e as perspectivas. Assim, ao escrever nas margens (lugares de invisibilidade já institucionalizadas) sobre as margens (projetos de subalternidade) em construção, mesmo vindo das margens (negro, mulher, emigrante), o desafio aumenta quando se assume o papel de dar voz aos que estão nas margens. A partir dessa conversa com *O Projeto Desejo*, quero insistir na inevitabilidade do movimento (enquanto ação de agenciamento e encontro com o outro) como possibilidade de

aparecimento. Percebo que as colocações de Grada e Spivak seguem, na mesma linha daquelas apresentadas por Judith Butler e Paul B. Preciado no que diz respeito a um questionamento dos discursos, identidades e categorias — como do feminino — assim como a ideia de uma *performatividade* dos sujeitos que lutam contra ideias de uma identificação normativa, dentro e fora de cada grupo e coletividade. Lembro aqui, por exemplo, do caso relatado por Preciado quando apoiada em De Lauretis questiona a categoria *mulher* como aquela que define o sujeito político do feminino: Em 1991, a exclusão de uma mulher transexual, Nancy Jean Burkholder, do festival de música de mulheres de Michigan, nos Estados Unidos, abriu um debate nas comunidades lesbianas sobre a pertinência do critério biológico (*reservado a mulheres*) para traçar os limites do espaço político. As lutas e os enfrentamentos se cruzam e se misturam (feminino, negro, trabalhador, colonizado, refugiado...). Muitas vezes, como lembrou Butler em palestra, é preciso construir não apenas espaços de identificação, mas também espaços de desidentificação (performatividade e deslocamento) onde as diversas lutas possam *coabitar* e até mesmo intercambiar perspectivas sem eliminar as especificidades de cada ação. [] *¿sabes que hay eco aquí? ¿ah sí? sí, ¿sabes que hay eco aquí? ¿ah sí? sí, es una barbaridad de eco qué miedo que haya eco justo detrás hay eco justo detrás justo detrás.* [] Isto é uma pausa. Pausa eco ouvida na performance *Jinete Último Reino frag. 3*, de María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca. Num entrecruzamento com/entre ●●●●●●●**ecos e [outros] reflexos**, trago novamente Grada Kilomba e um outro projeto, *Illusions*, em que a artista faz uma comparação entre os mitos de Narciso e Eco e a sociedade contemporânea. Eu aproveito para apresentar essa história da mitologia para delinear a ação de não olhar no espelho, de não ver a própria imagem, me apropriando das palavras de Grada em uma

entrevista: a história de Narciso não pode ser contada sem a história de Eco, uma ninfa que se apaixona por Narciso e é amaldiçoada com a inabilidade de conseguir dizer algo exceto as últimas palavras que escuta. Então, nessa história de amor bastante dramática, Narciso se encanta pelo próprio reflexo na superfície de um lago, enquanto Eco é condenada a repetir eternamente o que Narciso diz. Em *Illusions* eu queria brincar com esse cenário deveras dramático e levantar a questão de como podemos nos libertar dessa matriz patriarcal e colonial. Há um profundo sentido de narcisismo que eu queria transportar para a sociedade de hoje. Narciso se transforma numa metáfora de uma sociedade que ainda não resolveu sua história colonial, uma sociedade patriarcal branca que está obcecada por si própria e com a reprodução de sua própria imagem, tornando todas as outras invisíveis. Depois de um tempo **●sob o efeito de/da autoinvisibilidade** parei de me perguntar se a sombra é uma imagem ou como é não ser vista por mim mesma. Tenho me perguntado sobre estados de invisibilidade para além daqueles tantos visíveis/invisíveis diariamente anunciados. Anunciados e imediatamente, pela visibilidade, apagados no fluxo contínuo da informação. Além dos questionamentos que faço a mim mesma, também sou indagada pelos outros sobre o motivo de não ver a própria imagem. A resposta às vezes é evasiva, mas essa pseudoinsuficiência acontece porque não há uma resposta pronta e imediata. É um processo que tem acontecido pouco a pouco durante a pesquisa. E é também um processo de deslocamento — sair de um lugar in-visível (invisível mesmo ou invisível porque objetificado) para um outro, em que se experimenta ser in-visível para si mesmo. E é por estar neste estado in-visível que os encontros surgem, como por exemplo, quando me aproximo das reflexões de Grada sobre uma sociedade que engendra a invisibilidade. Dentro desse contexto, me interessa dialogar — e problematizar — com/

sobre os discursos políticos feministas e pós-feministas, destacando sua importância para as transformações sociais, e também, sobretudo, seus métodos e formas usados em processos artísticos. Ao perguntar sobre a possibilidade de realizar estados de afirmação do invisível desde uma dupla ausência — apagada porque não é vista, novamente apagada porque é vista —, muitas vezes me deparo com manifestações artísticas/discursivas que me ajudam a pensar estratégias de escrever e apresentar apagamentos, in-visibility e deslocamentos. No começo dessa incursão — do projeto **●●eu não sou vista** —, entre questionamentos, me aproximei e me interessei, como já disse, pelas ideias do pós-estruturalismo. Por exemplo, uma das hipóteses propostas por Jacques Derrida que me chamou atenção no livro *Khôra* é aquilo que ele chama de *terceiro gênero*, um gênero para além do gênero, [que] chega em um terceiro gênero e no espaço neutro de um lugar sem lugar, um lugar em que tudo se marca, mas que seria *em si mesmo* não marcado. Portanto, eu que me assemelho a eles, não tenho lugar: quanto a mim, de qualquer modo, sou semelhante a eles, não tenho lugar, mas, que se lhes assemelhe ou pareça, isso não significa que seja seu semelhante. Assim, tem surgido intersecções com experiências artísticas que contemplam o espaço entre. Um não-lugar que expande as possibilidades de existência e que é, ao mesmo tempo, aquilo que (de)limita e (re)coloca. Robert Smithson quando discorre sobre o non-site do Mono Lake (um mapa que indica como chegar a parte alguma) diz que se é continuamente capturado entre dois mundos, um que é, outro que não é. O que é e o que não é constituem uma espécie de zona de passagens. Então, seguindo Smithson e igualmente usando as palavras de Jacques Rancière quero falar daquilo que esse último chama de zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não arte. Neste ponto retomo a reflexão sobre o paradoxo

da ausência enquanto participação no mundo, do apagamento pela participação enquanto vista (paisagem passiva) e ressalto que essa flutuação criada é, assim, [também] resultado de um trabalho de arte para tornar-se invisível, ou seja, acompanhando Rancière, acredito que as operações artísticas podem construir formas de pensatividade pelas quais a arte escapa a si mesma. O ser vista ou não, nessa perspectiva, oscila. Ora vista como arte, ora vista apenas como uma frase, ora vista como fundo sem fundo, ora não vista. (Entre vista e não vista escuto de Jean Cocteau que os espelhos devem refletir um pouco antes de jogar imagens de volta). Seguindo em conversas e buscas sobre ●●●●●●●●**ecos e [outros] reflexos**, foi numa pausa, contando sobre a ação da *autoinvisibilidade*, que Kim Coimbra me falou sobre o trabalho *rovesciare i propri occhi*, de Giuseppe Penone, de 1970, em que o artista coloca em seus olhos uma lente de contato espelhada. Para ver o trabalho, ver-te. Ao se ver no reflexo do espelho, o trabalho de Penone é visto. Traduzindo o título do trabalho de Penone para o português — *inverter os próprios olhos* — me perguntei se o que experimento na ação de não ser vista por mim mesma é também um tipo de inversão. Uma inversão do olhar. Deixo de me ver para ser vista. Acabei percebendo que a *autoinvisibilidade* é um esgarçamento [nota 25: Raquel procurou e me mostrou alguns significados no dicionário para a palavra *esgarçamento*: fragmentar-se, desfazer-se, romper a casca] do *eu não sou vista* — o outro não me vê, tampouco eu me vejo. Ambos os trabalhos, a *autoinvisibilidade* e o *eu não sou vista*, acabam seguindo na mesma direção, pois se tornam visíveis ao tratar do invisível. Em um artigo sobre o trabalho de Penone, intitulado *Tempo e espaço nas heterotopias de Rovesciare i propri occhi*, a autora, Marina Andrade Câmara, comenta que no momento em que o artista não mais enxerga, por ter sua visão obstruída pela superfície opaca da combinação de lentes, ele revela ao outro — que está diante dele e

observa a obra — aquilo que ele está incapaz de ver. E sobre ver-se no espelho nas lentes de Penone, ela diz que: significa ver aquilo que o próprio autor da obra teria visto [...] e em um gesto heterotópico, por potencializar a criação efetiva desse não lugar: *me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho* (nesse último trecho a autora cita Foucault). Se a imagem refletida não é vista pelo outro, a obra não é criada. Deste mesmo artigo, retiro uma citação de Emanuele Coccia, que me chamou a atenção por sua ideia de imagem — essa imagem que decidi não ver por um ano: No espelho encontramos sendo uma pura imagem, descobrimo-nos transformados no ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir fora de nós, fora de nosso corpo e fora de nossa alma. A imagem não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem. Nossa forma se torna imagem quando é capaz de viver para além de nós, para além da nossa alma, para além de nosso corpo, sem que ela mesma se torne um outro corpo, já que é capaz de viver como que na superfície de outros corpos. Me desloco outra vez, caio **•sob o efeito de/da autoinvisibilidade** e me pergunto: Não me ver no espelho — *lá onde eu não estaria* — seria, então, poder ver, de algum modo, sem ver, aquilo que não é visto? Poder ver o in-visível? Seria potencializar o in-visível? Seria fazer o caminho inverso da utopia do espelho: me permite olhar lá onde estou ausente? Tenho pensado que a imagem do/no espelho é como a voz *desossada*, descrita por Douglas Khan em *Noise, Water, Meat – a History of Sound in the Arts*. É como ouvir a própria voz fora; essa voz que é outra, ou melhor, diferente, estranha quando *sai* do corpo, quando é gravada e escutada desde um aparato. Ficar sem a referência da imagem especular exige — ou dizem que deveria exigir — uma consciência outra do próprio corpo. A falta de imagem no espelho acaba definindo meu corpo

pelo volume que ele possui efetivamente. Sem a projeção de minha própria imagem, pergunto: o real, que antes se projetava e se convergia para meus olhos, induzindo percepções a partir da imagem refletida, é outro? Depois desses meses sem ver minha própria imagem, vejo no espelho partes do meu corpo escondido, pedaços de mim saltam em reflexos. Orelhas com brincos vermelhos. Fios de cabelos. Olhos não, continuam desaparecidos. E sigo mapeando os espelhos encontrados (que me encontram): a superfície convexa de uma chaleira (finjo que não me vejo); o retrovisor do carro do lado do passageiro (me contorço para não me ver); o espelho no restaurante (me deparo comigo sem tempo de desvio, e desvio). Ao mesmo tempo, de tanto olhar para baixo para escapar do meu próprio reflexo, acidentes têm acontecido. Bati com força a parte de cima do meu nariz em um vidro. Me disseram (a Raquel) que podia ser sorte: *Sobre a intuição e o nariz, lembro de escutar em minhas aulas longínquas de Tai Chi que o Chakra da intuição está perto/ acima do nariz, e pensando bem, achei interessante bater com o nariz e a intuição numa porta de vidro (acho que dá um tipo de sorte concreta!)*. Também ouvi que se tivesse usado/visto o vidro como espelho, não teria me acidentado. O que parece é que realmente tenho abstraído o reflexo da minha imagem. Eu não me vejo. Faz meses que não me vejo. Tenho me perguntado se escapar do espelho é uma tática para quem sabe a imagem perder sua exagerada importância — essa desmedida contemplação. Essa conversa me gerou um desejo de voltar à escuta de *El otro por sí mismo*, de Jean Baudrillard, pois alguns trechos do capítulo *los rituales de la transparencia* reverberaram sobre uma vontade de confirmar a existência dessa pedra que quer falar. (uma ●●●●pedra-escrita-pedra) Vamos ouvir: Eles sempre dizem, implicitamente: *eu existo*. E ao mesmo tempo: não tenho nome, não tenho significado, não quero dizer nada. Uma pedra quer falar mesmo sem ter nome, existe mesmo sem ter sentido e quer

dizer nada. Uma pedra quer que haja dúvida sem adivinhação (sem respostas conclusivas e definitivas). A transparência não interessa. Para uma pedra o encanto está na opacidade ordinária, nada está dado e ao mesmo tempo não há nada a descobrir. Baudrillard diz das manobras que as pessoas fazem para apurar algo incrível: Elas se abaixam para verificar uma imagem na qual não há nada para ver. Não há nada para ser visto. Não há nada para ser visto, *por dentro*, em um corpo-pedra — por isso não há necessidade de ser; sou apenas pedra. Para que haja um olhar, é preciso que um objeto seja velado e desvelado, desapareça a cada instante; por isso, o olhar manifesta uma espécie de oscilação. Parecido com o que experimento, empedrada, ao buscar espaços nas margens do dizível e do visível, compreendidas pelo jogo da presença da ausência (indicar sem mostrar) que é também o jogo da transparência como opacidade e da opacidade como transparência. Um jogo em que nada está oculto (tudo é visto) e, ao mesmo tempo, não há nada visível (o nada é visto). Em uma imagem, certas partes são visíveis e outras não, as visíveis tornam as outras invisíveis, um ritmo de emergência e segredo é instalado, uma linha de flutuação do imaginário. E, então, des-encarnar pedra, pois o fascínio é a paixão desencarnada de um olhar sem objeto, um olhar sem imagem [e] a desmedida do visível e sua degradação [que faz] desafiar toda sedução do olhar. É nesse *vai e vem* de leituras, ●●●**com espelho sem espelho**, que assuntos e textos se entrecruzam. Depois de ler Baudrillard, cheguei na *Sociedade da transparência*, em que o autor Byung-Chul Han traz apontamentos de Baudrillard. Cito e comento aqui algumas partes. Logo no começo, o autor fala de um contato imediato entre imagem e olho, o que torna a imagem sem graça, sem profundidade, transparente. Transparência essa valorizada por uma sociedade que uniformiza e que não tolera o diferente. Uma sociedade que ávida por informação, por acreditar

que assim se *ganha mais dinheiro*, acaba neutralizando as diferenças que não estejam conectadas com fazeres instrumentalizados, com afetos capitalizados e com vazios regulados por aptidão servil. Durante a leitura desse livro (*Sociedade da transparência*), em vários momentos, fiz anotações e relações com minha ação de *autoinvisibilidade*. Nessa proposição, além de não me ver em reflexos, não vejo fotografias de mim mesma. O que significa que não faço *selfies* (e se alguém tira uma foto minha, não olho, apenas a guardo para depois). Para além dos auto-retratos, me interessa pensar também sobre ser fotografada, sobre essa presença constante de nossas imagens nos retratos. No capítulo *Sociedade da exposição*, Byung-Chul Han fala do excesso de exposição das *coisas*, em que é preciso ser exposto para ser. O autor, para comentar sobre esse modo de vida de total transparência, sobre esse lugar escancarado em que as pessoas se colocam, diz que a transparência é uma contrafigura da transcendência, e a *face* habita a *imanência do igual* e cita Baudrillard: na era do facebook e do photoshop o *semblante humano* se transformou em *face*, que se esgota totalmente em seu valor expositivo. A *face* é o rosto exposto sem qualquer *áurea de visão*. Pondera também sobre a fotografia digital, essa que não precisa mais de uma câmara escura e que faz acreditar ser possível findar com toda negatividade: É um puro positivo. Extintos estão o devir, o envelhecer, o morrer... (Imagino, cara leitora, que durante o percurso dessa massa-escrita você tenha feito pausas para recuperar o fôlego; ainda que o texto não tenha apontado sinais mais óbvios de parada, algumas palavras foram usadas com intenção de dar espaço para vazios). No dia 7 de julho, sob o efeito paradoxal de ●●●●●●●● **ausências e presenças**, pesquiso sobre uma artista indicada por minha orientadora no começo do semestre, em um de nossos primeiros encontros, a Leila Danziger. Em seu site, encontrei alguns trabalhos que me lembraram dos papéis que descobri no arquivo do meu pai. *Todos os dias de*

nossas vidas são agendas de Leila misturadas com uma inusitada coleção de agendas em branco de seu pai, encontradas na desmontagem da casa dele, logo depois de sua morte. Meu pai também era um guardador de agendas, mas também de cadernos de anotação, cadernos de escola, cadernos de caligrafia. Guardava os dele, os do pai, da mãe, das avós e dos avôs. Papéis com marcas de um outro século que me levam a pensar na presença da escrita — ou do escrever — em minha vida. [nota 26: Clarice Lispector, em *A Descoberta do Mundo* diz em algumas palavras sobre o que pode ser o escrever para ela: Quem sabe se comecei a escrever tão cedo na vida porque, escrevendo, pelo menos eu pertencia um pouco a mim mesma...] Eu pouco tive tempo de guardar. Apaguei anos de memórias. Fiz *pequenas* fogueiras de quase tudo. Se por um lado há um certo arrependimento, por outro, me parece, por agora, que apagar com esse arquivo é o que me possibilita, por meio da falta, da ausência e de um possível esquecimento, acessar minhas fragilidades e me aproximar de trabalhos como o que citei acima e também do *Patrimônio*, de Anna Gallardo — instalações em que ela reúne desde papéis com desenhos até móveis empilhados. Do *patrimônio* deixado por meu pai, além dos papéis (documentos, fotos...) tinha uma coleção de facas e de móveis. Por falta de desejo de utilidade, essas coisas estão desaparecendo. [nota 27: em *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, Barthes diz dessa coisa que fazemos quando alguém próximo morre — olhar fotos numa ânsia em vão de reencontrá-los — e conta de seu desejo de escrever sobre a mãe já falecida para que sua memória dure]. *Si no hay nada, entonces, más que silencio, ¿no es pretencioso de mi parte hablar?* Então, ●●●**com espelho sem espelho**, assim como um espelho que reflete aquilo que aparece em sua frente, assim como um espelho que transforma existências únicas em existências duplas, eu agora, logo abaixo, silenciosamente, *espelho/copio/me* apropriado de textos/parágrafos/palavras sobre se

ver e não se ver e sobretudo sobre querer se ver: Aconteceu que a personagem lembrou de olhar-se no espelho, coisa que não havia feito até então, e enxergou uma imagem difusa, vaga, sem nitidez. Tal objeto supria o vazio deixado pelos admiradores [e] recobra sua alma quando se vê no espelho; Acerca disso comenta: A realidade das leis da física não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, mas tal não foi a minha sensação; Sim, são para se ter medo, os espelhos. Os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a ideia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. A alma do espelho — anote-a — esplêndida metáfora. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. Era principalmente no modus de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: olhar não-vendo. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, quase apagadas de todo; simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Em seu conto *O Espelho*, Guimarães Rosa diz das semelhanças humanas com os animais e conta que quando ele se viu onça, teve que aprender a não ver no espelho os traços que *nele* recordavam o grande felino. Eu, desde que estou **•sob o efeito de/da *autoinvisibilidade***, tenho tido que aprender a não ver meu reflexo total no espelho, não evito apenas os traços animais, evito os meus traços. E me vejo pedra e cada vez mais. Pedra que não carece de espelho para se ver, tampouco para ser vista. Em realidade, pedras não carecem ser vistas, por isso não exploram o visível e não buscam transparência. Transparência que apaga, que não tem fundo, que não tem debaixo.

Como pedra-fissura em fragmento e interrompida, com pensamento sem força para virar palavra [nota 28: encontro palavras de Barthes citadas por Han que de algum modo acolhem essa *falha*: A incapacidade para nomear alguma coisa é um sinal seguro de inquietação interior], não quero tornar-me visível. Agora, **●sob o efeito de/do** fim da *autoinvisibilidade*, percebo que as impressões experimentadas com a restrição continuam atuando e, para prosseguir contando sobre o caminho da escrita, surge mais uma entrada: **●●●●●●●●de quando voltei a olhar no espelho para continuar escrevendo com espelho sem espelho.** Contar para prosseguir. E dessa mudança de lugar surgem perguntas (para mim e por mim) que fazem movimentar o bloco de palavras. Como é se olhar no espelho de novo? O que é essa imagem que agora é vista? O que não se via, ainda está aqui/ agora? O que é visto cria limites? Uma escrita-pedra surge por alguma falta? E, será que há espaço/ tempo para ver a própria imagem e ensaiar uma escrita? Com desejo de silêncios e [não de] silenciamentos, procuro por brechas, ainda que mínimas (externas e internas), ainda que frágeis, (externas e internas), que me permitam continuar escrevendo o que poderia ser chamado de uma *segunda* parte, um segundo momento. No entanto, se segunda parte, a escrita a-pareceria invisível, pois está textualmente dentro e grudada num bloco. Logo nem segunda parte, nem segundo momento, continuo escrevendo no verso. Nesta continuação faço uma rerepresentação. Um exercício para rememorar os pontos (bolinhas)-entradas: **●sob o efeito de ●●eu não sou vista ●●●com espelho sem espelho ●●●●in-visibilidades fronteiriças ●●●●●escrita-pedra ●●●●●vias in-visíveis ●●●●●ecos e [outros] reflexos ●●●●●●silêncio e silenciamento ●●●●●●●ausências e presenças** — *palavras e expressões que saltam (e são ressaltadas) e que formam um conjunto de indicadores.* Retomo agora a entrada que

aborda a ação da *autoinvisibilidade*; ainda que a proposição tenha chegado ao fim, percebo que por conta dos questionamentos, das lembranças, de ecos e de [outros] reflexos, sigo essa escrita (e a pesquisa) sob o efeito da experiência de ter ficado um ano sem ver minha própria imagem. Portanto, por conta dessa inevitável relação entre a ausência e a presença da imagem (ao menos na ação da *autoinvisibilidade*), seja pelas semelhanças seja pelas diferenças, a entrada **•sob o efeito de** ainda se faz presente neste texto, ainda que se inclua o *fim* (a palavra). Sem ar, permaneço mais um tempo neste *lugar* (entrada) com e sem espelho e revisito escritos e ditos para, quem sabe, me recordar de como encontrar fôlego para dar continuidade à escrita. Tipo: *o soprador faz pausa para juntar mais ar*. É nessa imagem que me apoio para seguir essa conversa. Afirmo (ou reafirmo) *conversa*, pois percebo mais e mais este bloco-ensaio-escrita como tal. Sigo, então, com o modo que escolhi para desenvolver a escrita: acompanhada. Um processo que tem sido algo como o que me disse Mayra Redin: *Um sozinho não será capaz de construir registro do que pensa e experimenta...*

[nota 29: aproveito este momento em que assumo que gosto de estar ajuntada para lembrar e agradecer quem tem estado por perto: Raquel, que antes de ser minha orientadora, eu já me orientava por ela; Regina, que já estava presente antes do começo do mestrado; Mayra, que percebeu que *eu não sou vista* não é um gesto de desistência; Simone, que me apontou o caminho; Djuly, Isadora, Sarah e Mariana, com elas tudo ficou mais leve; Mônica e Zoé que me deram a mão (e muitos abraços); Dani, que me leu e sublinhou (junto com Félix também me deu muitos abraços); Tina, que ajudou pacientemente a diagramar e re-diagramar meus trabalhos; Marcos, que cantou Caetano em tempos de pandemia; Michal e Iná, que me sorriem com os olhos; Ana e Luna, que desviam meu olhar; Tati, Vivi, Aninha e Évanes, as amigas-irmãs; Renata, Máira e Ricardo, dessas amigas fora do tempo e do espaço;

Paulinho que planta enquanto escrevo; Sil, que me olha, me vê e fica do meu lado (esta escrita é para ele); Myrinha e Flavio, que de tão longe dançam dentro de mim.] Na tentativa de apontar algumas das estratégias encontradas para escrever este texto (escrever com), resgato a ●●●●●escrita-pedra. *Escrever como pedra para não fixar e permitir um deslocamento*, pois, como disse anteriormente, é um estado que acomoda uma condição plural de movimento entre um encontro e outro. Escrever como pedra — como pedra na beira do mar que ouve e vê o que se passa (as aparições e desapareções deslocam a pedra no tempo); como pedra ao lado de sua irmã anciã indígena [nota 30: Regina Melim quando leu sobre a pedra milagreira no interior de Goiás, me contou de um relato de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* sobre o espanto de um pesquisador europeu ao ver uma anciã hopi conversando com a irmã dela, uma pedra.]; como pedra que envelhece; como pedra que sonha. Que sonha e conta seus sonhos. Sonhos de histórias invisíveis. Im-possíveis. Utópicas. Uma pedra que sonhou com um cavalo branco chamado território e com integrantes do MST se apossando de terras produtivas irracionalmente para transformar um mar de cana numa área de produção de alimentos. Talvez tenha sido transvestida de pedra que surgiu a ideia da proposição de não ver minha imagem. Pela pedra quis ver o avesso (do quê?) e comecei, então, a passar por trás dos espelhos. No livro *Escrituras nômades*, Belén Gache comenta sobre o mundo dentro do espelho no livro *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, como um lugar onde as regras lógicas se alteram, se rompem e devem ser reconstruídas. No espelho, tudo se inverte e nos encontramos de repente em outro mundo: *el mundo del revés*. Já de frente, os espelhos parecem, como dito anteriormente, inviabilizar uma inversão ou subversão, pois refletem *a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda*. Assim como do outro lado (de dentro) do espelho

de Lewis Carrol as coisas se apresentam estranhas, do outro lado (de trás), quando não me olho (quando desvio e passo por trás do espelho) as coisas também se apresentam estranhamente. No espelho de Alice os relógios são invertidos, o passado vira futuro; na lógica por trás do espelho, assim como na lógica da pedra (dessa pedra-escrita-pedra), o tempo também se subverte, se inverte: o passado vira futuro. Foi também como pedra que pensei, em 2018, num calendário *in verso* [nota 31: um calendário que o ano começa no dia 31 de dezembro e termina no dia 1º de janeiro. Diz-se que os calendários mais simples é que permitiram aos historiadores refazer os eventos históricos. Aqui a ideia foi inverter o calendário para recontar e contar história (de inversões a reversões: se os indígenas não fazem contagem dos dias, o dia da invasão (do Brasil) nunca existiu; pedras foram instrumento para contar os dias, no entanto, pedras não contam os dias). Um calendário *in verso* fora do/de tempo, dentro de/do espaço. O agora pra depois, o depois agora. Ou nunca — porque passado ou porque muito depois. Quando se emprega o calendário *in verso*, inverte-se passado e futuro. Se a partir de agora, o calendário empregado é o *in verso*, o dia 4 de fevereiro, por exemplo, é um dia do futuro a ser verificado, averiguado. Diferente do calendário ordinário, que é um dia do passado a ser lembrado. Já sobre o dia 6 de dezembro (no calendário *in verso*), é possível lembrar — aos que conseguem puxar a vida pela memória — algum acontecimento. Em uma tabela comparativa entre o calendário ordinário e o *in verso*, as ações possíveis sobre um determinado dia são sempre contrárias: quando em um verifica-se no outro lembra-se. Em busca de um hiato de futuro e de passado, chega-se entre os dias 1º e 2 de julho. Dias em que o ordinário e o *in verso* quase se encostam. Se assim for, talvez haja um ponto, um ponto oco, em que nada pode ser verificado, nada pode ser lembrado]. Dessa ideia oca, num momento em que o tempo parece fora do

tempo [nota 32: o mundo está em situação de emergência. O mundo parou (parou mesmo?) por conta de um vírus, o Covid-19], chego à palavra utopia. No dicionário, além de significar um lugar ideal que não é no agora, mas que pode ser construído no futuro, é primeiramente pelo grego *ουτοπία* (não) + *τοπος* (lugar) = não lugar. Michel Foucault, em *O corpo utópico*, diz que seu corpo é o contrário de uma utopia. Diz que é uma topia implacável pois todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho. Dessa inevitável imagem escapei por um ano e escrevi. Escrevi um texto por trás do espelho. E agora, diante do espelho (e de mim?) devo tentar uma escrita simultânea (a quê?) como uma imagem especular? Como isso parece não ser possível — espelhar alguma *coisa* e concomitante e automaticamente surgir uma escritura — prosseguirei **com espelho sem espelho**, pois é por um corpo utópico — Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado [...] — e num lugar utópico — um lugar fora de todos os lugares — é que quero estar para ser visível se quiser [e] invisível se desejar. [nota 33: Michel Foucault começa este texto (*O corpo utópico*) falando de um corpo contrário a uma utopia, em seguida diz que é para apagar este mesmo corpo é que fazemos nascer as utopias e finalmente diz: *para ser utopia basta ser corpo*]. No dia 1º de janeiro de 2020, **sob o efeito de/do fim da autoinvisibilidade** (*cumpri* um ano sem olhar no espelho), me olhei. Pouco e rapidamente. Não queria me ver inteira. Vi pedaços de mim. Numa hora vi meus ombros noutra meus olhos. Quando as luzes estavam apagadas, me vi quase sombra. Sombreada. Sóbria. Sobriedade. Sobreidade. Não queria me ver inteira. Só pedaços. Só meu ‘si’ fragmentado. Foi quando lembrei de uma das perguntas feitas por Raquel: *o espelho é uma fronteira? Entre si, o mundo e outros sis?* Fiquei pensando que os espelhos, ou melhor, as imagens refletidas por eles,

são mais uma fronteira entre si e si mesmo (que podem até ser vários). Que fronteiras criadas pelos espelhos serão essas pensadas por Raquel? Parece que algumas perguntas ficarão no ar. Por agora vou pontuar que considero a ação da *autoinvisibilidade*, pela ausência de minha imagem (para mim), um trabalho no qual o corpo está absolutamente envolvido. Corpo quase fantasma que não é visto e quando aparece na miragem dos espelhos só é visto em partes, vultos fragmentados. Lendo *A dobra e o vazão: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea*, de Sérgio Romagnolo, encontrei uma definição de fantasma (conceito de fantasma como modelo, como metáfora, afirma o autor) e seu significado me chamou atenção por levar a um lugar de indeterminação, por se aproximar de um *entre* que me interessa, um tipo de zona de passagem: O fantasma é o que está simultaneamente ausente e presente. É o que está entre uma dimensão e outra, entre passado e futuro. Ele não é mais o que foi e ainda não é o que vai ser. Ainda (ou novamente) em *O Corpo Utópico* de Foucault me deparo com um trecho que se aproxima de uma das ideias da proposição ●●**eu não sou vista**. Leio e o apresento. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás [...] este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. Hesito em associar palavras escritas por um homem com um trabalho em que aponto para o estado de apagamento da mulher que não é vista. No entanto, *eu não sou vista* é uma proposição que propõe ir além da questão da invisibilidade da mulher, apontando para a condição de que qualquer corpo lida com sua condição de invisibilidade. Para além disso, o invisível da frase/proposição tem seu efeito dependendo do lugar colocado. Com a ação *eu não sou vista* coisas até então invisíveis, aparecem e desaparecem conforme o *enquadramento* da frase. Falando em *enquadramento*,

por ●●●●●●**vias in-visíveis**, me interessa pensar a materialidade da linguagem a partir do que Kenneth Goldsmith ressalta no trabalho do fotógrafo Matt Siber [nota 34: o artista fotografa paisagens urbanas e remove digitalmente todas as palavras dos letreiros e depois as cola em um espaço em branco ao lado.] relativo à transparência e opacidade — ao apagar as palavras e mudá-las de lugar, ele inverte a predominância das coisas. A linguagem (escrita ou falada), como indica Mel Bochner não é transparente, ela de fato existe como tal, embora, sua opacidade seja também constituída pelos contextos de apresentação que a acompanha a cada aparição. Numa estendida da mente não dissociada dessa fala sobre a ação de colar a frase, gostaria de contar que, na mesma perspectiva da proposição, tenho encontrado durante minha pesquisa trabalhos/frases que apontam, de algum modo, para condições e contextos que realizam conexões entre textualidades e in-visibilitys. Cito algumas proposições que me chamaram a atenção: ‘NADA’(Augusto de Campos), ‘during the exhibition the gallery will be closed’ (Robert Barry), ‘and what, for example, am I now seeing?’(Joseph Kosuth), ‘por favor, não preencha este silêncio’ e ‘silêncio absoluto denuncia plano de fuga em presídio’(Raquel Stolf), ‘o branco me corrompe’(Daniela Avelar), ‘271 blank sheets of paper corresponding to 271 days of concepts rejected’(Christine Kozlov), ‘e a ausência de imagem lhe incomoda?’(Jorge Menna Barreto em colaboração com Traplev), ‘language is not transparent’(Mel Bochner). Assim, enquanto sinto na própria pele o efeito da invisibilidade quando realizo as proposições, pesquiso trabalhos artísticos que, de algum modo, usem a in-visibility como procedimento de apresentação — da ausência como presença. Nesse viés, servem de exemplo as obras de Alfredo Jaar: *Eyes of Gutete Emerita*, em que o artista empilha um milhão de slides (número aproximado de vítimas ruandesas até o ano 2000)

com a imagem dos olhos de Emerita, mulher que sobreviveu ao massacre (desaparecimento) de cerca de 400 pessoas da minoria tútsi e *Real Pictures*, uma instalação feita de caixas pretas fechadas contendo uma imagem de um tútsi assassinado, porém as caixas estão fechadas — a imagem é invisível, só é visto o texto que descreve o conteúdo oculto da caixa. Depois desse escape pelo mundo (transparente e opaco) textual nas artes, volto para o presente. Presente ficção real de um mundo em quarentena. E aqui me pergunto: um mundo em ●●●●●●●● **silêncio** [ou em] **silenciamento**? Um mundo em números. Números incontidos e incontáveis. Olha-se para a tragédia através dos números. Eu preferiria palavras. Palavras/pensamentos que movimentem um estado de ânimo em direção a um possível achacalhamento. Um estado de ânimo que ainda não é possível nomear. Um estado de ânimo sob medidas de isolamento impostas pelos governos. Busco por palavras que me tirem de um estado de achatamento e submetimento diante das informações (números) divulgadas diariamente, vinte e quatro horas, pela mídia (e pela OMS). Encontro alguma coisa. Sobre o medo, o filósofo português José Gil diz: O medo não é uma atmosfera, é uma inundação. Como resistir, como desfazer, ou pelo menos atenuar o medo que nos tolhe? Um medo que nos paralisa e mostra quão submissos estamos (somos?) às medidas totalitárias estabelecidas, como aponta o seguinte trecho do artigo *Sobrevivendo ao Vírus: Um Guia Anarquista (Capitalismo em Crise — Totalitarismo Crescente — Estratégias de Resistência)*: À medida que a situação se intensificar, provavelmente veremos a polícia e os militares empregando força cada vez mais letal. Em muitas partes do mundo, eles são os únicos que conseguem se reunir livremente em grande número. Quando a polícia é o único órgão social capaz de reunir-se em massa, não há outra palavra além de ‘estado policial’ para descrever a forma da sociedade em que vivemos. Dentro deste

contexto totalitário há também a estratégia de muitos países para conter a disseminação do vírus: fechar as fronteiras. Para Byung-Chul Han uma ação inútil: Os fechamentos de fronteiras são evidentemente uma expressão desesperada de soberania. O soberano é quem decide sobre o estado de exceção. É o soberano que fecha fronteiras. É o soberano que silencia. Silêncio imposto. Silenciamento. Agora que vejo minha própria imagem, posso me olhar de frente. Ao me olhar, olho o outro. E olhar o outro de frente é constrangedor (por que ele me vê?). Um outro dessemelhante. Um outro que anda perto, mas nunca tanto. Nunca tanto a ponto de vê-lo. Olho mas não vejo. Não vejo, pois, internamente, ainda olho de soslaio? Olhar dói. Algumas páginas atrás, na página 64 deste texto, com o intuito de distinguir silêncio de silenciamento, eu trouxe considerações sobre questões/discursos hetero-falo-euro-normativos e suas consequentes violências e exclusões. Como bem observou e sugeriu Regina Melim, é preciso incluir um outro ponto nessa discussão: que a emancipação feminina representada pela realização de uma carreira só foi possível pela exploração de outra mulher. Esse privilégio, que só existe por conta da criminoso desigualdade racial [social] brasileira (não só brasileira). Como me olhar de frente? Martha Rosler fala cruamente de uma realidade desigual em *tijuana maid* [nota 35: escrita no início da década de 70, como uma novela em série, foi traduzida por Mônica Hoff e Regina Melim e publicada pela plataforma par(ent)esis em 2018]. Um relato na voz de uma mexicana que atravessa a fronteira para os Estados Unidos para *ganhar* a vida. Com os riscos e o preço alto para fazer a travessia, deixa seus dois filhos para viver na casa de famílias norte-americanas, em condições precárias, submetendo-se a uma jornada desumana de trabalho, sofrendo todas as indignidades e terrores possíveis, dos assédios moral e sexual ao cárcere privado. Uma realidade de tantos anos atrás

que se estende até os dias de hoje. Todos os dias, milhares de mulheres atravessam a fronteira da periferia. O que fazer? O que fazer e dizer diante da notícia de que a primeira morte por coronavírus no Rio de Janeiro foi de uma mulher de 63 anos que viajava 100 quilômetros para trabalhar durante cinco dias da semana como empregada doméstica? [nota 36: segundo os noticiários, *ela* (demorei alguns dias para descobrir que se chamava Cleonice) trabalhava na casa de uma mulher com diagnóstico de infecção pelo coronavírus. Mesmo com a possibilidade de contágio, não deixou de ir trabalhar. Indignados, filhas e filhos de empregadas domésticas fizeram um manifesto para pedir medidas de proteção a essas trabalhadoras]. Minhas tripas se retorcem. Lembro do sino de prata tocando. E da *dança* da moça uniformizada tirando os pratos na sala de jantar. Quase invisível [nota 37: A cegueira de gente que não vê gente, conforme Fernando Costa, gera o fenômeno *invisibilidade pública* — termo desenvolvido em sua pesquisa, que começou com a experiência de se vestir e trabalhar como gari. Assim, uniformizado, experimentou desaparecer: Por que não fui visto? Por que passei despercebido? Será que ninguém vê que ali tem gente?]. Nenhuma palavra era trocada. Se, por acaso, alguém se dirigia a ela, escapava um sorriso constrangido entre murmúrios. Logo desaparecia silenciosamente. Até voltar para tirar o outro prato. Depois o outro. E o outro... Esse vai e vem durava uns minutos. Dependia de quantos pratos haviam na mesa. Tirar e por. Até que todos estivessem prontos para a sobremesa. E ela desaparecia até o próximo sino tocar. E vinha mais uma vez tirar os pratos. Sua última aparição, se não tivesse nenhum *incidente*, era para trazer a bandeja com café e um tanto de xicrinhas. O que será que acontecia lá *dentro*? Uma das coisas que me impressiona nessa história é que mais uma vez eram (são) as mulheres as que *normalmente* se submetiam (se submetem) a isso. A esse sino. A essa sina. Em *Mulheres e Ficção*,

Virginia Woolf discorre sobre a situação da mulher escritora. Para além de outras questões, como por exemplo a dificuldade enfrentada pelas mulheres para encontrar seu próprio modo de escrever, ela diz só ser possível explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora quando soubermos quais as condições de vida da mulher comum — o número de filhos que teve, se o dinheiro que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela [e] se tinha empregadas. Quero seguir neste espaço e continuar a falar das imposições vividas pela mulher. Essa mulher que se impõe diante de outra mulher. Como fazer isso? Procuo por uma passagem. [nota 38 (uma nota sobre as notas): em busca por passagem, observei que elas (as notas) são como zonas consulares. Esse lugar onde se pede asilo]. Aqui neste texto espaço em que ao mesmo tempo fronteiras são dissolvidas (um texto em bloco se apresenta), há que se criar lugares (modos) de passagens entre um assunto e outro. *Passando*, utilizando e me apropriando das **●●●●invisibilidades fronteiriças** encontradas, continuo com uma reflexão sobre a questão da mulher escritora submetida aos valores estabelecidos. Virginia Woolf diz que é preciso alterar e adaptar a frase corrente até escrever alguma que tome a forma natural do pensamento, sem esmagá-lo nem distorcê-lo. Mas ressalta que isso só poderá ser alcançado quando a mulher tiver coragem para se sobrepor à oposição e determinar-se a ser fiel a si mesma. Para encontrar um jeito de escrever: escrever. Escrever procurando. Perguntando. Esquecendo e lembrando, entre **●●●●●●●●ausências e presenças**, como um rasgo na memória que te leva para outro lugar. Um lugar que te faz lembrar e notar que: alguma coisa sempre vai deixar de ser vista, mesmo quando *eu não sou vista* é vista; e que não ser vista implica uma afirmação da ausência. Fazendo uma analogia com o esquecimento, afirmo que não se quer chegar com ele ou com a sinalização *não vista* a uma

negatividade do ser (não ser). Tampouco se quer tratar a ausência como irrealidade sem direito à existência. Assim como o esquecimento só existe quando não é lembrado, o *não vista* só existe quando não é visto. Qualquer esforço para acabar com o esquecimento e toda ilusão de se fazer vista são no fundo no fundo (ou no raso no raso) tentativas de eliminar a presença do esquecimento em nossas vidas e de anular a radicalidade (semântica, corporal e disfuncional) da proposição *eu não sou vista*. Sim, uma afirmação da ausência e não sua anulação pelo esclarecimento, seja dos olhos ou das lembranças. Das lembranças descritas (em palavras). Descrever. Escrever. Escrever não para lembrar. Desescrever (por sua atmosfera rarefeita esta escrita às vezes parece não suportar o peso da palavra). Escrever não para desaparecer. Escrever em desaparecimento. Nesse jogo de desaparecimentos, do invisível visível invisível, recorde de alguns trabalhos que fazem uso do invisível para serem vistos (as ●●●●●vias in-visíveis): *Ninguém viu*, 2015, de Julie Brasil; uma pichação em braile; o que não pode ser visto por quem enxerga em uma instalação em cimento medindo 50 x 450cm. *Les formes: peintures*, 1977, de Daniel Buren; cinco pinturas escondidas atrás de outras pinturas da coleção do Centre Pompidou, em Paris. E de Tania Mourad, *HCYS?*, 2005, uma instalação em grande escala (15 x 30m) ajustada no meio da paisagem urbana; é preciso tempo e distância para decifrar a frase escrita com letras grandes, longas e afuniladas: 'how can you sleep?' (como você pode dormir?). Eu estava falando sobre *escrever*. Mas o que escrever diante da realidade — e da intranquilidade — de uma crise em decorrência de uma pandemia, senão sobre a própria? Me beiro e apresento fragmentos do que a ativista boliviana María Galindo diz: O coronavírus é uma permissão para suprimir todas as liberdades, que a título de proteção não dão direito de responder ou questionar. O coronavírus é um instrumento que parece eficaz para apagar,

minimizar, ocultar ou colocar entre parênteses outros problemas sociais e políticos, que vínhamos discutindo. O coronavírus é a eliminação do espaço social mais vital, democrático e mais importante de nossas vidas, a rua e que em muitos casos era o único espaço que nos restava. O coronavírus é a militarização da vida social. É a coisa mais próxima de uma ditadura onde não há informações, apenas em partes calculadas para produzir medo. O coronavírus é uma arma aparentemente legítima de destruição e proibição de protestos sociais, onde nos dizem que a coisa mais perigosa é nos reunirmos. O coronavírus é a restituição do conceito de fronteira à sua forma mais absurda. Bem neste momento da crise pandêmica, neste momento suspenso, em que um vazio *imposto* [nota 39: diferente do vazio que é, que varia e que possibilita atravessar e ver do outro lado] dificulta localizar onde estão os ●●●●●●ecos e [outros] reflexos, recebo um email remetido por Araribóia com os seguintes trechos do livro *O povo brasileiro* do Darcy Ribeiro, que de algum modo apresentam e demonstram a realidade ecoando: Embora minúsculo, o grupelho recém-chegado de além-mar era superagressivo e capaz de atuar destrutivamente de múltiplas formas. Principalmente como uma infecção mortal sobre a população preexistente, debilitando-a até a morte. [...] [genocídio de] 1 milhão de índios[...]. Os povos que ainda o puderam fazer fugiram mata adentro, horrorizados com o destino que lhes era oferecido no convívio dos brancos, seja na cristandade missionária, seja na pecaminosidade colonial. Muitos deles levando nos corpos contaminados as enfermidades que os iriam dizimando a eles e aos povos indenes de que se aproximassem. Desencadeia-se, desde a primeira hora, uma guerra biológica implacável. Assim é que a civilização se impõe, primeiro, como uma epidemia de pestes mortais. Repito: assim é que a civilização se impõe *agora*. Ouço que o vírus não faz distinção de classe,

mas o que acontece (com os afetados pelo vírus) e o que tem acontecido (com os afetados pelo confinamento) é de forma distinta e desigual. A realidade inexorável ecoa também nas palavras da cientista política e professora Céli Pinto, em *A falsa igualdade em uma epidemia*: A pandemia é grave ao redor do planeta. Mas parece claro que haverá uma grande eliminação dos que não têm garantidas as condições de dar conta das vulnerabilidades que lhe são inerentes como seres vivos, como seres humanos. Não é possível negar, neste momento, as condições dessemelhantes vividas no sistema ao qual nos submetemos. Este sistema, como segue ponderando Céli, em que o que sustenta governos injustos, o que sustenta a submissão a um capitalismo grotesco, o que sustenta governos eleitos de extrema-direita é a ilusão da igualdade. Imagino agora um espelho. Um espelho que *vi* no escrito de Belén Gache e que serve como zona intersticial que conecta e marca um limite entre uma lógica e outra, entre o mundo ‘normal’ e o mundo invertido, entre a vigília e o sono, entre realidade e ficção. Um espelho que seja zona de passagem entre uma *coisa* e outra e me possibilite continuar essa escrita. Um espelho como uma imagem colocada no texto e do qual surge um outro texto. Algo como o que Belén comenta em seu livro *Escituras nómades* no capítulo *El relato especular* e que traduzo aqui: se trata da inserção no texto de um microrrelato que contem em si mesmo o germe do relato principal. Na verdade, é esse microrrelato que dá [continuidade] ao texto. Uma estrutura especular, um procedimento associado a ideia de infinito devido a sua circularidade e *recursividad* (resolvi não traduzir essa última, mas um dos significados encontrados foi: ato de reajustar). A circularidade se constitui como estratégia para quebrar os modelos lineares da narrativa, dada a ausência de uma origem por si mesma e pela negação de realizar um fechamento. Dessa afirmação de Belén que elegi trazer por concordar

com ela, surge uma questão: quando terminar este escrito? Quando terminar um texto como este? *Um texto corrido como uma espécie de longo parágrafo construído por sucessivos ecos*, disse Regina. Um texto feito por/de/com *passagens*, observou Silfarlem. Um texto sem fim (ou *com vários fins* entremeados no texto, como percebeu Raquel). Decido então por uma parada. Antes, listo as **referências** das citações feitas e não sinalizadas. Cada referência indicada é acompanhada da página que apareceu nesta escrita (dissertação) e pelas primeiras e últimas palavras *ditas* em cada trecho: cito Ailton Krenak na página 46 de POR a POUQUINHO, *Ailton Krenak: o sonho da pedra*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xm7geCZDxwM>; Belén Gache, *Escrituras Nômades*, é citada na página 90 de COMO a REVÉS e na página 112 de ZONA à FICÇÃO e de SE a FECHAMENTO; cito Byung-Chul Han, *Sociedade da transparência*, nas páginas 78 e 80 de CONTATO até OLHO, de TRANSPARÊNCIA à VISÃO e de É a MORRER; deste mesmo livro, trago uma citação de Barthes junto a Han, na página 86 de A até INTERIOR; e ainda do mesmo autor, “O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã, segundo o filósofo Byung-Cul Han”, disponível em: <https://brasil.eelpais.com/ideas/2020-03-22/o-coronavirus-de-hoje-e-o-mundo-de-amanha-segundo-o-filosofo-byung-chul-han.html>, uma citação na página 102, da palavra OS até FRONTEIRAS; do texto de Céli Pinto, “A falsa igualdade em uma epidemia”, disponível em: <https://www.sul21.com.br/colunas/celi-pinto/2020/03/a-falsa-igualdade-em-uma-epidemia/>, citações na página 112, de A a HUMANOS e de O a IGUALDADE; Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, aparece na página 82 de QUEM até MESMA; Araribóia envia e eu replico Darcy Ribeiro, *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, na página 110 de EMBORA a MORTAIS; trago Jeanne Marie Gagnebin apud (ou: junto a) John C. Dawsey, “*Por uma antropologia*

benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático”, na página 40 de NÃO a SONHOS e de FRAGMENTOS a SIGNIFICAÇÕES; trago a fala de Diane Lima, “*Diálogos Ausentes*”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV9FO6RKf4>, na página 64 de A a BRANCO; Djamilia Ribeiro, *O que é lugar de fala?*, é citada na página 50 de NECESSIDADE a SILÊNCIO; sem citação direta, menciono Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*, na página 74; cito Eduardo Viveiros de Castro, *Os involuntários da pátria*, na página 42 de O a INDÍGENA e nas páginas 60 e 62, do texto “*O Nativo Relativo*”, de ALTERIDADE à SEMELHANÇA e de O a NATIVO; trago Eni Pucinelli Orlandi, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, na página 58 de NÃO a SIGNIFICAR; cito Eva Lootz, *lo visible es un metal inestable*, na página 28 de ALLÍ a ABANDONADOS, traduzo nas páginas 30 e 32 de ONDE a CEGO, de O a CEGOS e nas páginas 34 e 36 de RESUME à FETICHIZAÇÃO, de ESCREVER à VISÃO; cito Fabíola Scaranto, *Ensaio sobre a poeira*, na página 10 de É a INVISÍVEIS e depois desde DE à INDEFINIÇÃO; Fernando Braga da Costa, *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*, na página 104 de A à GENTE; sem citação direta trago Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?*, na páginas 62; reproduzo trecho da fala de Grada Kilomba, “*Conversa com Grada Kilomba - Habitando um espaço de atemporalidade*”, disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/grada-kilomba/>, na página 68 de A a INVISÍVEIS; cito Helio Ferverza, “*Olho mágico*”, nas páginas 28 e 30 de REPENTINAMENTE a PREPARADO, de RELAÇÃO a VISÍVEL e de É a MOSTRASSE; cito Jacques Derrida, *Khôra*, na página 70 de TERCEIRO a SEMELHANTE; cito Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, nas páginas 70 e 72 de ZONA à ARTE, de ESSA à INVISÍVEL e de AS à MESMA; Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, aparece nas páginas 2 e 4 de DESPOJADA a

ESPELHO, na 20 de TUDO até CONTROLE e nas páginas 76 e 78 de ELES a NADA, de ELAS a VER, de PARA até OSCILAÇÃO, de EM a IMAGINÁRIO e de FASCÍNIO a OLHAR; apresento Jesús Carrillo, “*Entrevista com Beatriz Preciado*”, na página 66 de EM até POLÍTICO; traduzo um escrito sobre o trabalho de Joan Casellas, “*La memòria de la pedra*”, disponível em: <https://laclau.cat/esdeveniments/performance-carrec-joan-casellas-memoria-pedra/>, na página 46 desde a palavra A até MUNDO; João Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*, aparece na página 84 de TRAÇOS a FELINO e algumas linhas antes entremeado com Machado e Priscila; cito José Gil, “*O medo*”, disponível em: <https://n-1edicoes.org/001>, na página 102, de O a TOLHE; trago um trecho da palestra de Judith Butler, “*Por uma convivência democrática radical*”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bl_-JVeI-EM, na página 66 de É até AÇÃO; do texto assinado por Kauê Vieira, “*Grada Kilomba: o racismo e o depósito de algo que a sociedade branca não quer ser*”, disponível em: <https://ponte.org/grada-kilomba-o-racismo-e-o-deposito-de-algo-que-a-sociedade-branca-naoquer-ser/>, trago considerações de Grada Kilomba, na página 64 de ACHO a PERSPECTIVAS; sobre o trabalho de Leila Danziger comentado na página 82, consultar o site: leiladanziger.net; cito Leonardo Villa-Forte, *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*, na página 6 de CITAÇÃO à IDEIA; Machado de Assis, *O espelho*, aparece entre outros dois autores na página 84; Marc Augé, *Por uma antropologia de la movilidad*, é citado na página 24 de UMA a ELE; Marcelo Coutinho, “*Deambulações de um Contorno: ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas*”, aparece nas páginas 22 e 24 de NOMES até LIMITE, de QUE a ESPAÇO, de NESTE a ALTERIDADES, de EM a DANOSO, de MAIS a GENERALIDADE e de POR a INDEFINIÇÕES; traduzo fragmentos do texto de María Galindo, “*La acera de enfrente*”, lido em: <http://radiodeseo>.

com/desobediencia-por-tu-culpa-voy-a-sobrevivir-la-acera-de-enfrente/, nas páginas 108 e 110 de O a ABSURDA; cito Marília Garcia, *Parque das ruínas*, na página 32 de O a EXISTIA, nas páginas 56 e 58 de PERGUNTAR a FAZER, de O à PROVA, de O a MUNDO, de ELE a MESMO, de SABEMOS até FERRAMENTAS, de SERIA à ESCRITA, de GOSTO a ENXAME, de POETA a PALAVRAS; cito Marina Andrade Câmara, “*Tempo e espaço nas heterotopias de Rovesciare i propri occhi*”, disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/67>, nas páginas 72 e 74 de QUE a VER, de SIGNIFICA a LUGAR e de NO até CORPOS; apresento Martha Rosler, *tijuana maid*, nas páginas 102 e 104 de NA a PRIVADO e de TODOS até PERIFERIA; cito Michel Foucault, *O corpo utópico*, na página 94 de CORPO a ESPELHO, de CORPO a FECHADO, de UM a LUGARES e de VISÍVEL a DESEJAR, depois na página 96 de CORPO a DESVENCILHÁ-LO; apresento Paul Auster, *La invención de la soledad*, na página 82 de SI a HABLAR; me aproprio de frase de Paul Valéry, *Monsieur Teste*, na página 38 de SOU à VISÃO; cito Priscila Ligoski, “*Imagens no espelho: Machado de Assis, Guimarães Rosa e José J. Veiga*”, na página 20 de FUNÇÃO a SUJEITO e na página 84 ela também aparece junto com Machado e João; cito um trecho da *Hay em Português* número 8, coordenada por Regina Melim, nas páginas 4 e 6 de PROCEDIMENTOS até APAGAM; cito Robert Smithson, “*Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*”, na página 70 de CONTINUAMENTE até É; trago Roland Barthes, *A Câmara Clara - Nota sobre a fotografia*, na página 82: MEMÓRIA DURE; cito Sérgio Romagnolo, *A dobra e o vazio: questões sobre o Barroco e a arte contemporânea*, na página 96 de O até SER; cito Silfarlem Junior de Oliveira, *o mesmo desafia o mesmo*, na página 48 de SÃO até BOCA; cito Umberto Eco, *Sobre os espelhos e outros ensaios*, na página 28 de O à ESQUERDA; trago Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, na página 26 de

HEMPSTEAD a TEGUCIGALPA; e da mesma autora, *A história dos meus dentes*, citação na página 46 de MEUS a CHEGUEI; menciono Virginia Woolf, *Mulheres e ficção*, na página 106 de EXPLICAR a EMPREGADAS, de ALTERAR a DISTORCÊ-LO e de SÓ a MESMA; apresento instruções de Yoko Ono, *Grapefruit*, nas páginas 16 e 46; para conferir o manifesto “*Pela vida de nossas mães: o manifesto de filhos de domésticas sem quarentena*”, comentado na página 104: <http://periferiaemmovimento.com.br/pela-vida-de-nossas-maes-o-manifesto-de-filhos-de-domesticas-sem-quarentena/>; para ouvir a proposição *Tripalógia do espaço*, mencionada na página 48, acessar: <https://soundcloud.com/anecoicazerozero/tripalogiadoespaco>; para saber mais sobre as performances com duração de um ano do artista Tehching Hsiegh, comentadas na página 14, acessar: <https://www.tehchingh-sieh.com/>; do texto “*Sobrevivendo ao Vírus: Um Guia Anarquista (Capitalismo em Crise — Totalitarismo Crescente — Estratégias de Resistência)*”, disponível em: <https://pt.crimethinc.com/2020/03/20/sobrevivendo-ao-virus-um-guia-anarquista-capitalismo-em-crise-totalitarismo-crescente-estrategias-de-resistencia>, citação na página 100, de À a VIVEMOS.

Moraes, Carolina

De quando parei de olhar no espelho para escrever com espelho / Carolina Moraes. -- 2020.
122 p.

Orientadora: Maria Raquel da Silva Stolf
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2020.

1. in-visibility. 2. pedra. 3. espelho. 4. escrita. 5. ensaio. I. da Silva Stolf, Maria Raquel. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Estsiv nos ořn na

eu não sou vista

