

## Esta crônica (&) misteriosamente (&) artística: d'outra Coimbr'ã-baixa

This mysteriously (&) artistic (&) chronicle: the d(r)own-town otherness of Coimbra

André Feitosa de Sousa  
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – FCHS  
Universidade do Algarve  
Faro Portugal  
[andre\\_feitosa@msn.com](mailto:andre_feitosa@msn.com)

### RESUMO

O presente documento reivindica um estatuto de crônica de arte, neste caso, o lugar de uma crônica performativa ou de uma crônica para visualidades nos processos artísticos. De modo particular, a versão de conteúdo, aqui perlaborada, sinaliza o encontro ou o confronto ontológico de tensões e ajustes de perspectivismos, no que diz respeito à visitação sensível pelo autor dirigida às poéticas contemporâneas de três artistas brasileiros, entrecruzadas como práticas que definem um circuito expositivo intitulado *Habitar-se/Coabitar-nos* (curadoria de Susana Rodrigues), transcorrido no mês de abril de 2021. No avançar gradual entre camadas relacionais vivenciadas, gesta-se uma paisagem de errância situada entre as experiências mediacionais do autor, transacionadas, por sua vez, como posição cruzada de público de arte e de legência de artista, a partir das obras plásticas, visuais e performativas de Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas e Thales Luz. Apresentados conforme um processo de influências mútuas, os trabalhos surgiram como efeito de uma residência artística, em diálogo experiencial por sessenta dias com os espaços de uma habitação domiciliar. A natureza de espacialidades colisivas, imbricadas nesta experimentação do pensamento textual como legência, conduz os argumentos para seu limite cronista/crônico/dya.crônico/dis.crônico-dis.ruptivo, afetando-se, no horizonte de congruência epistêmica do texto, para uma camada extracotidianidade cognitiva das artes visuais, da performance, do rito, da memória e da espacialidade, ejetadas daquele processo expositivo realizado em Coimbra. Na contra-mão (ou contra-Baixa; quer dizer: no apelo da contr'Alta), embora o presente romanceiro não se conjugue pelo sobressalto de encaminhar uma verdade acadêmica, seu vaticínio é tributário das lições supra-eferentes de Louise Rosenblatt, de Alberto Manguel, de Maria Gabriela Llansol, de João Guimarães Rosa, Giorgio Agamben, Eduardo Viveiros de Castro, etc.

### PALAVRAS-CHAVE

Crônica Performativa, Arte Instalativa, Arte Brasileira, Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas, Thales Luz

### ABSTRACT

We hereby refer to this document as a chronicle for visuality in artistic Processes or performative chronicle. Particularly, this content version focuses on the interaction between perspectivism, with a particular care to an attentive visitation by the author to the contemporary poetics of three Brazilian artists which emerged as the core concept of the exhibition *Habitar-se/Coabitar-nos* (curated by Susana Rodrigues) showing in the month of April 2021. Gradually, the author advances between relational layers, creating a landscape of wandering situated halfway between the art legacy (this potential experiment of legacy over landscape, as proposed by Maria Gabriela Llansol) and the art audience, emerging from the plastic, visual, and performative works of Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas, and Thales Luz. Based on mutual influences, the works result from those artist's sixty-day residency in dialogue with a domestic space. As this experimentation of thought (legacy) leads to collisions of spatialities ejected from the exhibition process of Coimbra, the argument leads into exclusion on the borderline of epistemic "congruence" between text and referred artistic extra-commonness. While the present novelty is not conjured up by the shock of facing an academic truth, its foreboding is tributary to the learning above-mentioned: Louise Rosenblatt, Alberto Manguel, Maria Gabriela Llansol, João Guimarães Rosa, Giorgio Agamben, Eduardo Viveiros de Castro, etc.

## KEYWORDS

Performative Chronic(le), Installation Art, Brazilian Art, Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas, Thales Luz

### PARTE I. “(...) É a face escondida —mas que importa desvendar— das técnicas narrativas já tradicionais (...)”<sup>1</sup>

Esta crônica versa (avessa) mas não descreve a obra de arte como matéria objetiva ou expositiva, nem seu contexto imediato de referência especializada técnica, curatorial, filosófica etc.

A matéria vertente da palavra, nesta formulação de encaminhamento reflexivo, já se insere, a partir do enunciado(r) autoral, como uma experimentação de origem artística. Não há, portanto, uma distância epistêmica, ademais presumida como necessária para outras narrativas disciplinares, entre o investigador como sujeito e o seu objeto metodologicamente controlado na produção do conhecimento válido.

Segundo um tal enfoque político, qual seja, do corpo artístico não-(sub)traído como agente relacional da sua escritura estética, o campo da Palavra, aqui, se empresta em testemunho para o amálgama perceptual entre um artista que é também público de outros artistas.

Nesta convivialidade poética, do artista como um destinatário legítimo para o campo afecional da horizontalidade criativa, o que se narra é, também, uma hesitação que desvia do escrutínio lógico, do rigor conceitual e do empreendimento técnico, pela via da experiência numinosa retornada sobre a experiência com o mistério.

Ao tratar-se, nos termos de uma crônica (também como uma faceta simultânea da dor), ativa-se outra espacialidade na função da Revista/do Periódico, mediante uma opção sobre o imediato com a Temporalidade e sua respectiva inflexão discursiva que não se deseja especializada.

Deste modo, busca-se investigar outro campo semântico, na apreciação/apreensão do sensível na Temporalidade da Arte —onde tal modalidade de “khronos” afere-se desestabilizadora para ambos os lados: o modelo consuetudinário no desenvolvimento para um gênero textual firmado (crônica), bem como a exigência de validação canônica sobre como escrever/pensar (reportar, ajuizar, periciar), ainda na fronteira excludente do que é arte ou não é arte.

A partir de uma perspectiva marginal ou periférica aos compromissos habituais das artes visuais, por exemplo, recortados nos enfoques do objeto, da linguagem ou do autor, assume-se, aqui, todavia, um prisma relacional de público que, entretanto, (dis-)situa<sup>2</sup> o fenômeno artístico, mediante a costura oferecida sobre o espaço alargado que o circunscreve.

Esta posição de público, singularizada embora coletiva, não apenas se figura como endereçamento imaginário da obra/do autor, entretanto, reivindica sobre o imediato do corpo uma posição estética de legente (legência/legency<sup>3</sup>, vocábulo emprestado de Maria Gabriela Llansol<sup>4</sup>, como operação) da paisagem e não apenas receptor pelo íntimo, segundo outras necessidades e compromissos epistêmicos sobre a materialidade da arte.

Com a inspiração de Llansol, mais do que problematizando o ambiente intelectual de tessitura e de textura, a função do texto é ampliada como dispositivo consorciado de visualidades ou de imersões na paisagem onde as obras artísticas estão referidas —neste caso, o particular da movência e do instaurativo esquadrihados na poética performativa.

O que seria imaginada como uma absorção decantada, entre fragmentos do mundo/da cultura, do objeto, da autoria, da narrativa, do

campo artístico, retorna, pelo texto-paisagem como enfrentamento político onde a experiência formulada interpõe-se em temporalidades cruzadas —onde o atravessamento solicitado junto à obra é, nele mesmo, uma performance de legência em lançamento de outras composições.

Era tarde da segunda-feira, 19 de abril de 2021, quando participei de uma “jornada”, com turno vespertino distribuído em múltiplas atividades performativas (14h às 20h), referente ao pretexto de abertura, para a exposição<sup>5</sup> artística coletiva intitulada *Habitar-se/Coabitar-nos* e transcorrida na Galeria de Arte d’A Camponeza.

Situado à frente do Largo do Poço, na Baixa Histórica de Coimbra, o “espaço” é dirigido, desde 2016, pelos sócios Paulo Bela e Assunção Ataíde —cujo laço desta amizade já se espria, em convite de intimidade partilhada, pelo sequestro de um edifício então residencial, tomado, agora, pelos desejos daquela reciprocidade fraterna de meio século.

Adentra-se, portanto, no amálgama desta ferragem entre os humanos e os não humanos, mediada por escolhas daqueles afetos convergentes —no que diz respeito, sobretudo, à paisagem sonora e arquitetônica propositivas, que se empresta, por convite de convivência, no lastro comercial de uma Garrafeira.

Nunca isenta de surpresas ou eventuais incômodos evocados para seu público local não exatamente diversificado, de conservadora moralidade e generosa capacidade aquisitiva de renda, o que excede a Casa pelos demais pisos, bem como seu lugar incrustado não contribui para a solução do enigma.

O que se apresenta, entretanto, como um efeito político destas motivações estéticas, foi a manutenção irregular dos pisos e compartimentos superiores —qualquer feito interpretado como decadente ou abandonado, em face de uma não reforma presumida como necessária, com o viés de modernização sobre o antigo e desgastado.

Transpostos com a margem ficcional permitida, estamos nos arredores desta mesma Baixa, onde, em fevereiro<sup>6</sup> de 2021, ocorreu um incêndio (uma pensão na Rua da Sota), seguido, já em março<sup>7</sup>, de outro incêndio (da antiga fábrica têxtil A Ideal). Ambos sobre imóveis cuja antiguidade apresenta-se visível e semelhantemente degradados.

Há um imaginário quase sensível ou tangível, portanto, que antecede e submete um espaço recortado pela arte do contemporâneo, como inscrição na paisagem de temporalidade mais ampla deste bairro e de suas camadas simbólicas.

Apesar do vocabulário local da Câmara, em termos de “requalificar”, “restaurar”, “reabilitar” o cenário referido pela insegurança e insalubridade, para muitos ativistas sociais locais, todavia, o tecido social está em disputa econômica, ideologicamente favorável aos processos de gentrificação dos grupos economicamente mais fragilizados (moradores idosos, pobres e sozinhos; profissionais do sexo; desabrigados; imigrantes; neurodivergentes; toxicodependentes).

Apenas um ano antes daqueles eventos mais recentes com a publicização do fogo, em janeiro<sup>8</sup> de 2020, outro imóvel devoluto, próximo ao Largo da Portagem, também foi consumido e, no intervalo de menos de seis meses, em junho<sup>9</sup> do mesmo ano, outra habitação, na Rua do Almoxarife, foi incendiada.

Parece consensual que, mesmo para um visitante cognitivamente desinformado, transcorre-se outra camada de afetação imediatamente sensível e não simbolizada, a partir desta relação entre, de um lado, o

5 Divulgação da referida atividade —Semana Cultural UC – 2021 (5 de março de 2021), *Habitar-se, Coabitar-se*: <https://www.youtube.com/watch?v=Klou50r3wus>

6 Crespo & Laja, 2021.

7 Simões, 2021.

8 TVI24, 2020.

9 RTP Notícias, 2020.

estado atual para este acervo de momentos historicamente territorializados, interpelado, na outra face, com os pactos entre a cultura e a política, com seus respectivos focos de inteligibilidade formulados a partir da Alta dos Doutores de Coimbra.

Há uma questão intelectual e afetivamente posta, significativamente robusta em suas camadas de interpretação, a respeito do estatuto de sobrevivência, no âmbito das materialidades e das memórias. A Baixa de Coimbra é qualquer latitude de não pertencimento, como o Sertão, como o Ártico, como outras zonas de sacrifício e de exploração.

Não é por acaso que se aglomerem manifestações sintomáticas quando alguém, e geralmente um estrangeiro (o olhar de fora), enxerga a Baixa de Coimbra como esta Linha Abissal, em face da Alta de Coimbra —ou, se quisermos, uma epistemologia do sul, iminentemente ameaçada, pelo epistemicídio e a produção re/ativa de uma sociologia das ausências<sup>10</sup>, dentro do próprio contexto periférico deste sul ibérico do poder, a partir do lugar de empobrecido atribuído ao estado português, na geopolítica dos mais ricos europeus.

Uma exposição, por conseguinte, que se inaugura como virtualidade, não apenas se anuncia abstratamente por Coimbra, mas liga-se, como narrativa, cruzados de tensionamento site-specific e land-art a partir desta paisagem residencial (esta morada experiencial na paisagem), que é a sua Baixa histórica.

A inscrição com o possível das obras, neste lançamento ontológico de uma Casa enquanto vetor situado da Baixa-Coimbra, já contempla uma série de afetos políticos, qualitativamente distintos para o enunciado poético de outros espaços: quem faz arte aqui, quem se desloca para esta arte, a partir de quais referências de legência esta arte será recolhida etc.

Antes do qualquer gesto primeiro de convocação poética, há uma temporalidade ontologicamente espessa que escorre, sensivelmente... migra de cada porta e janela, reveste a parede como seu óleo, mediante a particularidade desta paisagem-residência, na Baixa, deste micro-cosmos que é Coimbra.

Não há como extraviar, conseqüentemente, a relação de um encontro posterior entre o corpo e as obras, anulando o grau de erosão que se infiltra como herança do lugar sobre a alma, deste contexto de reescritura imanente e objetiva, do próprio Espaço invocado na posição de agência e co-autoria na paisagem emprestada de legência.

Não há como esconder a poeira indeterminada do tempo: o tempo da Baixa Histórica; o tempo da Casa Velha; o tempo movente para artistas deslocados; o tempo convocado pelos fenômenos cartografados na exposição; a posição de atravessamento para as temporalidades de múltiplas diásporas e trânsitos do Colonial; o tempo dilatado como um rito de escavamento para estreia etc.

Esta é, sobretudo, uma exposição que recorta a sobrevivência dos espaços e dos vagares da memória, também o que ultrapassa o imediato performativo —e, agora, prolongado entre invisível e vestígios mínimos; uma exposição de apreensões temporalizadas: sejam as texturas e os sabores modificados nos preparados alquímicos, estas receitas pelo contraste da matéria, o fogo e as especiarias, deslocadas, entretanto, como imagem sobre enfrentamento da decomposição; simultaneamente, se confronta pelo aberto em processo duracional, das flores subtraídas da paisagem local que assim decaem, apodrecem, modificam (e umidificam com) seus cheiros; também os círculos que, feito as marés, avançam e crescem, ingovernáveis, sob a Lua.

10 Poderia ser um tema de investigação para os herdeiros intelectuais de Boaventura de Sousa Santos (vide Santos, 2002), entretanto, o momento histórico presente ainda não se deparou com a voz de alguém suficientemente atrevido, a ponto de cartografar epistemicamente esta Baixa iniciática de Coimbra.

## PARTE II. “(...) só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros (...)”<sup>11</sup>

Isto que se anuncia pelo contraste, o umbral entre o acesso de um pavimento inicial até os pisos subsequentes, também resguarda um modo de permanência intervalar desta construção vertical que desafia as mudanças culturais nos seus jardins em calçamentos públicos com pedra, a visitação e troca recorrente de novos artistas com seus respectivos públicos etc.

Entre o colorido escamado do bacalhau provido como uma memória do Norte Europeu, as cartilagens assim modificadas pela intervenção poética sem autoria indicada, flutuam, ali, no balcão que é a caixa e extensão, como tábua, de aperitivos, está sob os olhos atemporais de um homem que negocia com outra profundidade das geografias.

“Furtiva Lágrima”, não por acaso, é o nome de uma safra local, processamento com as vinhas de Coimbra, que está disponível nas trocas signicas. Aos poucos, esta é também uma casa que se insinua sem a determinação, uma casa do sem lugar (e do sem retorno)... uma casa que poderia ser qualquer e todo lugar.

A referida exposição contempla uma resultante criativa, em termos de objetos instalativos e vestígios performativos, acumulados no empenho imersivo de três artistas e doutorandos no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Isto a que se chama de uma “residência” (convívio estabelecido e prolongado, processualidade residencial com os meios do espaço) a partir de uma habitação do tipo residencial, mais do que a inunção dos recursos sobre a tessitura física, envolve o “in-dwell” (segundo Michael Polanyi, uma ferramenta de conhecimento tácito<sup>12</sup> ou corporificado), qual seja, este posicionar-se no contato experiencial junto à “epiderme” dos fenômenos —estivéssemos apenas tratando de pessoas, já seria um modo de interseccionalizar o alcance da empatia sobre a complexa realidade visitada de um terceiro.

Aqui, entretanto, o “dwelling” é de natureza mais severa, eu diria, conceitualmente mais aguerrido, mediante o esforço de um perspectivismo<sup>13</sup> contumaz, vez que a paisagem dirigida não se encontra antecipada, nas garantias de uma constelação de sentidos enunciados por adultos letrados —em que já se pese outra dificuldade flagrante, sobre os processos supostamente comunicacionais, entre os dois ou quantos hipotéticos seres, efeitos, ambos, de uma mesma contingência humana social e necessidade de partilhar signos.

Neste processo de sensibilidades artísticas, todavia, o que se escuta ou deixa-se atravessar, na porosidade dilatada sobre os corpos-em-peneirados por estímulos, são os despojos dos mundos abandonados em fragmentos, quais sejam, os resíduos já destituídos pela coerência da narrativa original e, assim, convertidos em matéria-prima de uma finalidade esotérica para a mecânica habitual das utilidades domésticas.

Implica uma falta de legência intelectual, se não, completamente, uma recusa de generosidade experiencial, sobre esta elaboração humana do seu longo comum simbólico, supor, por exemplo, como o fez um crítico recente<sup>14</sup>, inábil quiçá no traquejo desta paisagem estética, supor que se reconheça o acontecimento específico da arte no quadro furtivo do seu imediato —não se esqueça que fora do suporte estabilizador de arquivos, tudo mais, em seu bruto anterior à memória, ainda é o vagar das assinaturas definitivas.

11 Llansol, 1985.

12 Polanyi, 1969.

13 Viveiros de Castro, 2015.

14 Diário de Coimbra, 2021.

Quem se interesse, outrossim, pelo tangível, especialmente no domínio desta vizinhança da temporalidade, saberia que, fora desta poética do contemporâneo mediante ferramentas do inventivo estético, há textos filosóficos de exequibilidade linguística acurada, ou ainda, refém das metodologias científicas, todo um patrimônio de certezas verificáveis, segundo as pertinências entre o ver e o dizer.

A temporalidade da escrita a partir da experiência com o “dwelling” ambiciona, outrossim, desafiar, se não desfazer, os modelos oficializados pela história colonial documental no Brasil, segundo um paradigma ambientado, por exemplo, conforme os enunciados de 1698, reputados como eruditos, na então “Chronica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão”, obra do Padre João Philippe Bettendorf (nascido em 1625, atual Luxemburgo – falecido em 1698, atual Belém do Pará).

Enquanto outro marcador de compromisso epistêmico junto à experiência do tempo, na disciplina científica da História, ao refletir-se pelas línguas arcaicas, com os documentos e suas buscas das fontes primárias, parece óbvio considerar que, para vasculhar as memórias arruinadas, os esforços são distintos, entre a Arte, por exemplo, e os campos discursivos da Sociologia (com objetificação para escrutínio), da Antropologia (com os dados empíricos) e da Arqueologia (com as evidências materiais).

Mesmo no caso daquelas ciências, ditas por não sociais ou não humanas, com suas respectivas orações humanas que ainda buscam ver o longe do tempo, o acontecimento da arte, como matriz de especulações poéticas, não coincide com os compromissos de verdade, por exemplo, na Química, com o seu modo de ver um longe, reputado como dentro (o microscópio, o maquinário das subpartículas atômicas), ou da Astrofísica (o binóculo, a luneta, o telescópio, o satélite, o foguete), cujo longe está reputado como fora.

O que se poderia ver, quais os modos ativados neste ver, durante as performances compartilhadas na abertura da exposição, situadas com o espaço e a especificidade das obras?

Uma mulher desprendia-se.

Um homem pregava-se.

Outro homem fiava-se.

Os fatos consumados neste ambiente expositivo sintonizavam-se, delicadamente, com uma memória universalizada com o precário —do espaço em diálogo ou prolongação imediata de uma paisagem sustentada, onde resta o assombro do acontecimento residencial/habitacional primevo que se decorreu alhures, bem como o evento residencial/poético que apenas testemunha o evanescimento de processos já transcorridos.

Entre o pouco das paredes e dos assentos, uma cadeira e uma poltrona, os batentes na escada como repouso e um parapeito de céu amplo sem a chuva, o máximo que se sobressai, do corpo em pé como a verticalidade desta medina histórica, é próprio de uma qualidade de fugacidade contígua à qualidade de periférica, no exterior murado desta Coimbra.

Exatamente acusativo desta insuficiência vinculativa, de uma prolongação ensejada do corpo na abertura proposta das interrogações apenas vacantes, o visitante talvez mais apressado, também não consentido pela inoperância sufragada pelos acordos do seu real, apenas reflete de si, como aura de uma visita meramente transferencial, o seu quinhão constatativo, de um deserto pessoal camuflado em vazio indiferente exterior —seja o jornalista, seja o professor, seja o colega de ofício.

Há uma reticência íngreme, nesta planície fácil das inexistências não vistas, onde se implicam trânsitos relacionais que convocam um modo tal, de presença vigilante para este inaugural domiciliado no espaço,

embora, no seu adensamento ontológico do seu antes, aguardou o silêncio e o vazio poéticos como expressão não violenta.

Serve-nos, aquela fuligem de estímulos —e cansaço de ambos os lados—, como um desprezo sobre o fulgor reservado da arte, então substituído pela exigência de um testemunho pelo semelhante, qual seja, o totalitarismo dos sentidos que apagam os enunciados artísticos, pela sana orientada e ratificada, individualidade autoreferenciada para tudo que de, subliminar ou infraperceptual, rapidamente se sequestra e obstaculariza, como indicio de mudanças para as verdades da personalidade.

Esta subcepção, também gesto fronteiríssimo, antes da abertura estética pelo mínimo tris da coragem, sabe-se um resto sobre o qual também versa a psicoterapia, caminho paranóico entre o acordar e o também dormir, operado no mundo sensível que também inclui os dispositivos da arte, submetidos à exigência destituente de seu potencial de ofensa, para a continuidade de um lugar de anterioridade firmado pela miséria controlada sobre o mundo.

A partir de outra qualidade relacional, afetivamente insistida por oito semanas, cinco dias semanais, cinco horas diárias, no enfrentamento físico como presença inserida sobre os cômodos mofados, foi assim que os artistas extraíram, de um si, enredado com a provocação do espaço, este enunciar de objetos como seus marcadores cardeais —apontamentos desta cartografia intangível e não menos numinosa, opaca aos nossos olhos silenciados com a densidade do empírico.

Estas outras localizações gravitam-nos, como testemunho de uma crueza poética que age sobre o campo do assombro, mediante um vocabulário e dispositivos da temporalidade, entre o espaço (do pensamento), agora, habitado pelo espaço (da casa e da rua), segundo o que se instaura, afirmativamente, pelo espaço (da alma).

O que se apresenta como sinalizações permitem, ao visitante, este descolamento Mytho-Mousístico, do tipo Órfico-Apolíneo e não museológico, assim, uma espacialidade também e, ainda, mistérico-onírica, onde o corpo neófito atravessa, com as mãos iniciáticas daqueles exploradores mais habituados, os territórios respectivamente investigados.

Egídio Da Viterbo<sup>15</sup>, no seu “Libellus de litteris hebraicis”, argumentou que o Hebraico é parte do intraduzível —posto que se constitui língua imediatamente “symbólica”, pactuante de imagens. Exatamente, deste excedente de intransponível ou de alteridade irreduzível, quicá plena e ontologicamente descontínua, assimétrica de qualquer aproximação, quando se pretenda deslocar, quaisquer dos fenômenos artísticos ali suplantados por vocação noética, para uma vizinhança epistemológica de simetrias vulgares —por exemplo, mesmo aqui, conforme um léxico de finalidades, meramente discursiva e racional.

Cito, por exemplo, o meu próprio exercício vão: de sopesar, como público, na balança do supermercado em minha cotidianidade, uma quantidade e valor, em “Kg”, talvez, para o maço de letras que se me oferece João Guimarães Rosa, e tanto quanto, a mesma ordenha de ambição trágica, a minha ainda, de somar e sistematizar... um a um, quem sabe... de atribuir coerência na investigação, acerca do número de “pontos baixos” e de “pontos altos” de crochês que estão comparilhados, em diferentes cenas daquela exposição.

O fracasso daquele Egídio, em 1517, ainda é a minha temporalidade —o domicílio onde, talvez, me faça contemporâneo: se o Cardeal não reconheceu as propriedades clandestinas naquelas letras hebraicas para, feito canção, sussurrar além do empírico fraseado, também eu, na legência da direita para a esquerda, uma mão inglesa dos pavimentos

<sup>15</sup> Leflley, 1995.

alienígenas experienciais, não sei precisar onde esta unidade básica de um ponto, um a um soma-se cosmografia, um a um por cosmogonia, um a um em cosmologia e, por certo, de um com o outro em cosmopolítica.

É desesperador, a in-/a-fimidade destes pontos, grafismos que se espriam —que não se fixam como sólidos, mas dobraduras, reclinadas sobre a própria matéria do fio; o que, no habitual, é tido por um enodamento, aqui, são torções sobre a matéria da temporalidade, no limite onde o tempo engendra-se, ao vivo, como superfície de espacialidade.

Um ponto, único que seja, na geometria destas espacialidades, recortadas de planos infinitos e ainda indiferenciados, este único ponto que, nunca sozinho, por exemplo, quando extraviado da sua inesgotável potência, também se apresenta como atual, como legítimos focos de luminosidade, um bordejado que reveste, inteiramente, o corpo iniciático —os pontilhados, brancos, por onde o mistério infiltra-se, para despertar o oculto confinado aos ossos.

Digo-lhes, portanto, com os mesmos olhos desesperados, nesta alusão que, feito o corpo ritualizado por sete, quatorze, vinte um dias, aqui, é a própria casa, enquanto matéria ou monumento da temporalidade que se verte, enquanto corpo iniciador, para uma modulação transmigratória de artistas, conforme a operação pelos simultâneos assíncronos, destes três agentes ontologistas com ferramentas poéticas.

De outra antiguidade como no presente, estes corpos performatizam uma complexidade do seu “parlamento das coisas”<sup>16</sup>, mais do que sua ágora ou mandala, eis, aqui, uma paideia, e, por conseguinte, um microcosmos de feição política: quando, afinal, três cosmos da poética, mais do que biografias individuais, ultrapassam em volumes desterritorializantes acessados por suas corporeidades, enquanto pactos de temporalidades/ancestralidades não referidas uma pela outra, embora, aqui, diagramadas pelo encontro das suas respectivas forças.

Veza que a casa, em sua especificação de meios, portanto, se rende como um substrato destas convergências inefáveis, para a qual se dirige este ri(t) iniciático como nascente de oito semanas, esta lonjura, então dedicada como manifestação de pontilhado infinitizador, também aqui, sobre os espaços abrigados na casa, como um sacerdote Yorubá (da Nigéria, do Benin, do interior do Brasil) ou do pintor surrealista (Darcílio de Paula Lima), esta visibilidade mínima no vocabulário abstrato dos pontos é contínuo jorrar do fulgor.

Intervir sobre a retenção de um espaço que se dilata no encontro das paisagens implica, ademais, distender a própria acomodação e suportabilidade dos meios, entre os múltiplos vistos e tecidos, também constitutivos do ecossistema temporalizado desta Coimbra.

Qualquer intervenção criteriosa sobre o espaço e sua acomodação no possível das memórias, convoca linguagens arcaicas sobre a matriz presente do mundo, axializadas, nestas oportunidades, pela força propositiva de uma arte que arranca do enigma uma manifestação, ou encaminhamento circunstanciada pelo seu possível, sobre a acomodação sustenta pelas ruínas anteriores.

O que esta arte suscita, mais do que um pacto entre as visibilidades representativas deste ou daquele lugar, a redução nominativa do campo poético em mero ornamento, faz-se, ela mesma, arte, como uma nebulosa do poema que confronta o potencial inefável do espaço pela linguagem.

**PARTE III. “(...) —Lá longe está o interior do mundo. A casa em que habito. O bailarino agarra, então, todos os que prendera à sua obsessão libidinal, prisioneiros na sua arte de criar problemáticas, desde os mais pequenos aos maiores que se debatiam na obscuridade, e arrasta-os (...) até ficar destacado, e só com ela. É o seu ato final, antes de partir por milhões de anos. (...)”<sup>17</sup>**

Outrora habitação constituída naqueles dois pisos superiores, aos então proprietários do que já foi uma mercearia ao nível do rés do chão, ali, também, como abrigo de infinitos espaços, guarda-se o tempo como sujeito ou actante, esta personagem que escava seu vocabulário, projetando signos, em composições independentes da agência humana.

A malha interpelada com os objetos desse sujeito tempo, nesta intrínca zona arbórea de sensibilidades não-humanas, também efetua suas trocas climáticas, mediante um furor também inorgânico, alhures já definida, na filosofia de Gilles Deleuze, como um protagonismo dos “microcérebros” inumanos<sup>18</sup>.

Se não um espaço desabitado ou intempestivamente ajuizado como deteriorado (corrompido), diminuído ou exilado de sua presumida inteireza fantasiosa como expectativa de espaço, isto que se refere, a partir da relação cotidiana com seu volume limitado de um dentro, não difere, em qualidade apreciativa de gosto questionável, desta atmosfera não menos exterior e semanticamente arbitrária, como um gesto pelo desprezo em face da diferença.

Outrossim e ainda com a delicada elegância necessária, sobre estes dispositivos com apreciado estatuto de ruptibilidade no campo da memória, o que se desprende como vocabulário de um tratamento formalista distanciado, para a vida implicada no tecido politicamente desprivilegiado, outrora menos como inclinação ou aceção técnica, na avaliação de conforto térmico ou resolutividade nos usos modernos dos espaços, torna-se o incomum, do esforço somatório, que esta exposição corajosamente absorve, nos termos de um assombro validado pelos olhos dos seus artistas.

Não é a primeira intervenção, contudo, que académicos dirigem seus estudos avançados sobre este mesmo conjunto de espaços, ademais, mediante a inscrição de um gesto artístico brasileiro —já transcrito, por exemplo, entre junho e agosto de 2018, lembro-me de visitar, no sótão da mesma Galeria, uma instalação com trabalhos do igualmente artista e então doutorando, com pasta, mala e mesa, sendo os trabalhos compartilhados de Marcelo Forte.

Um ano depois, mediante curadoria do poeta Pedro Vaz, em junho de 2019 (projeto *Por Entre As Paredes: 12 Performers*), distribuiu-se, dentro e no entorno do referido espaço, um conjunto de atividades performativas que, dentre os artistas doutorandos brasileiros, também incluíram Jorge Cabrera e André Feitosa.

Desta vez, em 2021, o que se costura (ou descostura, ou desprende-se), entre os pontos de luz e de atravessamento (intercâmbio) do espaço-iniciático, é uma variabilidade convocada, na experiência dos corpos, sobre esta reserva técnica da memória no seu atravessamento geomântico —um potencial temporalizado/carga de inatural resistida e transferida como inatural, sobre o todo e qualquer virtual de ocupação futura sobre o espaço.

16 Conceito de Bruno Latour, proposto em 1989, retomado em Conferência do mesmo sociólogo, apresentada novembro de 2020, para a Radboud University. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZF9gbO7iCs>

17 Llansol, 1996.

18 Deleuze & Guattari, 1992.

Os encaminhamentos de proposições lastreiam-se nos pactos de três gerações e respectivas influências artísticas, segundo certo imaginário, também com seu múltiplo geográfico brasileiro, sobre o lugar de enunciação desta arte, na sua perspectiva histórica do Ocidente, a partir dos anos 1970/80, dos anos 90/2000 e as codificações tecnológicas mais recentes.

Não pretendo aludir uma narrativa biográfica sobre as idades —isto é uma “bobagem”, há garotos, hoje, renascentistas e alguns velhos, aqui na Montanha de Coimbra, que arrancam, como pintores, os espíritos da pedra crua.

Há, entretanto, quem se utilize de uma pá, na remoção idealizada dos sedimentos, todavia, a adequação entre ferramentas e propósitos, conforme usos coletivos de encaminhamentos geracionais, podem ou não, melhor emprestar valia, inclusive reflexiva e não apenas poética, aos caminhos a serem firmados por outros: uma pá, por exemplo, enfrenta dificuldades no arrastar ou afastar das águas.

Os suportes, entretanto, que nos foram compartilhados, neste a/ frontamento do espaço, originam-se de procedimentos com o discurso do contemporâneo em arte, mediante o campo temporalizado de abrangência ancestral-poética, um modo de articulação para três zonas de performativos, com seus distintos volumes formativos: um discurso lançado do quadrilátero nas artes visuais conceituais, outro do teatro conceitual e ainda um terceiro, pela dança conceitual; não menos importante, são corpos outrora residentes e transitados, ademais, entre os enunciados do Norte e do Nordeste brasileiros, conforme uma posição daqueles matizes ontológicos específicos, em suas proposições de espaços contra-hegemônicos na formulação das artes.

Não será por motivo fortuito que os referidos três corpos, conforme apresentados entre seus trabalhos, nesta residência artística que fez parte desta XXIII Semana Cultural da Universidade de Coimbra (2021), também oferecem suas elaborações para a migração entre continentes, dos modos efetuados de resistência na cultura/memória popular e tradicional de seus grupos familiares, das aberturas entre galhos e espinhos de um sertão e de uma floresta contra-postos ao litoral.

O sobressalto poético, entretanto, interpela-se como uma flagrante dissidência para os acordos desta temporalidade perceptualmente mais rasa —segundo uma disposição do arcaico, exatamente nos bordados, rigorosamente evocados do corpo mais jovem ao corpo mais velho; também do místico como fio sobredeterminado e quase insuportavelmente limítrofe, contrapondo ao presumido de uma formação disciplinada e asséptica, pela estética do design e do produto; ou ainda, os fios de LED, os fios de cabelo (ou pelos), os fios de alimento (macarrão), os fios das letras, os fios que dos tapetes sobram, os fios nos barbantes e, já antes, arrancados pelo imaculado nos tufo de um algodão que é o tempo: “(...) alecrim, alecrim dourado, que nasceu no campo, sem ser semeado (...)”.

Enquanto trabalhos artísticos que mutuamente se interferem como materialidade onírica de um mesmo tablado de bestialidades ontológicas, já no *Laboratório Cruzea*, organizado em 2020, pelo Teatro Acadêmico de Gil Vicente (Universidade de Coimbra), os mesmos artistas, Cristiana Nogueira, Edicleison Freitas e Thales Luz, encruzam ou sobreimpressionam as camadas desta ferocidade estética. Há paredes, embora um não lugar hesita fortemente, mesmo com as presenças e seu povoamento de objetos. A curadoria, deste atual processo, está assinada por Susana Rodrigues, também doutoranda no Colégio das Artes e residente na cidade do Porto.

O exercício desta arriscada empreitada de habituar e de habitualizar-se pelo resquício de um tempo exotérico na paisagem de Coimbra para três corpos brasileiros, implica, ademais, uma convocação de

familiaridade (portanto, uma vinculação por afinidade, uma escala de apadrinhamento), também um hábito ou uma prática (uma excelência convocada) —e nenhuma destas palavras, em seu rodópio espiralático, abandona as chaves de vertigem, seja pela alteridade em corpos em posição alterada, seja pela aporia em corpos no limiar intransponível.

Fazer morada, temporalmente sustentada, entre os corpos e as memórias estranhas, já lembra a Psykhé em sua visita duracional na esfera ontológica de Éros, não deixa de ser uma convocação ancestral, pelo deslocamento e desvio que negocia uma zona de aproximação, o enfrentamento e a transposição sobre uma paisagem conquistada do deserto.

Nômades, por conseguinte, migram como quem perfura as condições mínimas osiásticas/orgiásticas (um mínimo homeostático como sobrevivência, oásis de vida e ulterior celebração). Estas re/elaborações re/voltam sobre o afeto dirigido sobre uma materialidade dos objetos, a partir de outra reconstituição poemática (uma especificidade estética, no grupo da poética) sobre a memória de paisagem longínqua.

Uma mudança, em qualquer planície, exitosa ou trágica, como motivação de algum enraizamento, além do que se oferece como acervo pela chegada diuturna e continuamente afirmada, é também lembrança ou recuperação, de outro movimento em aberto, dos modos pelos quais o osso então novo afixou-se junto às raízes do lugar estranho.

#### PARTE IV. “(...) o amor não se dirige a ninguém em particular, mas à reconstituição (...)”<sup>19</sup>

Aos seus modos, e novamente inaugurais, embora não haja uma opção temática antecipada, de uma erótica coletiva, a exemplo do repertório anterior proposto, na ação do trio para a residência no Teatro de Gil Vicente, o que se sucede, como uma viagem noética para um visitante na instalação deste espaço poético em Coimbra, é também um reconhecimento tácito, neste colchão de viscosidades desconhecidas que nos abraçam —esse tipo de desprendimento entre as realidades, depois de atravessado o primeiro liminar, o atravessar inicial por outra densidade inabitual do tempo.

Com o primeiro lance de escadas, gradualmente o ranger e a mudança de iluminação, entre o externo e o mais interno das actâncias-alteridades, faz-se arranhar por uma tela aracnídea de oito casulos-emoldurados, seguidos pelo intervalo oralizado de uma invocação hebraica justaposta em corredor sonoro, o testemunho visual à meia-luz de uma múmia que banqueteia entre as sombras do choupal, finalmente, uma moldura com dourado que se reflete do além.

Isto que desliza, em mim, sobre o chão ou o cadafalso trêmulo da madeira trêmula, já não é o dialeto (do Córgo) para meu corpo: “Mínimum, Shá-de-tráz-di-mim: / uma pragh’a dessa, inhár-di-si-fazer-arte / uma marmóta-dessa / oxi, valéi-me / eu só digo, é valha!”.

Este lance intensivista do que seria apenas um delírio, a bem da verdade, é um canhão que, feito incinerador sobre os tecidos aparentemente vivos, ressuscita-nos, do pó, para um vagar tão urdido e comum, próprio ao Bartolomeu, desta espécie humana que se sabe decrépita, consciente da morte que impinge sobre terceiros, relicário (e rebuliço) da tormenta conservada de outros já partidos e enlutados, caminhante ao magistério do seu precipício autoral. Onde estamos: “Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor” (João Guimarães Rosa<sup>20</sup>, em *Grande Sertão: Veredas*)?

19 Llansol, 2006.

20 Magnus opus de João Guimarães Rosa, seu único romance, *Grande Sertão: Veredas*, foi publicado, em 1956, no Rio de Janeiro, pela Livraria José Olympio Editora.

É terrível que, adentrantes, não tenhamos uma bravura colapsante deste artista que recolhe as cascas desprendidas, deste e daquele foliculo de vidas, isto que são os vestígios de um habitar (ou habitualidade) em sua platina mais densa, sua resina porosa ao suor e toque das gorduras, isto que rigorosa e vagarosa, outrora atritada ou apoiada nas lágrimas, está, agora, acarinhada, entre os dedos e o colo de uma ternura em suturas prolongadas, para o seu geométrico bordar dos espirros, e outro espirro em arabescos.

Repousar, afinal, este tacho farto de silêncio e ausência no colo, um quanto aderido sobre as escamas de fumo da avó, da gravite da criança, do risco com a unha do cão na base, da faca um dia, naquele dia mirada ao acaso; esta plenitude em descascados para a escuridão de nomes: “como as asas de todos os pássaros... Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renuven” (novamente, João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*).

Não nos apraz esta revelação que nos exuma, pois não? Mais uma vez, na porteira deste templo, ocorrem-me as superfícies curtidas dos peixes, aqui, também, as peles da navegação, as paredes cruzando as vidas em perspectivismo, e, lá abaixo, já o colorido fúnebre, em mantas artísticas de salvação para o bacalhau sem espinhos, aqui, as mantas geométricas do que se diz um passado figurativo, os segredos para o vedar ornamental — e não contra o frio, e nem contra a feitura, estão lá, no Caixa do Senhor Proprietário, outro desvio como sinal.

Este gesto, do artista-escafandro, que apenas revela o tecido desprendido como nosso vazio de apneia, está ali literal posto que irreal, aplainado e fluutuante, obcecado e obsessivo, de lá para cá interrogativo em suas derivas glaciais transpirantes, anônimas, mais gotejantes e mais reduzidas e mais desaparecidas. As cores são umas dores agudas no meu ouvido, como este frio, interno, dos mortos a formigar-me: os sinais pelas borras.

Uma parede inteira que nos recebe, com as nossas próprias infiltrações devolvidas no longínquo que nos ultrapassa em fêretro, os mofos, os rasgos, a cola vencida, com todos os membros amputados de formigas e baratas, tudo isto que nos deixou, em sobrevivência coordenada, entre as cartas de inteligibilidades abandonadas com datas por vencer antes do aniquilamento derradeiro para o vestígio.

Erigi-se uma cordilheira de gravitações, cumes, desfalecimentos, relações, dentre pontos que se particularizam entre novas coordenadas poéticas: a neblina, o tecido para a neblina fina e contínua, a distância pelo frio do tempo sem claridade; qual é o mapa que se me apresenta?! Olhei pelo aturdir que confina a experiência de deslumbre.

Esther ben-Faleiro, uma sobrinha barroca a quem enxergo no amor Sive Legens (o ardente), possui uma cópia que fiz imprimir, deste cosmograma em potência, entretanto, vez que nunca lhe entreguei e mora, em pacote, fechado, ao lado da minha escrivania: foi Bernard Sleight, em 1920, que produziu<sup>21</sup> seu *Anciente Mape of Fairyland*, obra síntese visual, tomada, a princípio, no que seria uma compilação.

Justaposta no mesmo espaço, entretanto, para os vários territórios anacrônicos e incomensuráveis, como ilhas destes vários mundos somente agora cruzados, o que se abre não é a reunião dos fragmentos, mas o temor cartográfico de outro ônfalo, com sua respectiva urna de possível e regimentos: não são, apenas, o regurgitar dos muitos reais das literaturas sobre Fadas (actâncias Feéricas) dirigidas às crianças, apinhados convulsivamente como que ao liquidificador. As listas, como os mapas, existem abduzidos no seu próprio real.

Uma invenção de superfície ou de espacialidade, e este mapa que, em mim, só conseguir dirigir como trânsitos de futuros inexistentes para a garota ben-Faleiros, é uma lembrança, também como o mapa cartografado pelos oito indícios peninsulares da galeria, mensagem pelo avesso, pelo fora, do que permanece abrigado pela recusa do não inscrito e, de lá, inesgotável, chove em mim: como granizo que me rasga. Uma montanha cristalina e impiedosa desse além-comigo, desta vacância onde sou tudo em cascatas que ainda resta e resiste à minha identidade.

Com o mesmo vazamento, entre agulhas e enodamentos para o intangível do espaço, o artista lança-se pela comunicação vagueante, torna-se, ele mesmo, esse rosto emprestado do ninguém interno, rosto disforme assumido para honrar o ambiente que lhe empresta contorno — está ali, substancializado, neste afoço de beira-mar ou cercania de brisa, perímetro de conforto entre o gasto mínimo da estampa e o depois, puro sumiço, uma moldura para tatear, caminhar, equilibrar-se entre círculos de vazios como beleza contemplativa.

Cada um dos buracos saturados-suturados, com intervalos reduzidos na costura quase do minúsculo-granular-estrábico, com isto que é o som, converte-se pelo sem-rosto deste outro que se desprende, escorrega, vagueia, assusta-me como que olhasse a rua em confirm arenoso, eu mesmo forjado pelo adormecer desta caracterização repentina, nas fendas entre os cômodos, nas fendas destas paisagens buscadas sobre a temporalidade dos meus ossos.

Há cabeças que se desprendem — e nunca retornaram para a fidelidade alardeada entre o penhor dos cômodos: diz-se, inclusive, pelo noticiário da mídia social, haver-se encontrado, das tais múmias que já circulam, por Coimbra, também no respectivo Salão da Frida, outro duplo daquele mesmo artista brasileiro, pela cabeça em transe cedida da artista portuguesa Élia Ramalho.

Uma das fotografias é um rosto perfilado que se vira ou que procura. Fundo preto-branco, campo aberto da mata, o torno está na posição diagonal para o mistério. A boca é crochê vermelho. O nariz é um nude em pele de crochê. As pálpebras (azul), os cílios (preto), a sobrancelha (preto) é toda de crochê. O buraco sem os olhos é substitutivo de crochê para o vazio. As sombras que realçam, em cores de maquiagem, são também branco, azul, amarelo, róseo de crochê. Dizem que é uma máscara que encaixa como quem re.veste, ou re.suscita, em bandagem de crochê, o sem-lugar. É também um rosto que se infiltra, como agulha, risca sobre a pele do cavalo que é o próprio artista. Há brincos e colar, delicados, são as placas restituídas nos cemitérios invisíveis na cidade.

Sete cabeças estão fotografadas neste abismo, vê-se uma maquiagem que incorpora, anexa-se, sobre o cavalo relacional sobre restos, águas, bambus, terras. São vestígios de um palmo, sete palmos, neste caso, uma sala-cova: três paredes e uma entrada, um palco, um pacto onde, de pé, sou o protagonista de algo. Hesito, nesta manutenção das funções bípedes. É uma pequena camarinha, um cabideiro fantasmático — o que deixo aqui, antes da circulação pelo íntimo?! Todo o veludo que me abranda em calor.

Escuto que um pintor solicitou negociação, para reter os tais bordados de Ariadne, sobre estes fragmentos que lhe implicam, também ao seu corpo e o lugar, no espaço dos anos de 1940, naquela Coimbra, de memória não exatamente proletária — com imóvel e papel de parede, alguns cômodos reservados ou entusiasmados pela Ditadura que se sucedia. Profetizam que o bordado de Exu (o Orixá na ancestralidade Afro-Brasileira) alcança, no ontem, com a linha que se vai costurar, pelo avesso de amanhã. Compram, estes visitantes, as linhas que nos

21 Imagem disponível em: <https://www.loc.gov/item/2006628749/>

levam até os fantasmas, daquela Coimbra, desta casa, de outros espaços onde somente a alma visitou em anonimato?

Antes do um fôlego seguinte, ainda na camponesa que já havia esquecido, com os degraus que se anunciam por outro estirão-gravitação, há o contra-luz dourado que só pode vir, como acusação de vidas, deste folha/lado onde se movimentam os não-vivos. Uma primeira colecionadora adquiriu o imediato desta obra enigmática —era a mulher dos relatórios, sobre a verdade da especulação financeira internacional; não são os gerais das famílias do extrativismo colonial, é a mulher que lida com os nomes coletivos dos nossos assassinos globais.

Do lado direito alinha-se, como empuxo de curiosidade, corrimão para o corpo que ascende, estas três portas encerradas, fechadas por magia ou maldição sobre a parede, quer dizer, são três cartas-soleiras de um oráculo onde se convocam os recursos encantatórios: aos interessados, na direção do inferno!

Há um homem, o mesmo e não menos arruinado, fotografado em suas três sombras cabisbaixas, este é o segundo artista, na ambiência que, por outra penumbra (não aquela anterior, própria da neblina), um vulto que, mais uma vez, atravessa o colapso, entre outra camada, dentro e fora, entre outra cidade, dentro e fora.

Seguindo uma linha às esquerdas desta sucessão de batentes vagarosamente umbralinos, eis uma capela neurotóxica: ritualisticamente colhido, sem moscas e aguardado pelo desnaturar, um corredor apodrecido de temporalidade invisível, entre o altar com a Dama da Noite, de um lado, acolhendo e anunciando, até, uma porta subsequente, a Constelação do Dragão já firmada —longos são os pregos que atravessam, como que(m) rasga(m), sobre o mesmo vagante-coletor do buquê com alvíssimas flores —um pacto, um casamento também.

Seu corpo é delgado e rígido, parece algo nu e não sabemos, não temos os fios das roupas. Vejo, agora, o bico do seu peito, de um lado e do outro, como olhos, desta boca alva que me cospem, do peito ou do “chakra” ou do estômago, um redemoinho de pétalas.

Suas duas mamas (ou mapas) que, pela imagem, são também bulbos de outra planta melancólica: as rosas são narinas intumescidos ou desalojados pelo cansaço na estruturação do rosto abandonado. Das suas mãos, apenas um par de quatro dedos anômalos, unhas polidas, três anéis, veias marcadas, um fitilho vermelho pela esquerda onde duas tatuagens monocromáticas projetam-se.

A imagem, assim cravada entre os pregos metálicos, pode ser comprada, em tamanho “postal”, por cinco euros. Eu não tinha o dinheiro necessário, todavia. A imagem, talvez, fosse pequena demais, para minha necessidade de espacialização com sua alma. Há sinais, como estrelas no peito que preciso identificar —são nebulosas, entre tufos de pelos, nos mamilos.

Não é um torno peludo, parece uma forma branca. No declive, entre as duas mamas, há mais pelos que seriam um topete da cabeça recortada pelas flores. Volto aos pontos, os pequenos sinais que me interessam, ao lado destes bicos, grandes estrelas salientes ou conglomerados, estes pontos quase borrados, nas superfícies do acima e abaixo, como espelho que, para alguém, seria erótico, aqui, talvez, mapa de um retorno à própria intimidade insinuada pelo mistério.

Jurei contar sete pontos, um rosário das Pléiades no terceiro-olho, o intervalo de espaço entre seus dois marcadores protuberantes de luz —era um dia frio e emasculado, são dois pontos de uma colina rija, são duas ofertas de alimento, são crateras de vulcões onde se perfura?

Há um foco de luz, quer dizer, de contra-luz, vindo de trás e realçando, ou dispersando o que seria corpo humano, nesta incidência concentrada de lume que absorve a paisagem. Quem seria este homem que se apresenta com a flor do mesmo branco que engole seu não-corpo:

sem cabeça, sem vísceras, sem pau. Dois tufos de pelos discretos nas zonas sudoríparas, seriam apenas as árvores de bosques sozinhos. O que escorre dos pregos atravessados sobre esta imagem é o sangue do homem, é o sêmen de deus? É, também, e, sobretudo, um vestígio da sua própria humanidade que desaparece.

O que se processa, naquela capela pagã-andina, a cordilheira do elevado, mesmo lateral ao espaço do céu e ao espaço justaposto de Coimbra, é o mistério na forma ou na prática de um culto desta virgem que também chega, pela corte da reconquista cristã-romana, acomodando-se, via império e suas colônias futuras, como reinvenção das operações mais remotas sobre o mistério. A flor, ela mesma, é uma encruzilhada de espaços como oferendas.

O próprio missionário Bettendorf, quando aportou, em 1661, na cidade de Santarém (Estado do Pará), inscreveu de próprio punho, uma pintura de Nossa Senhora da Conceição, oferecida<sup>22</sup> para o centro do retábulo, na igreja que o mesmo construiu —o gesto sígnico para sua ocupação simbólica contra os imaginários deslocados que excede, inclusive no tempo compartilhado das imagens entre as subjetividades, a permanência dos edifícios arquitetônicos.

E, novamente, vaga-se: não apenas com a inquisição e o motivo da condenação inapelável, que seja para uma única pétala e seu potencial de pacto ou de sabá atribuído; também um dentro, desta sala remota ou pequena, e do espaço alargado, que se abre a partir de Coimbra e seus corredores, da instalação que se sobrepõe ao mitologema nacional do referido culto e rainha.

Seja pelas três portas encerradas com magia, desde aquela esquerda pela escada, também no quarto, como três subcâmaras (ou corredores), mundos reclusos e enclausurados que nos vigiam do seu fora para o nosso dentro comum, através de portas que só abrem na direção voluntária daqueles primeiros. Do nosso perspectivismo, como um dentro, parecem fechadas —ambas as passagens, na escada e no quarto.

Muito, aqui pelo dentro, é o que se despe, literalmente, um contra-abandonar das peles mais novas em favor daquelas mais velhas: e cada uma das três fraturas no aparente do dentro, também da portinhola entreaberta (mas presa, imóvel), um caiado em tutorial gráfico para textura de superfície branca aposta, a mesa de sacrifício com/posta, nós, os convidados presentes e os diagramas invocativos, os recursos e as tinturas em todos os cantos, os volumes irrepresentáveis para o numinoso.

Estamos na presença da Santa, entre as flores que lhes foram consagradas, pelo rastro do serpentário que brota do seu mesmo campo telúrico, de dentro da terra os bulbos. Há cheiros erráticos, mesmo com o desativar na cozinha da estrutura residencial. Desde os primeiros modernistas brasileiros, sabe-se que a in-comensurabilidade moribunda exige in-gestão/in-tradução<sup>23</sup> antropofágica.

Uma avó morta instala-se —e, eventualmente, pode ser infinitizada como performance e convocação autofágica, quiçá destituição alimentar e canibal dos contra-semelhantes: será outro gesto de ressuscitamento, uma não-múmia que lança a presença descolada de si? Anuncia-se, por conseguinte, esta comunidade de vagantes eméticos: da múmia, da santa e da avó que ejetam suas poéticas escópicas?

Na parede lateral, dita por externo que não é o fora daquele dentro anterior, mas apenas um avesso de outras espacialidades da mesma santa, vê-se a opção de áudio, com fotografias e um mirador ao canto —sim, este banco caolho de interiorização, poderia ser o olho de uma avó, como a narrativa de um jazigo pessoal, ou do que ficou para

22 Ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23574/joao-felipe-bettendorf>

23 Ver: <https://periodicos.unb.br/index.php/caleidoscopio/article/view/7097/5740>

trás e, ontem, subtraído das memórias despachadas na Conchada, na Rua Direita, na Judiaria Velha, nos cemitérios paroquiais na Praça do Comércio. Envolve a boca, ou daquilo que, puxado de dentro, é devolvido incólume na travessia dos dentes.

Antes de recostar, na poltrona perfumada (a primeira pausa), e olhar quem já me olha; e, também, se dar conta de quem ou quantos, desde um estofado, resto de miragem de afago sobre o chão, pisou-se, limpou-se, usou-se como porta de entrada para tudo. Há qualquer ligação de espacialidades, entre o projeto da terceira artista na entrada e, agora, no sofá.

Penumbra e neblina, dos artistas anteriores, são desfeitas, aqui —mas não é por artifício exatamente da claridade; quem sabe, pela denúncia que recorta, este corpo sentado, na sua cumplicidade objetificante, esta clareza atribuída sobre uma ocupação de pretensão clandestina, parece, outrossim, efeito de um alçapão; uma armadilha duplamente performativa, de arte e de gênero, afinal, o gênero e, especialmente, o lugar e papel da mulher é uma fantasia de consequências políticas universalizadas.

A poltrona é baixa e velha, também na altura de quem, sentado, parece ajoelhar-se para uma imagem/vitrine à sua frente. Chamaram-lhe de surrão, um epíteto solene para declarar o que se deixa; um corpo onde se recolhe algo das solas, dos rastros, também, aqui, nesta sala da vida principal, recurso da vida objetificada. Quem senta, no apelo sensual da mulher como objeto, inscreve-se, publicamente, neste carisma viciante na posição comercializada do abusador. O que seria um descanso, o mais reservado da rua para a casa, torna-se escabro e escândalo: este flagrante continuado das conquistas operacionalizadas no sintoma patriarcal.

**PARTE V. “(...) como os nossos corpos unidos a ler \_\_\_ (...) em si mesmo, o pensamento o era pouco claro, arbitrário, e até, talvez, pouco convincente, mas surgiu a frase, uma frase humana, um olhar trocado com alguém que viera, como eu, da áspera matéria do enigma (...)”<sup>24</sup>**

Já no livro de 1987, intitulado *A casa e a rua*, Roberto DaMatta, então professor de Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ressalva que, nas suas categorias interpretativas, os vocábulos “rua” e “casa” não se restringem à dimensão física dos espaços, assumindo, na reflexão sobre o comportamento brasileiro, um modo sociologicamente ampliado de pensamento ou posicionamento:

(...) entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (...) Tudo indica que não se pode, de fato, falar de espaço sem falar se tempo (...) (p. 15)

Neste prisma, os deslocamentos sucessivos, entre rua e casa e rua, implicam derivas nas organizações das temporalidades, por exemplo, da pessoalidade (privilégio) e da impessoalidade (anonimato), associadas às mudanças/transições de espaços, como modos de orientar a experiência antropológica dos brasileiros.

Se na primeira camada, encontra-se o Brasil do Carnaval (da festa), logo se colide, pela aproximação na segunda camada, qual seja, da regulamentação, da rua áspera e do Golpe, dos militares fortes e da lei para os inimigos.

Entre ambos, nesta transição cosmológica do mundo da casa para o mundo da rua, há o outro extra-cotidiano, uma estranheza que implica no outro lado e no outro mundo: esta vivência do sobrenatural, da mística popular e transversal, da outra margem sobre o espaço físico.

E, no Brasil, como lembrou o Professor Faustino Teixeira (2021), docente da Universidade Federal de Juiz de Fora, trata-se de um atual contingente superior aos 50% da população, cuja experiência com o transcendente está na ordem do dia e no espaço doméstico: os brasileiros, por exemplo, não apenas conversam, mas relatam suas dores e protestam, junto às suas várias entidades do outro mundo que estão ou foram trazidas para dentro de casa.

A questão, ademais, referente aos Oráculos, implica, no Brasil, um mecanismo contínuo para entender e interferir, nestes mundos comparilhados, seja da rua, seja da casa —ou seja: os búzios, por exemplo, acessam conteúdos do outro mundo para, sobretudo, modificar este mundo sensível, em seus trânsitos rua-casa-rua.

Por esta dimensão coletivamente vivenciada, quando se perde ou esvazia-se a experiência com o transcendental, no Brasil, os próprios sujeitos confundem-se na habilidade ou repertório para localizar-se, no enfrentamento destes mundos e de seus perigos —os campos imensos e difíceis, das solidões, das angústias, das carências múltiplas, das sedes, das fomes, das doenças etc.

Não parece um acaso metafísico que os pontilhados, dos três artistas brasileiros em Coimbra, inscrevam os quantos portais, deste atravessamento prolongado sobre o mistério que se recupera sobre a encruzilhada dos espaços —também como um tipo de enfrentamento, destes corpos imigrantes, em contraponto antropológico à opacidade materialista, secularista, utilitarista econômica, onde a equação da cidadania opera nos eixos da vida pública e da vida privada, ambas individualizadas e excludentes.

Observa-se, ao longo das intervenções propostas sobre o espaço, que os artistas deferem uma suspensão, onde nem tanto se conserta, tanto quanto não se arranca; também não se escavam buracos, nem se fixa ou posiciona exatamente algo, nem se abrem ou movem paredes, bem como não há novas tintas, revestimentos, texturas e outros artifícios de iluminação —de modo que a visualidade não está preparada, no sentido de assepticamente controlada, em suas variáveis expositivas.

Com nitidez, todavia, os espaços foram modificados a partir de uma nova qualidade instaurada, nesta convocação de outros volumes intrínsecos à espacialidade, conjurados no lastro instalativo destas presenças-site-specific. Há infiltrações, há qualidades sublinhadas, há lixas, há vassouras, há acúmulos, há profanações de legibilidades restituídas ao sensível em disputa.

Finalmente, o que seria o *terrain* de um salão amplo ou amplificado: com a lavagem, entre o mais dentro e o fora já visível; com o pano dos mortos entre o dentro da lembrança e o fora do esquecimento; com o tecido infinito, necessariamente o dentro da atualidade e o fora imponderável de um futuro; entre o dentro e fora, ademais, na escavação-limpeza da parede; entre o dentro e o fora, por conseguinte, de um espelho incrustado e vedado com a treliça de bordados; entre uma presença que se desprende pela materialidade cedida da parede; entre uma presença que se afunda ou condensa no perfurar sobre a inteireza da imagem. Há mesmo como suportar o ziguezague de ontologias inenarráveis?

24 Llansol, 2000.

Neste salão, os passos seguem até uma parede, lateral e direta. Pensei, aqui, nos espelhos, em Aarão, o irmão de Moisés, que tinha suas mãos lavadas pelos Levitas: onde está a Arca, a Palavra de Vida? Refletida no arranjo proposto de espelhos, a depender dos ângulos, um véu que transparece, o corpo de Palavras do Outro-Lado; também ao fundo diagonal, este fantasma de pé, carregando a cabeça. Quem entra, neste solo de flutuações sobre as marcas do sagrado, lava-se, aqui, entre os espelhos que despem outra camada —que nos despistam, do mesmo.

O Kadish, aqui/ali, espectro do simultâneo para o lugar-nenhum, posto que, um lado, fractal dos mortos cultuados à distância (posto que proibidos), embora, sobretudo, na margem física da exposição, transparente e ausente, palavra esfumaçada apesar de lembrada. Esse é precisamente, o único Kadish em hebraico transliterado, memória abissal dos mortos judeus, supliciados em Coimbra.

Este Kadish, refletido através de uma segunda obra, aqui aludido colateralmente no Espelho dos Banhos Judaicos, o título desta obra referida, liga-se, pelo subterrâneo desde as águas limpas que escorrem, da velha Sinagoga soterrada, pelas nascentes até o velho poço dos cavalos, no jardim de frente do espaço.

Em 1973, também a escritora Hilda Hilst ofereceu um Kadosh, como personagem e título homônimo: ali constatava uma interdição literária, não como pretensão de fórmula sobre a morte, mas um significado (“qaddosh”) referido pelo “separado”, pelo “outro” (“kad”, o corte, a parte, a divisão).

Há um conjunto de espectros emoldurados, silvos de pássaros e agouros. Kadesh, por sagrado, Kidush, por santificação, Kadish, por consagração, conforme argumentado por Mariana Lozzi Teixeira, segue uma perspectiva na investigação daquela literata: “Homem, para Deus as palavras são obras e não palavras”. As obras que cortam.

Imediatamente ao lado, uma trama “de linho branco, que até o mês passado, lá no campo, ainda era flor, sob o meu chapéu quebrado, um sorriso ingênuo e franco, de um rapaz novo encantado, com vinte anos de amor” (Nonato Luiz e Raimundo Fagner).

É um outro modo de espelhar, de passagem eclipsada ou canalizada: “vida, vento, vela, leva-me, daqui”. Enxugo as mãos, ou encurto o caminho, proposital, artisticamente referido pela legência insinuada. Do pano cujos pequenos orifícios trespassam-me canaletas de arpejos, são mãos velhas que retribuem a travessia de calor sensível, pelo vocabulário particular das unções que circulam em vários tecidos de proteção.

A obra incita-me sobre a presença obliterada: há uma múmia resuscitada, seu rosto/máscara não está fixado algures identificado, onde se esconde, onde nos assiste, onde além da fotografia revelada-e-ao-mesmo-tempo-subtraída de presença?

Pelo arquivo afixado, vê-se a técnica do crochê derivado em maquiagem, há o registro, este tangível abreviado, inconsistente, no contraste de luz e sombra, há uma fotografia, até imagina-se que possa haver uma gravação, um áudio-performance ou vídeo-performance: alguém viu, onde está a múmia que envolveu do não-lugar? Dentro da parede?

Na margem esquerda deste painel, há um corpo que é de matéria não diferente de uma mortalha, neste caso, um corpo desfigurado ou rasgado, em estilhaços de um papel de revestimento, de honra e distinção afetiva doméstica: uma cabeça está pendula, pode ser o buraco sem cabelos na cabeça degolada do artista, e os pés, vazios, em gesso abismático. Este é outro modo de bordar, pelo avesso guardado no miolo das paredes, também pelo espectral como volume translúcido.

Entre o corpo especular, imagético, da múmia, e o corpo vazado, rasga-mortalha, há uma cadeira que é o precipício: nele repousa o instante de nascimento para uma galáxia crescente.

É, talvez, o objeto (economicamente) mais oneroso, e, quem sabe, do salão mais amplo que é o mercado de arte de Coimbra: o lance inicial para venda do *Circulo Infinito*, que é obra de vida inteira, estaria arbitrado em 385 mil euros.

Trata-se de um investimento de risco no mercado de futuro, conforme uma expectativa de vida do artista, por mais quatro décadas, ao custo de trabalho mensal na faixa de 800 euros, em valor deste presente. Chamaram de um trabalho performativo de longa duração, neste caso, o terceirizar da vida, em ciclos contínuos das luas novas, pontilhados lançados ao futuro.

À frente da cadeira vacante de madeira firme, há algo mais que suspenso —pode ser uma cortina, move-se pela janela aberta e à autoria do vento, no contraste ao meu rosto, um tipo de acalento, para as mãos daqueles mortos. São os mesmos dedos, quem sabe, para um presumido esmero melancólico, de uma rabeca que também não-está e, assim, pertence ao lugar-nenhum: ambos, enodam-se pelo distante.

O texto do Kadish espraia-se com a minha voz, é uma reza grave —e penso no Quórum, neste salão como templo de dez homens presentes, aqui vizinhos, no (hoje) Mijação, quando (ainda) era Sinagoga da Judiaria Nova; estamos, afinal, eu e meus judeus mortos, assassinados em Coimbra. Com uma porta de trocas abertas para esta tarde poente, penso que não há velas —quer dizer, há o tudo, além desta segunda-feira, nesta fresta cósmica habitada pelo Sol.

Na única tela onde se salvam as palavras, a matéria é transparente e as letras ficcionais, transliteradas, impossíveis como a linha quase despreendida; uma palavra irregular como que vaga e erra no conjunto de pequenos fios. No quarto ao lado, as letras borradas, riscadas entre os grafismos predominantes. Além do sentido, o que nos dizem<sup>25</sup> estas letras? Como é que a organização de um alfabeto pode espelhar o transe pelos mortos, pelas violências, pelos “djinnns”? Como devolver a palavra ao fogo<sup>26</sup> de onde se desprende como necessidade?

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2018). *O fogo e o relato*. Editora Boitempo.
- Crespo, A.; Laja, R. (2021, 14 de fevereiro). *Incêndio em residencial na Baixa de Coimbra faz nove desalojados*. TVI24. <https://bitly.com/2py2G>
- Da Matta, R. (1987). *A casa e a rua*. Guanabara Koogan.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Editora 34.
- Diário de Coimbra. (2021, 20 de abril). *Mostra 'Habitar-se Coabitar-nos' com muita arte brasileira*. <https://bitly.com/VSM8p>
- Leftley, S.A. (1995). *Millenarian thought in Renaissance Rome with special reference to Pietro Galatino (c. 1464-c. 1540) and Egidio da Viterbo (c. 1469-1532)*. Tese de Doutorado (História), Universidade de Bristol. <https://bitly.com/6VOyi>
- Llansol, M.G. (1985). *Um falcão no punho*. Edições Rolim.
- Llansol, M.G. (1996). *Inquérito às Quatro Confidências: Diário III*. Relógio d'Água.
- Llansol, M.G. (2000). *Onde vais, drama-poesia?* Relógio D'Água.
- Llansol, M.G. (2006). *Amigo e amiga: Curso de silêncio de 2004*. Assirio & Alvim.
- Manguel, A. (2021). *Notas para uma definição do leitor ideal*. Edições SESCSP.
- Piteri, Sônia H.O.R. (2010). *O espaço libidinal da leitura e da escrita em Llansol*. Motta, SV & Busato, S. (Orgs.). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. Edições UNESP. <https://bitly.com/KxS4O>
- Polanyi, M. (1969). *Knowing and being*. University of Chicago Press.
- Rosa, J.G. (1956). *Grande Sertão: Veredas*. Livreiro José Olympio.
- Rosenblatt, L.M. (1995). *Literature as exploration*. Modern Language Association.
- RTP Notícias. (2020, 17 de junho). *Incêndio atinge habitação no centro histórico de Coimbra*. <https://bitly.com/EqjiH>
- Santos, B.S.S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280. <https://bitly.com/B7rek>
- Simões, C. (2021, 22 de março). *Coimbra: Antiga fábrica atingida por violento incêndio ameaça vizinhança há vários anos*. <https://bitly.com/OjAFO>
- Teixeira, F. (2021, 22 de abril). *Curso Livre "A Mística em 'Grande Sertão: Veredas'"*, de Guimarães Rosa (Aula 3, GSV: 45-68). Instituto Humanitas, UNISINUS IHU. <https://bitly.com/hDr5c>

25 Manguel, 2021.

26 Agamben, 2018.

Esta crônica (&) misteriosamente (&) artística: d'outra Coimbra-à-baixa

Teixeira, M.L. (2019). *A escrita do inenarrável em Kadosh, de Hilda Hilst: Alteridade e silêncio de um Deus sem nome*. Dissertação de Mestrado (Literatura), Universidade de Brasília.

TVI24. (2020, 14 de janeiro). *Incêndio atinge prédio devoluto na Baixa de Coimbra*. TVI24. <https://bitly.com/WuHcJ>

Viveiros de Castro, E. (2015). *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify

## **SOBRE O AUTOR**

André Feitosa de Sousa é artista visual que “atrapalha” (trabalha) na interface das instalações artísticas e da ancestralidade. Doutorado em Arte Contemporânea (Colégio das Artes da Universidade de Coimbra), atualmente desenvolve estágio de pós-doutoramento

(Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, com o tema “Temporalidades digitais de uma experiência de cidadania cognitiva”), junto ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Com formação de base na Psicologia (Universidade de Fortaleza, Brasil), realizou Mestrado em Relação de Ajuda e Intervenção Terapêutica (Universidade Autónoma de Lisboa) e construiu um percurso acadêmico dirigido pelo seu interesse conceitual nos traumas e/ou fraturas da alma, mediante o enfoque da transgeracionalidade Sefardita, no contexto persecutório imarcescível do Sertão brasileiro e seus processos coloniais. É autor de uma dezena de artigos, além de outros quarenta capítulos em coleções de livros especializados.

