



NOTAS PARA PAISAGENS FUTURAS OU RELEVOS GRITANTES

Camila Proto¹

NOTES FOR FUTURE LANDSCAPES OR SCREAMING RELIEFS

NOTAS PARA PAISAGES FUTUROS Ó RELIEVES GRITANTES

¹ Artista e pesquisadora, é doutoranda no PPGAV-EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/5941643592463797>, <https://orcid.org/0000-0003-2659-7880>, protocamila@gmail.com

RESUMO

Neste ensaio especulativo de campo, apresenta-se a operação artística da *(a)notação*, enquanto uma metodologia poética entre a escrita e a escuta da Terra. Através de um texto que deriva entre um formato acadêmico e outro ficcional, nota-se uma pedra que grita, no silêncio de sua imensidão, e múltiplas paisagens futuras que irrompem diante a especulação de como ler um relevo que ressoa. Todavia, distintas *notas* lançam ao leitor problemáticas sobre a atenção (em um mundo totalmente desconectado), a inscrição (em um mundo totalmente codificado) e o relato (em um mundo totalmente informacional), propondo, assim, um giro especulativo dos modos tradicionais das anotações de campo científicas, ao posicionar a escuta como sentido e prática fundamental para a escrita de impressões mais sensíveis e menos antropocêntricas.

Palavras-chave: Notação; Escuta; Escrita; Especulação; Relevo

ABSTRACT

This speculative field essay presents the artistic operation of *(a)notation* as a poetic methodology between writing and listening to the Earth. Through a text that drifts between an academic and a fictional format, we see a stone that cries out in the silence of its immensity, and multiple future landscapes that erupt at the speculation of how to read a resounding relief. Nevertheless, different notes pose problems for the reader about attention (in a disconnected world), inscription (in a codified world), and reporting (in an informational world), thus proposing a speculative twist on the traditional modes of scientific field notes, by positioning listening as a fundamental sense and practice for the writing of more sensitive and less anthropocentric impressions.

Key-words: Notation; Listening; Writing; Speculation; Relief

RESUMEN

En este ensayo de campo especulativo se presenta la operación artística de la *(a)notación* como metodología poética entre la escritura y la escucha de la Tierra. A través de un texto que deriva entre un formato académico y otro de ficción, percibimos una piedra que grita en el silencio de su inmensidad, y múltiples paisajes futuros que estallan ante la especulación de cómo leer un relieve resonante. Sin embargo, las diferentes notas plantean al lector problemas sobre la atención (en un mundo totalmente desconectado), la inscripción (en un mundo totalmente codificado) y el relato (en un mundo totalmente informativo), proponiendo así un giro especulativo a los modos tradicionales de las notas de campo científicas, al situar la escucha como sentido y práctica fundamentales para escribir impresiones más sensibles y menos antropocéntricas.

Palabras clave: Notación; Escucha; Escrita; Especulación; Relieve

Parte 1: Uma pedra que grita

Caminho sob a superfície áspera desta formação rochosa a beira-mar. Se caminho, é pisando leve nesta estrutura tão dura, delicadamente, ponta a ponta, como se fosse bailarina, e depois como criança aprendendo a andar, a planta inteira deslizando pelas ranhuras secas até firmar um ponto no mundo. Meu ponto no mundo, ponto a ponto, pé a pé, a sensação de estar inteira aqui e agora. Sem dúvida uma imagem estranha para uma terça-feira de manhã... o que faz aquela mulher, tão cuidadosa, tai-chi-chuan? reflexologia? É então quando alguns curiosos se aproximam para perguntar: por que pousas o pé assim? Afinal, é só uma pedra! Triste reduzir a Pedra do Arpoador à banal expressão humana “só uma pedra”. Sigo escrevendo meu caderno de campo com a planta dos pés. A textura que inscreve em mim os tantos “mais” e “es” que se escondem na pedra, afinal, suas rugas são seus textos, e minha leitura deste corpo de pedra deve ser o menos significante para que esta palavra sobrevoe o papel e possa traduzir o que aqui, de fato, se escreve. Sinto cada linha e cada fenda e cada dobra no meu âmago mais sensível e transcrevo para o caderno uma notação. A formação rochosa que se estende entre o Forte Copacabana e a praia de Ipanema data de 600 milhões de anos, quando os continentes sul-americano e africano ainda formavam uma única e colossal massa continental. Cada linha contém em si uma história indimensionável. Caminho para notar suas dobras. Dura e preciosa, bolsa coletora do tempo, sua superfície é repleta de cristais elípticos que aparentam olhos semi-abertos. Essa superfície é o seu rosto: exposto à corrosão do sal e do sol, das manchas abstratas pintadas pelos dejetos dos pássaros, das pegadas dos tênis imundos dos turistas, dos cortes e fincos e furos dos arpões em repouso após uma tarde muito antiga arpoando baleias. Quantos olhos pode conter uma pedra? Piso com cuidado porque não há intenção de deixá-la cega. Mas claro que vez ou outra não há como escapar dos cristais e ouço um “ai” que dá dó. A pe-

dra geme baixinho, imperceptível por seu tamanho. Mas noto que geme. Uma vibração curta nas entranhas de sua geologia, fazendo friccionar os amontoados de cristais de feldspato. Como estariam dispostas estas moléculas minerais? Sobrepostas lado a lado, como minúsculas placas tectônicas porosas, movendo-se milimetricamente a cada passo de gente, a cada rajada de vento. Secretamente, a pedra dança. Noto, então, também o seu ritmo. Vejo meninos de diferentes idades pulando do ponto mais alto da pedra e caindo na piscina natural rasa, exibindo ousadas piruetas e sagazes modos de pousar. A altura parece fazer toda a diferença nesse metamorfismo do corpo, que vai se contorcendo no ar e transformando o menino em uma coisa mole não identificada. Molécula de quartzo. Nessa variação de alturas, entre o alto e o baixo, as linhas da pedra se contorcem em melodia, os olhinhos cristalinos se fecham para ouvir o instante da queda, e é no tempo deste entre-atos do salto que se torna possível escutar a pedra gritar. “Aí!”, ou, “eita!”, ou ainda, “uau!”. Qualquer interjeição caberia aqui como uma tentativa de representar que a altura varia como a boca varia no abre e fecha de uma expressão popular. A melodia se desenha nas notas da fala e aquele rosto de pedra ganha um tom. Ao longe, imagino seu perfil imenso, emergindo das águas azuis para aqueles que chegam de barco. Uma pedra que grita!, diria o neto do pescador que flutua lá longe. Não fale besteiras, corrigiria o velho homem exposto ao sol e sal, com a pele corroída e dura pelo tempo que se traduz em secas e fundas rugas, um homem-pedra de olhos fechados para admirar toda a fantástica vida de seu duplo, seu espelho. Noto que a Pedra do Arpoador é, para as baleias antes arpoadas e para os meninos antes saltimbancos, uma estrutura viva, uma avó ou um irmão, *sempre já* pronta para contar as histórias daquelas manhãs de terça-feira, dos dias de salto, do tempo em que os pássaros faziam happenings de *live painting*, ou dos romances entre fendas e dedos do pé. Anoto as notas cantadas no contar dessas histórias: entre as linhas da pauta e do caderno, agora são as palavras que se contorcem e tomam forma de paisagem, inscrevendo

o som da pedra no espaço do contorno do símbolo. Desenho uma linha. Poucas coisas posso afirmar desta saída de campo, mas uma é certa: nunca antes o Arpoador foi notado deste jeito.

Parte 2: Breves considerações sobre a notação de paisagens futuras

1. Sobre o ato de *notar*: a notação é a ação e o efeito de (a)notar (assinalar, tomar nota, apontar). É, ao mesmo tempo, o sinal que modifica os sons das letras (p.ex., os acentos, o til, a cedilha) e o sistema de representação gráfica de elementos de determinado campo de conhecimento (p.ex., música). Sob o exercício de uma investigação poético-especulativa de campo, acerca das paisagens futuras, compõem esta vizinhança entre a *anotação* científica e a *notação* musical, em cujo interstício *anotamos as nossas impressões ao notar o som que notamos nas linhas da rocha*. Neste exercício em que a língua quase trava distinguimos três diferentes sentidos para o verbo *notar*: o relato (nossas impressões escritas com palavras em caderno de campo, muito comum às saídas de campo realizadas pelos científicos), a inscrição (de um som em um sistema musical, como a pauta, por exemplo, que lhe confere sentido) e a atenção (percebemos as vibrações nas linhas das rochas, aparentemente estáticas). Interessa considerar que, mesmo em sua diferença, estes três exercícios de *notação* só acontecem quando há uma *linha de força*, um fluxo-corrente, um *algo* invisível que passa (uma impressão, uma escuta, um desejo), e que grita por atenção. Urge ser notado. Além de, necessariamente, um quem-mediador, um corpo-agente, que nota (percebe, escreve, localiza). Neste caderno de campo, observamos a tripla passagem, de um notar ao outro, como um exercício especulativo interlinguístico e intermediático.

2. Este corpo, de quem (a)nota, é necessariamente um corpo aberto. Primeiramente, aberto aos infrasons e às vibrações ínfimas que uma paisagem emite, à estes tremores profundos que habitam nosso imaginário e que fazem assim, de dentro para fora, a pele também vibrar. Afinal, o que pode uma paisagem? Segundamente, aberto às incisões que o stylo lhe faz nos dedos, a cada riscar que também vibra a pele, e então esta pele que funciona como um canal vibrátil, uma superfície elástica (já, e sempre, porosa) que media estes tremores mínimos de fora para dentro e vice versa. E eis que deste balanço surgem as (a)notações. A paisagem não é estática, não está lá, a priori. São forças que utilizam do corpo de quem (a)nota como um meio, um trampolim para saltar à uma outra materialidade, à uma outra existência. Pois quem (a)nota não descreve, não lança um olhar formado sob a paisagem; ao contrário, o seu pensamento narrativo acontece justamente na escuta daquilo que em si ressoa, dessas alturas e montantes e extensões de terra, de água ou de ar. Operando junto ao conceito de “corpos vibráteis” de Suely Rolnik, podemos considerar o gesto da (a) notação como uma ação especulativa e ressonante, uma poética que abre caminhos entre humanos e não-humanos, entre observador e observado, entre cultura e natureza. Nas suas palavras:

(...) pensar consiste em “escutar” os efeitos que as forças da atmosfera ambiente produzem no corpo, as turbulências que nele provocam e a pulsação de mundos larvares que, gerados, nessa fecundação, anunciam-se ao saber-do-vivo; “implicar-se” no movimento de desterritorialização que tais gérmenes de mundo disparam; e, guiados por essa escuta e implicação, “criar” uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto. (Rolnik, 2018, p. 90)

Este corpo aberto, de quem *nota* e *(a)nota*, pode então desterritorializar a anotação enquanto prática descritiva. As notas de campo poéticas especulam, muitas vezes, *o que não se vê, mas pulsa*. Esta desterritorialização, a convite de Deleuze e Guattari nos seus *Mil Platôs* (1996), busca na superfície de inscrição, no modo como se pega uma caneta, na tinta que se utiliza, suas expressões delirantes, suas linhas de fuga, produzindo novas interações e tornando a escrita em um meio e não em um fim.

3. Sobre as tais linhas: poderíamos, neste momento, nos considerar *linealogistas*: estudantes das linhas, como nos incita Tim Ingold a fazer. O tempo que é linha – a linha que é som – o som que é palavra. São compilados e aglomerados de linhas que nos servem de amostra, para entendermos a sua composição, a sua erosão, o seu contágio. Falamos aqui de um conjunto heterogêneo de linhas: dos relevos que marcam suas silhuetas no céu, das cicatrizes que marcam a palma de minha mão, dos esboços de palavras que vão se desenhando na superfície do papel. Estas linhas, sob o gesto de *notar*, poderiam ser então percebidas *não como retas mas sim como traços e como riscos*, como linhas de fuga. São linhas erosivas as que vemos, linhas melódicas as que ouvimos, partes da palavra quando escrevemos. Uma conversa entre Deleuze e Parnet (1998) ressoa a seguinte passagem: “Uma língua é atravessada por linhas de fuga que conduzem seu vocabulário e sua sintaxe. (...) É a linha pragmática, de gravidade ou de celeridade, cuja pobreza ideal comanda a riqueza das outras” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 136). A linha que dança sob o grafite para inscrever um signo, que será, muito brevemente, localizado dentre as bibliotecas sígnicas da humanidade. Mas este movimento, o da significação da linha, acontecerá só, e apenas, muito mais tarde, pois durante a *(a)notação* interessa o traçar da linha, o risco que ela inscreve na superfície

e no corpo de quem a está riscando. A interpretação da linha só poderá acontecer sob o risco de perdê-la para sempre no universo dos riscos, dos traços-percursos, passados e futuros. Desde sempre interpretamos linhas no céu, nos horizontes, nas células, nas carapaças de certos animais. É como diz Ingold (2015): todo ser vivo é uma linha ou, melhor, um feixe de linhas (p. 16). Estão as linhas que dançam em Tunga², como conjunções magnéticas de cabelos e cordas e espaços entrelaçados que viram um só desenho, um só projeto (que já se abre para tantos outros). Estão também as linhas abstratas que sopram rajadas nas partituras para coral de Murray Schafer³, e as vozes que vão modulando junto ao vento novas alturas a serem alcançadas. Neste caderno de campo notamos as linhas em sua essência de linha, não linear, mas estendível, não dura, mas maleável, não com ponto de partida e ponto de chegada, mas como um percurso eternamente em vice-versa. A linha interessa enquanto força expressiva, enquanto “uma deriva, um devir, uma experimentação, um salto demoníaco” (Pélobart, 2007, p. 287).

4. Nesta vizinhança sinestésica e sensível, onde a arte e a ciência se encontram no devir-liso de uma folha de papel, nosso espaço de inscrição, inventamos um corpo que (a)note e também um *typo* de inscrição que opere no entre. Aqui, tornamos audível a força do

2 Refiro-me à recente retrospectiva *Tunga: conjunções magnéticas*, composta de aproximadamente 300 obras expostas no Itaú Cultural e no Instituto Tomie Ohtake, onde pude notar seus croquis, esboços e notas, e relacionar o meu interesse para com as linhas ao existente em sua obra.

3 O artista, professor e compositor canadense Muray Schafer inventa o conceito de *Soundscape*, “paisagem sonora”, com o qual inaugura, no ambiente acadêmico, uma escuta direcionada ao mundo. Apesar de hoje em dia esta já ser uma abordagem limitada para se pensar a relação entre o sonoro e o ambiente, nos interessa a maneira como ele experimentava o cruzamento entre partituras e relevos, em uma aproximação entre as linhas musicais e geográficas.

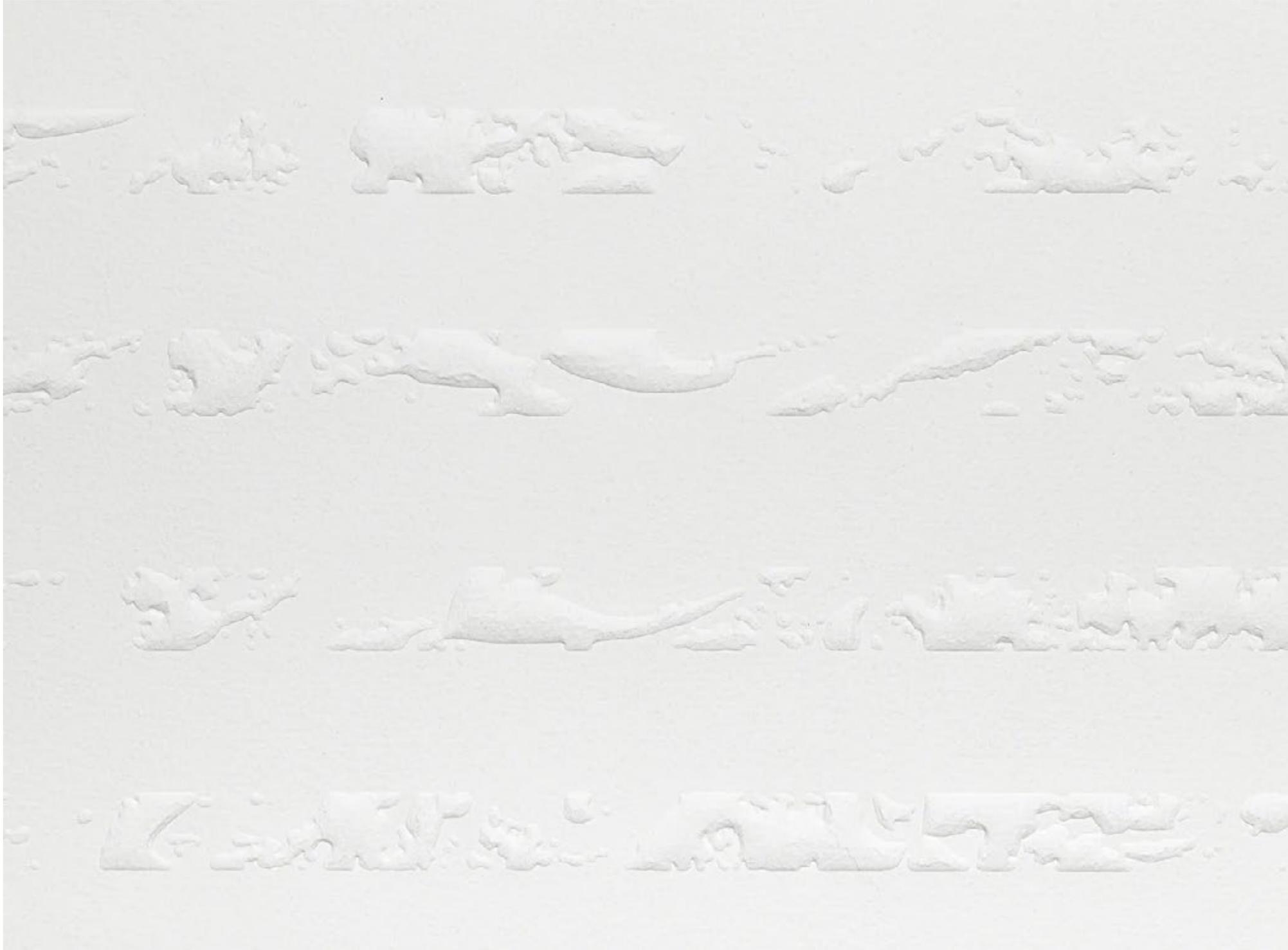


FIGURA 1.

Detalhe da obra *Notações para Paisagens Futuras ou Relevos Gritantes* (2022), de Camila Proto



FIGURA 2.

Registro da exposição Campus Antropoceno Brasil, no Goethe Institut Porto Alegre, em 2022. Fotografia por Mari Korman.

tempo, bem como tornamos legível a força do som. A convite de Deleuze, buscamos *um ouvido impossível*, ao invés daquele absoluto. É só através dele que poderemos ouvir a pedra gritar. Buscamos, também, uma *escrita delirante*, ao invés daquela sintática e gramatical. Ao escutar, pelo canal aberto da pele, pensamos sem amarras às imagens do pensamento; e ao inscrever a vibratibilidade do invisível, liberamos à mão para um gesto inventivo, onde a linha não signifique nada e possa vagar pela superfície solta mas já sempre prestes à capturar este algo que lhe virá atravessar. Notar as variações de forças à princípio imperceptíveis e torná-las sensíveis à nós seria, então, uma maneira de seguir Deleuze na sua crítica da razão representativa a partir deste próprio gesto de (a)notação: uma não representação que violenta os modelos dominantes e faz pensar uma outra representação possível, uma maneira de fazer ver ou fazer ouvir a diferença. Segundo ele, “As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (Deleuze, 1988, p. 230-231). Neste sentido, destruir a ideia de uma linha-resultado-da-erosão, ou de linha-desenho-melódico, e sobrepô-las em uma escuta-escrita que deixa as palavras dançarem entre sons e *typos*, seria forçar um ato de pensamento sobre a existência e composição de tais inscrições.

Sobre a modulação das linhas: é a convite da artista Leandra Lambert, e do que ela chama de “ficções experimentadas”, que traçamos “linhas de fuga entre escritas e sons, imagens que escapam do ponto de fuga na paisagem, mudanças de perspectiva e percepção” (Lambert, 2013, p. 206). É isto que nos propomos ao (a)notar uma paisagem: uma linha rochosa que se transforma em melódica e logo depois se modula em palavra, como linhas mutantes que

podem “modular ondas, vagas, ressacas oceânicas, rupturas em dorsais atlânticas, maelstroms, tsunamis” (Ibid, p. 212). A modulação das linhas consiste em um exercício de tradução intersemiótica entrelinhas, um gesto circular de des-localização, localização, e re-localização. Interessa, ao modular uma linha, criar uma espécie de ecologia entresignos, que nunca se encerra em si, mas, ao contrário, sempre se abre ao outro (próximo ou passado). Julio Plaza, acerca da tradução intersemiótica⁴, afirma:

É nesse intervalo entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictoricidade ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire a sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que todas estão formadas pela mesma energia.” (Plaza, 2013. p. 13)

Operamos este conceito como uma máquina, como uma metodologia experimental para colocar as linhas em movimento, e considerar a modulação como algo intrínseco à elas. Isto permite, por um lado, compreender a linha não como algo duro, reto, determinante,

4 O termo tradução intersemiótica, ou transmutação, é primeiramente definido por Roman Jakobson, que a distingue das traduções interlingual e intralingual, e se constitui pelo movimento inter signos, ou ainda, de um sistema de signos para outro, como por exemplo da poesia para a música, da dança à pintura... A tradução intersemiótica se dá enquanto uma operação entre códigos, ou ainda, fazendo um paralelo com o modelo de ecossistema, entre espécies heterogêneas. Diante desta operação entre matérias, produz-se uma sequência alterna àquela linear, lógica, do tempo do organismo social, colocando em questão a noção de história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos. Júlio Plaza, dando seguimento à proposição de Jakobson, compreende que esta sequência apresenta a consciência de linguagem própria da arte, onde a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação (Plaza, 2013, p. 1).

e sim como um fluxo feito de pontos, uma força que agrega e desagrega, um caminho; por outro lado, podemos visualizar um relevo para além da sua imagem desenhada em nossas retinas, pois suas linhas se estendem a um tempo infinito, este da escuta musical, este da escuta de um relato. É então sob este entrevero intersemiótico de linhas modulantes que aparecem, à quem (a)nota de corpo aberto (com seus ouvidos impossíveis, e sua escrita delirante), as paisagens futuras. E sobre elas, só assim, será possível ter algo a dizer.

5. Sobre a força expressiva da Terra: tudo que existe contém, em si, frequências latentes, fantasmas vibráteis, à espera e à espreita de uma ressonância, ou, na perspectiva da Tato Taborda, de uma simpatia. Durante o enclausuramento acometido pela pandemia do Covid-19, fomos obrigados a viver o dentro como nunca antes: encontrar, na sala, na cozinha, no quarto, novos lugares; notar, nos cantos, embaixo dos tacos soltos, sombras e vidas ainda então desconhecidas. Neste movimento incomum de *realizar o campo dentro, de explorar a própria casa*, (a)notou um encontro entre a voz emitida pelo rádio e cristaleira, no qual, em suas palavras, escutou “ao Mi^b4 em repouso em alguma prateleira ou taça da cristaleira ativado por nota idêntica na linha melódica da fala”... isto, ao que ele chama de ressonância por simpatia, corresponde às “frequências de afetos que, muito espaçadamente, vibram em mim na escuta do conteúdo do relato” (TABORDA, 2021, p. 34). É o quarto de Alvin Lucier ressoando suas próprias frequências, e revelando, neste outro experimento poético de clausura e silêncio, o tom de cada móvel⁵. O relato noticiado pela rádio então fez vibrar a prate-

5 Taborda menciona no seu livro o trabalho *I Am Sitting in a Room* (1969), de Alvin Lucier, enquanto um experimento poético realizado para desvendar as frequências latentes nos móveis de seu quarto. O compositor grava, no espaço

leira, dado sua afinidade tônica. Estão, como bem percebe Taborda, as frequências latentes nas coisas, nas rochas, nos corpos; e que estas frequências podem soar, ser impulsionadas, por outras vozes, outras vibrações, por expressões que tentam, secretamente, estabelecer uma conexão, seja esta significativa ou não. A pergunta que tentamos tramar aqui, a partir deste princípio da ressonância por simpatia, é singela, sem nenhuma pretensão: como fazer ressoar uma escrita-escuta? Que notas existem escondidas sob as letras e sob as linhas de rocha? Todavia, como ativá-las, para que vibrem entre si uma linguagem secreta? As latências nos recordam que todos os corpos, humanos e não-humanos, são vibráteis. Que a paisagem está vibrando do nascer ao pôr do sol, e que por conseguinte a pedra grita, na especulação de um raio mais ameno, ou tramando uma conversa vibrátil com quem fala dela, sobre ela. Seguindo as (a)notações de Taborda e Lucier, interessa, enquanto gesto poético, um *escrever-com, notas-notações que façam ressoar, por simpatia, as latências fantasmas contidas em cada corpo, em cada rocha, em cada especulação.*

6. Afinal, como notar o tempo? Como (a)notar algo que não se pode medir, muito menos tocar. O tempo é invisível assim como o som, e por isso são forças que habitam um não-espaco instigante na nossa (a)notação. Quando a música abriu mão da noção de melodia e de acompanhamento, do tema e desenvolvimento, ela deixou para trás o tempo cronológico causal. Dentre a defesa da fugacidade deleuziana, Ferraz (2010) comenta, sobre as práticas artísticas sonoras, que com “a nota musical arrancada da melodia e praticamente autônoma, a música perdeu seu chão melódi-

acústico do quarto, a frase “i am sitting in a room” e a coloca em loop até que a ressonância transforma as palavras em ruídos que vão ressoando com cada móvel. Para ouvir a gravação completa: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHLLK3Oyk>

co-rítmico e foi lançada na imagem do cosmo” (p. 69). Seu tempo é expandido e torna-se o *tempo da escuta* deste ouvido impossível, o *tempo do (a)notar*: um tempo improvável e imensurável, infinito. Então, quiçá, assemelhar o tempo geológico ao tempo sensível de fruição: para notar o tempo, há de se preparar um corpo bem aberto, ressonante, consciente de sua própria composição por linhas, e que estas as quais escreve nada mais são do que entrelaçamentos entre o que se estende entre lá e cá, agora e depois.

Parte 3: O que está latente

Ausculto a pedra como se fosse o peito da pessoa amada. Agacho-me e, de cócoras, repouso o ouvido sob a fenda mais profunda, à procura de um suspiro, de um arranho, de algum som que possa naquele espaço ressoar. Já é hora da maré subir, e sei que as ondas golpeiam fortemente o fundo desse monólito; investigo sua resposta a tais provocações. Ao longe minha figura engraçada deve provocar nos turistas um estranhamento: contorcida, um corpo dobrado na vibração da pedra, um corpo a arpoar a escuta às infinidades mais sutis deste gigante antigo e preenchido de segredos. Ao meu lado, no limite da pedra com o mar, pescadores arremessam seus anzóis e crianças se arremessam para nadar. Há um jogo de arremessos em sobreposição, do ouvido colado na ranhura ao corpo contorcido no ar até aquele pequeno anzol que corta o vento e cai: três alturas da pedra em relação, três estranhos improvisando distintas relações com a pedra. Eis que, de repente, um grave curto e rotundo estremece o corpo, o pescador perde o peixe, a criança cai de barriga, eu fico tonta. Uma baleia!, gritou o ancião, apesar de nós todos já sabermos que não é época de migração. O ronco da Pedra do Arpoador, a princípio, não expressava nenhuma emoção, era só um ronco, alto e terreno, um arranhar das placas tectônicas, talvez, um único bocejo de exaustão, talvez, mesmo um ronco que nos acorda de um sonho bom, talvez, um comentá-

rio sobre os modos de saltar, talvez, um reclamar da coceira da espuma, talvez, um grito de vida. A pedra ressoava, por entre suas rugas, a voz do tempo: uma memória pontual, um riso profundo daquele que observa passivamente o acontecer da vida sob sua pele. “Um gigante, tia?” me pergunta o menino curioso, recém-saído da água, que se apoia em mim para também aproximar o ouvido da pedra, imitando minha posição firme e imóvel. “Talvez”, respondo sem medo, com toda minha atenção voltada para as linhas rochosas, à espera do próximo grito. O ponto de escuta era tal que nem notei os pontinhos pretos vindo em nossa direção, se aproximando de nós e repetindo nossa mesma posição curiosa, cada um com sua flexibilidade singular, um bando de estrangeiros se agrupando, sem questionar o porquê, e se acomodando em uma pose estática para escutar o que a pedra tinha a dizer. Se o que dizia significava algo, não importava. Interessava a possibilidade de testemunhar o *vivo da pedra*. Ao longe, do barquinho a vagar, o neto observa no horizonte costeiro aquela formação curiosa acontecendo, ao vivo, os milhares de pontos que vão se dobrando e que vão estendendo a pedra, “olha lá, vô, o Arpoador!”... O avô, no seu tempo sedimentar, lança outra linha para o mar, dizendo, no balanço do barco, que “é o processo natural dela, filho, é assim que ela vai crescendo, igual você vai crescer um dia”.

BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Conversações**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Volume 4**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FERRAZ, Silvio. **Deleuze, música, tempo e forças não sonoras**. In: Revista Artefilosofia, Ouro Preto, v.5, n. 9, p. 67-76, outubro de 2010.

INGOLD, Tim. **The Life of Lines**. London: Routledge, 2015.

LAMBERT, Leandra. **Ouvir na pele o terceiro som**. In: Revista-Valise, Porto Alegre, v.3, n. 5, p. 205-220, julho de 2013.

PELBART, Peter Pál. A arte de viver nas linhas. In: Edith Derdyk. (Org). **Disegno. Desenho. Desígnio**. 1ed. São Paulo: Editora SENAC, 2007, v.1, p. 281-290.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**. São Paulo: Editora n-1, 2018.

TABORDA, Tato. **Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

Data de Publicação: a definir

Data da submissão: 24/06/2024

Data de aceite: 16/10/2024

Data de Publicação: 17/01/2025