

Annita Costa Malufe\*

Universidad de Salamanca – PUC-SP/CNPq

# Novas cosmogonias: a criação de tempos em Sérgio Medeiros

## Resumo:

O artigo trata da obra verbo-visual de Sérgio Medeiros, poeta e artista visual brasileiro, com o objetivo de mostrar sua fabulação de novos tempos e espaços. Para tal, busca-se narrar a gênese de alguns aspectos de sua poética, como o trabalho com o gesto caligráfico e a criação dos “glifos silvestres” – que culmina em uma arte ambiental, ritual, performática –, a partir do diálogo com as filosofias de Henri Bergson e de Deleuze e Guattari. Encontramos em Medeiros o projeto, sempre em andamento, da criação de pequenas cosmogonias cotidianas, apontando a necessidade premente de um mundo mais habitável. Trata-se de expandir o tempo, a duração, a partir da criação de objetos-ambientes, que são também poemas, que mesclam linguagens, referências e propõem novas experiências temporais que resistam às temporalidades sufocantes da contemporaneidade, em sua pressa e dívida infinitas.

## Palavras-chave:

Sérgio Medeiros, Poesia visual, Caligrafia, Mitos ameríndios, Performance

## Abstract:

The article presents the verbo-visual work of Sérgio Medeiros, a Brazilian poet and visual artist, with the aim of revealing his fabulation of new times and spaces. To this end, it seeks to narrate the genesis of certain aspects of his poetics, such as the work with the calligraphic gesture and the creation of “sylvan glyphs” – which culminates in an environmental, ritual, and performative art – through dialogue with the philosophies of Henri Bergson and of Deleuze and Guattari. In Medeiros, we find the ever-unfolding project of creating small, everyday cosmogonies, pointing to the urgent need for a more habitable world. It is a matter of expanding time, duration, through the creation of object-environments, which are also poems, blending languages and references, and proposing new temporal experiences that resist the suffocating temporalities of contemporaneity, with its infinite haste and debt.

## Keywords:

Sérgio Medeiros, Visual poetry, Calligraphy, Amerindian myths, Performance

### 1. Território-casa: lentificar as forças do caos

Ao menos desde *Trio pagão* (2018), poeta e artista visual são faces indissociáveis em Sérgio Medeiros (Bela Vista, Mato Grosso do Sul, 1959). Desde aí, seus poemas variam e mesclam as definições; podem ser: “esculturas de caligrafias”, “caligramas coloridos”, “hieróglifos”, “glifos silvestres”, “descritos”, ou ainda, poesia “verbo-visual”, “escrita assêmica” ou simplesmente “glifos” – conforme o termo (detalhado adiante) atualmente mais usado pelo autor. Os poemas podem ser verbais, visuais, escultóricos, sonoros, teatrais, caligráficos, cênicos, performáticos. Não há limite entre os gêneros, não somente de escrita como entre os gêneros artísticos. Tampouco se trata de encontrar uma definição única ou mais adequada. Escrever é aqui traçar e fabular novas origens, novas possibilidades de existência e de mundo. E este traçado – do mundo ou de mundos – é ele mesmo pesquisa e, ainda, sua própria investigação e autodescoberta. Objeto que se cria ao mesmo tempo que se pensa, numa espécie de autoengendramento. Daí sua denominação também flutuar, variar, recriando-se a cada obra.

A própria definição de obra passa aqui por um impasse, constituindo-se mais e mais como um *work in progress* – termo que também evoca James Joyce, um dos autores-chaves para Medeiros – que, por exemplo, reescreve visualmente o livro de Joyce em: *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil* (Medeiros 2021a). Um processo contínuo de criação, sempre em aberto, que encontrou uma intensificação a partir de 2020, com a pandemia de covid-19, quando seus livros passaram a ser publicados digitalmente, estando todos disponíveis *online*,<sup>1</sup> e muito de seu trabalho passou a encontrar espaços alternativos ao livro e mesmo à galeria de arte convencional. Passamos a acompanhar pela plataforma Instagram, nas fotografias e vídeos postados em seu perfil, a proliferação do que ele então chamará de “glifos”, que irão povoar diferentes tipos de espaços, como numa espécie de releitura – reescrita e torção criativa – da arte ambiental do artista Hélio Oiticica, outra forte inspiração para Sérgio Medeiros.

Como veremos, tal projeto, sempre em andamento, consiste na criação de pequenas cosmogonias e se atualiza todos os dias, em um gesto de renascer e provocar nascimentos cotidianamente. Projeto que parece apontar à necessidade premente de um mundo mais habitável, que a arte procura a partir da fabulação de novos tempos e espaços. O que interessará mostrar no presente artigo é o quanto essa poética – híbrida, experimental e *in progress* – vai-se constituindo performaticamente enquanto uma poética ritual que pressupõe a habitação do tempo, a demora do corpo no fluxo temporal. Trata-se de expandir o tempo, a duração, a partir da criação desses objetos-ambientes, que são também poemas, na proposição de novas experiências temporais que resistam às temporalidades sufocantes da contemporaneidade, em sua pressa e dívida infinitas.

Para tanto, evoquemos uma vez mais o regime temporal a que os corpos são submetidos a partir do momento em que a mecanização se generaliza em todos os domínios da vida, “acelerando a caotização do mundo anteriormente constituído” (Gil 2018: 459).<sup>2</sup> Talvez não seja necessário repetir o quanto vivemos em um mundo acelerado pelas novas tecnologias e,

ainda, pelas exigências daquilo que Gilles Deleuze (1990: 240-241) chamou, a partir de Michel Foucault, de sociedade de controle.<sup>3</sup> Porém, vale acrescentar o quanto essa velocidade,<sup>4</sup> e junto dela a “industrialização da memória que resulta da luta pela velocidade”, como propõe Bernard Stiegler (1996: 15),<sup>5</sup> é responsável por uma “desorientação” que nos toma a todos no contemporâneo. Saliento essa palavra, “desorientação”, que para Stiegler é especificamente a “desaparição do lugar”: uma descontextualização, diz ele, inerente às mais diversas tecnologias inventadas pelos seres humanos para reter a memória (a fotografia, o vídeo, por exemplo, mas também a escrita); tecnologias que para cumprir sua função de arquivar precisam necessariamente descontextualizar, retirar o fragmento de seu contexto e, por conseguinte, do fluxo temporal.

Para o tema que nos interessa aqui, destaquemos que a atual aceleração radicaliza a sensação generalizada de se estar fora do lugar e do tempo, como se um desenraizamento de base tomasse os modos atuais de individuação. Como se a sensação de despertencimento se infiltrasse nos processos de subjetivação que já não mais remetem a experiências singulares, concretas e coletivas, mas se reportam a uma homogeneização sistemática da memória. É um dos modos de se ter roubado aquilo que nos era mais íntimo: o tempo, a nossa própria duração, “caotizando”, como diz José Gil, nosso território existencial. Assim, podemos localizar o projeto de Sérgio Medeiros dentre aqueles que resistem a esse tipo de produção de um caos sintetizado e da experiência de desenraizamento, ambos provocados pelas ordens instituídas. A arte surge, desse modo, enquanto criação de um lugar, uma casa ou habitat que nos abrigue da atual enxurrada de temporalidades hegemônicas responsável por nos retirar da nossa própria, íntima e imanente, vivência temporal.

Uma casa para nos abrigar do caos: remeto aqui à dinâmica descrita por Deleuze e Guattari (1991) segundo a qual a arte começaria com o território – ou um “sistema território-casa”: “A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que cava um território e faz uma casa” (Deleuze/Guattari 1991: 174). Trata-se de criar um lugar para proteger o corpo do caos, das impermanências que o ameaçam por todos os lados. Podemos pensar assim que a “desorientação” atualmente é o caos comum, espécie de caos sintetizado pelas atuais sociedades de controle. Um dos modos de reagir a esse desnorteio, portanto, poderia ser a experiência artística concebida como a criação desses territórios, abrigos provisórios que implicam na desaceleração do caos – este concebido aqui como a impermanência absoluta das formas.

Em cada artista talvez possamos nos perguntar que tipo de território ele constrói, com que meios e que ritmos, com que forças de agregação (territorialização) e de desagregação (desterritorialização) ele ensaia seu lugar, ralentando o caos que o rodeia. Em cada artista talvez se trate dessa construção de um plano de composição, ao menos para Deleuze e Guattari (1991: 181), uma composição que se faz com o caos, porém, lentificando-o, dando-lhe contornos. Por exemplo, no caso de Sérgio Medeiros, podemos pensar que já havia uma opção pela ambientação, pela exploração de atmosferas, em uma escrita afeita a descrições e constituição de cenários. Porém, tal processo se intensifica quando o autor passa a trabalhar

literalmente com a visualidade (para além do verbal). O mote inicial para o trabalho de Medeiros com o desenho, a linha, será a grafia de seu amigo xavante Jeronimo Tsawé, de quem havia guardado por anos um manuscrito com sua escrita fantasiosa, fabulada ou inventada – anteriormente já reproduzida na capa de seu livro *Figurantes* (Medeiros 2011). Toda a primeira parte de *Trio pagão* (2018), cujo título e forma (em três movimentos), já nos remetem diretamente à música, será composto por desenhos ou poemas visuais de Medeiros inspirados pelos traços caligráficos do amigo guru; traços que seguem como uma espécie de matriz imagética de sua obra. Assim, tem-se um primeiro centro eleito por Medeiros para erigir sua nova casa: os traços da caligrafia imaginária de Tsawé (Fig. 1).

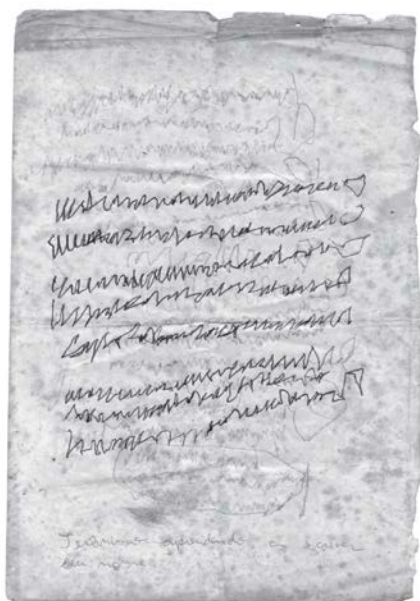
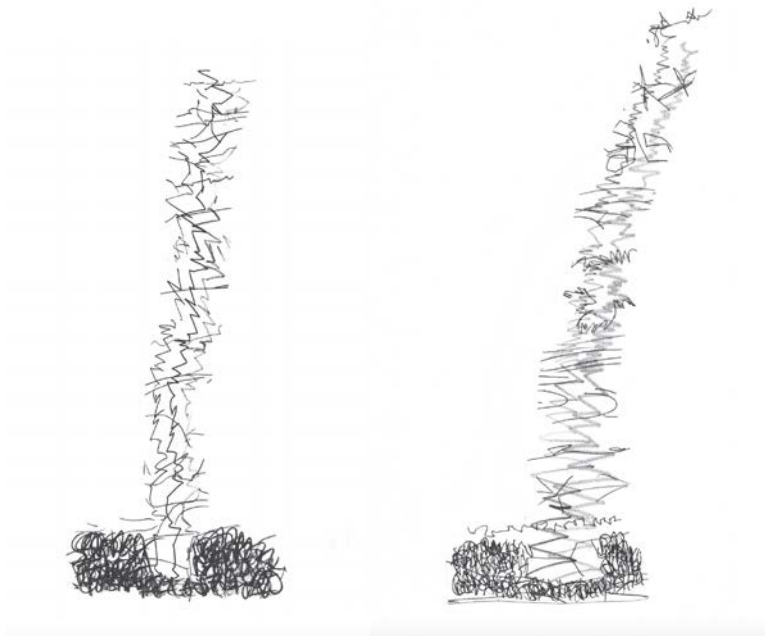


Figura 1 – Reprodução do manuscrito de Tsawé (Medeiros 2018: 21)

Esse será um primeiro eixo mais estável a partir do qual Medeiros criará novas imagens, expandindo e conectando novos gestos, criando toda uma rítmica responsável por movimentar as linhas do manuscrito. Pouco a pouco a grafia do xavante é deslocada por Medeiros, que diz sentir sua mão guiada pela de seu amigo. Nas novas imagens daí resultantes, sente-se ainda a caligrafia de Tsawé, mas já ampliada, alterada. Surge um novo território nessa dança entre as mãos de Medeiros e Tsawé, aí onde vemos as “Vinte e três esculturas” (Medeiros 2018: 19-69), das quais tem-se duas aqui como exemplos (Fig. 2 e 3). Depois serão elas que constituirão um material inicial para as futuras experimentações.



Figuras 2 e 3 – Duas das “Vinte e três esculturas” (Medeiros 2018: 41-42)

Atentemos assim a este primeiro movimento. Trata-se da construção de uma consistência que, a partir da constituição de um ritmo próprio, definirá uma espécie de contorno ou membrana. Cria-se uma breve permanência, uma repetição de ciclos que pouco a pouco engendra uma temporalidade própria. Aos poucos, nessas repetições periódicas, um “dentro” se conforma, protegendo aquilo que se torna um interior – marcado por determinado ritmo ralentado que começa a se constituir – em relação ao caos indeterminado, o exterior em que não há periodicidade nem permanência. Já aqui o processo artístico se caracteriza por essa desaceleração das forças do caos, a partir de um gesto de territorialização que não ocorre senão a partir da eleição de um centro provisório, um eixo em torno do qual se cria uma – mesmo que breve – permanência. O que não se faria, portanto, sem uma lentificação, já que o caos se definiria pela velocidade absoluta, na qual forma alguma ganha permanência.

A seguir, desse pequeno lugar esboçado, começam a surgir linhas que de algum modo forçam um deslocamento nesse lugar, algum abalo. Linhas de fuga que esgarçam as bordas do terreno e começam a propor novos ciclos, que, por sua vez, poderão dar origem a um novo lugar. É o que ocorre no livro seguinte de Medeiros, *Caligrafias ameríndias* (2019a), em que restam como que apenas linhas muito tênues, escassas, e muito vazio ao redor. Do tumulto povoado das esculturas, escapam fósseis de escritas, sinais, que atravessam as páginas em branco. Já não são os mesmos gestos, sentimos que o eixo se deslocou ligeiramente ou, como diriam Deleuze e Guattari, uma desterritorialização ocorreu, criando a partir do território

inicial uma linha que foge e instala um outro eixo – em torno do qual um novo território ou casa se faz.

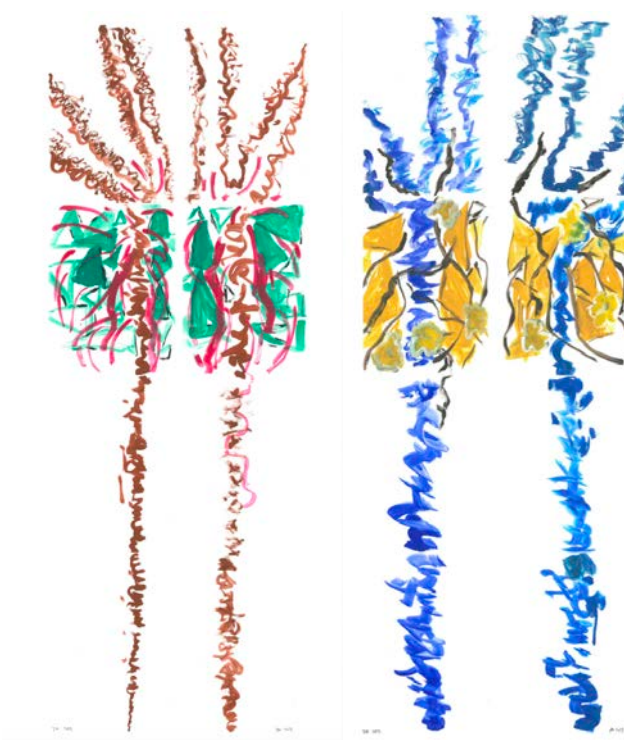
Lembremos que essa é a operação do *ritornelo*, tal como pensado por Deleuze e Guattari (1980), termo musical que os filósofos se apropriam para criar um dos conceitos-chave de *Mille plateaux* [*Mil platôs*]. Contudo, ao contrário da dinâmica a que remete o ritornelo na música, o conceito filosófico remeterá a um movimento não circular, a-centrado, responsável pela constituição do território: criar um eixo, girar em torno dele e escapar para um novo eixo, em ciclos que se compõem em perpétuo deslocamento.<sup>6</sup> Três tendências ou etapas que constituem o ciclo de criação de um território que se funda na reiteração de um ritmo singular; o território para Deleuze e Guattari se faz a partir de uma breve constância que tem por efeito ralentar as forças do caos, dar-lhe um contorno, até que se esboce uma linha de fuga. Assim, todo ciclo de constituição de território, em sua dinâmica do ritornelo, implica uma desterritorialização: o instante em que surge a linha de fuga, desterritorializa-se e se estabelece um novo centro, a partir de um novo ritmo, que consistirá, por sua vez, um novo território, e assim sucessivamente. Descreve-se, assim, uma dinâmica que seria inerente à vida, um movimento vital que se primeiramente implica na necessidade de um abrigo, ao mesmo tempo compreende uma metaestabilidade, em que as coisas se movem e não se cristalizam nem se fecham definitivamente. Daí todo território, não sendo ele um estrato sedimentado e fixo, compreender a mobilidade, ou seja, a interação com as forças que lhe são exteriores. Cria-se um abrigo diante do caos, mas não se fecha totalmente a ele. A casa possui janelas, portas, muros, pode expandir-se, transformar-se (Deleuze/Guattari 1991: 172-173). Daí haver sempre, no ritornelo, a dinâmica entre território e desterritorialização, forças centrípetas e centrífugas, em metaequilíbrio.

Assim, em *Os caminhos e os rios* (2019b), o território das linhas se expande para as cores e os leitos de rios, terra e cosmos, conforme os tipos de ritornelos referidos por Deleuze e Guattari em *Qu'est-ce la philosophie* [*O que é a filosofia?*], “O terceiro elemento é o universo, o cosmos” (Deleuze/Guattari 1991: 170).<sup>7</sup> O material caligráfico vindo de Tsawé fará ademais uma dança com os *Calligrammes* [*Caligramas*] do poeta francês Guillaume Apollinaire (1918), em um encontro muito típico da poética de Medeiros, que não conhece restrições ou hierarquias para as suas inúmeras referências, vindas das mais diversas épocas, culturas e registros. Agora, portanto, as imagens caligráficas trazem o movimento e traçado dos rios, como se Apollinaire e Tsawé relessem, pelas mãos de Medeiros, os caminhos verbais da primeira parte do livro. São onze cenas em prosa poética (dez caminhos e uma cena sobre “O rio doce”) que compõem a primeira sessão, recortadas das cadernetas de “Descritos” do autor (como veremos adiante, termo que remete a pequenas descrições em prosa) e que depois ressurgem na segunda parte, a visual. Aí, os descritos são visualmente entrelaçados ao movimento caligráfico, em sinuosidades e jorros extremamente vivos e coloridos (Fig. 4 e 5). Nitidamente, estamos aqui diante de uma nova linha de fuga, que traça esses novos ritmos e territórios.



Figuras 4 e 5 – Dois caligramas da série “Trinta e dois caligramas coloridos” (Medeiros 2019b: 61-67)

Esse trabalho com as linhas caligráficas misturadas a veios, a caminhos, está de certo modo presente depois, em *Árvores da vida caligrafadas e outros poemas* (2020a). Contudo, agora os veios se transformam em galhos de árvores, troncos, raízes. Aqui, uma nova escapada se dá, constituindo um novo lugar, em um conjunto de imagens que formam espécies de totens, árvores formadas por gestos caligráficos.<sup>8</sup> A exuberância dessas imagens, suas cores, seus movimentos duplicados e ascendentes, singularizam uma vez mais um lugar, meios e ritmos específicos desse livro (Fig. 6 e 7) – e, como talvez já se possa perceber, cada livro de Medeiros prima por criar um projeto próprio e muito singular, desde a montagem de suas partes à escolha dos materiais, à consciência de conjunto sempre presente.



Figuras 6 e 7 – Duas das “Árvores da vida caligrafadas” (Medeiros 2020a: 31–32)

A caligrafia imaginária do xavante será mais uma vez desterritorializada em *Friso de caligrafia e outros poemas* (2020c) que apresenta a fabulação de uma “Introdução em maia”, composta por poemas visuais ou poemas-hieróglifos de Medeiros. Aqui, a caligrafia inventada por Tsawé e os hieróglifos da cultura maia constituem o material, sendo misturadas e intermoduladas e criando um novo ritmo – ou novo território – na narração de um episódio de *Popol Vuh*, mito maia-quiché do séc. XVI que foi anteriormente traduzido por Sérgio Medeiros e Gordon Brotherstone (2006). Os hieróglifos maias são modulados por Medeiros com outras referências da arte do Ocidente, como, por exemplo, a pintura do artista catalão Antoni Tàpies, e se transformam em novas junções inesperadas entre universos heterogêneos (Fig. 8).

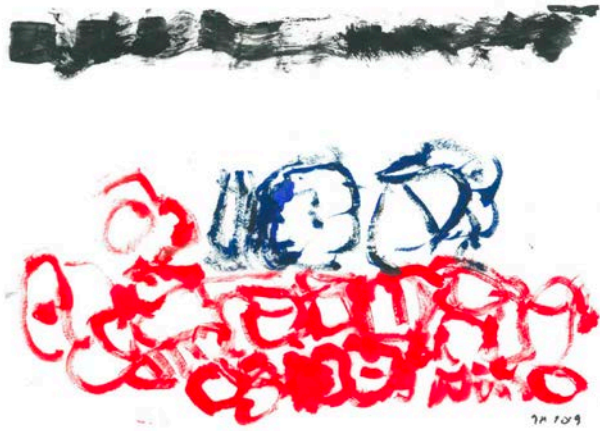


Figura 8 – Friso da “Introdução em maia” (Medeiros 2020c: 19)

Apenas para assinalarmos a singularidade de mais esse projeto de Medeiros, após a introdução em uma língua maia fabulada por ele, seguem-se os frisos de caligrafia propriamente ditos que consistem no trabalho visual a partir da colagem de páginas de cadernetas do autor com a interferência de lápis e caneta. Haverá, contudo, uma espécie de segundo livro dentro do livro, que trará os textos breves em prosa que estão rabiscados e colados nos frisos: “Os rasgados [sic.]” (já que foram *rasgados* e *resgatados*). Interessante é que esses textos, apresentados em fonte gráfica verde, são legíveis (a caneta) em meio aos frisos que compõem o primeiro livro, a parte visual propriamente dita, uma vez que as imagens foram realizadas a partir da colagem de páginas das cadernetas, fundo inesgotável que Medeiros diz manter desde 2001 (as datas correspondem, assim, a quando foram escritos). Veja-se por exemplo um dos frisos do primeiro livro (Fig. 9) em que se encontra um dos descritos retomados no segundo (Fig. 10) e que podemos ler aqui na caligrafia do autor em caneta verde, na parte de baixo, à coluna da direita (destaque nosso em vermelho).



Figura 9 – Friso de caligrafia da série “Passado, presente, futuro” (Medeiros 2020c: 36, destaque nosso em quadrado vermelho)

(2006)

– à beira da estrada o cavalo opaco afunda  
a cabeça num negro charco e no seu pescoço

(tenso)

sobressai a cabeça clara de um pássaro

(alerta)

Figura 10 – Descrito da série “Os rasgatados” (sic.) (Medeiros 2020c: 72)

Como vemos nesses casos – e são apenas alguns exemplos, haveria muitos outros –, a caligrafia imaginária de Tsawé serve como um eixo, em torno do qual Medeiros se move, em meio a operações para fundar uma casa, povoá-la, para depois partir e construir uma espécie de casa vizinha, um território novo, que ainda guardava algo do anterior. Um novo elemento entra, modulando o anterior e produzindo derivas, novos lugares, novos ritmos. É assim que os livros que se seguem remetem todos ao gesto da caligrafia, mas ao mesmo tempo possuem, cada um, uma singularidade, uma atmosfera, ritmo e universo próprios. Modos diversos de afrontar o caos, ralentando o tempo e criando morada.

O grande ritornelo em Medeiros é esse, o do trabalho caligráfico, que agrega consigo alguns aspectos: a relação com o universo indígena, assim como com os mitos daí decorrentes, os elementos da natureza, a presença do não-senso. São esses os meios que permanecem ativos em cada um dos momentos, mas sendo agenciados de modos distintos, com diferentes intersecções e arranjos. E, portanto, dentro desse território maior, esses livros e momentos podem ser vistos como pequenos territórios, pequenos ritornelos dentro do ritornelo maior, que se constituiu nesse importante encontro de Medeiros com a escrita e o mundo de Tsawé. O breve sobrevoo por esse percurso de ritornelos tem por objetivo dar a ver a constituição desse território-casa que se expande, se transforma e o leva mais e mais a expandir essas grafias e glifos ao ambiente, à habitação da terra e ao ritual.

## 2. Fluxos e camadas temporais

O movimento do ritornelo, responsável pela constituição de territórios – que são, inclusive, existenciais –, parece cada vez mais afetado hoje, por um mundo em que nada adquire permanência suficiente para criar lugar; mundo das mercadorias que precisam criar cotidianamente novas necessidades, descartando as anteriores e não deixando tempo suficiente para que as pretensas soluções ganhem consistência. À disseminada sensação de falta de lugar, a que remete Stiegler, como vimos, ao risco da caotização e “disrupção absoluta”, como por sua vez se refere José Gil (2018: 450) ao mesmo diagnóstico de Stiegler, corresponde à crítica de Deleuze e Guattari ao capitalismo (1972 e 1980), em sua dinâmica altamente “desterritorializante”, que nada deixa fixar. Afinal, o desejo deve correr sem retenções, para que a máquina do mercado siga seu curso.<sup>9</sup> Nesse sentido é que a resistência da arte parece cada vez mais a dessa capacidade de criar *territórios-casa*, que são também lugares existenciais, em que o manejo do caos é o avesso daquele imposto pelas dinâmicas capitalistas e de biopoder.

Se por um lado, a constituição da casa, enquanto primeiro passo para a arte, já implica em uma necessária desaceleração; por outro, vale notar a especificidade desse território maior que se faz em Medeiros. A arte cria aqui um ambiente, no qual cabe de fato demorar-se, ir e voltar, retomar e reescrever, recolher e reaproveitar, sob o risco de não lhes apreender sentidos. Isso porque à aparente simplicidade de alguns poemas ou imagens (desenhos, traços caligráficos, hieróglifos, glifos) corresponde esse projeto mais amplo de criação de mundos: as micro-cosmogonias cotidianas que estão presentes já desde os livros de Medeiros anteriores à fase

visual, e que implicam na acumulação de camadas temporais. Daí que somos remontados a outro território importante, anterior ao das caligrafias, em que se tem a presença dos mitos ameríndios. Nascido no atual estado do Mato Grosso do Sul, Medeiros conviveu em proximidade à cultura indígena e chegou a estudar, por exemplo, os mitos xavantes, ocasião na qual conheceu seu amigo Jerônimo Tsawé.<sup>10</sup> A esse interesse soma-se a tradução do mito do povo Maia, escrito originalmente no idioma Quiché,<sup>11</sup> *Popol Vuh*, que Medeiros realizou em parceria com Brotherstone. *Popol Vuh* é ele mesmo uma cosmogonia, narrando a origem da criação dos homens para esse povo e, por isso, segundo Brotherstone, seria uma espécie de “Bíblia” da Mesoamérica (Brotherstone/Medeiros 2006: 11).<sup>12</sup>

Tais referências seguem constantes nos territórios-casa compostos por Medeiros, e sempre em agenciamento com outros universos (artísticos, filosóficos). De modo que, ao recorrer aos mitos tradicionais, não se trata aqui de um retorno às antigas cosmogonias, mas sim da inspiração para novas e inesperadas cosmogonias, recolocando elementos dessas mitologias na roda do “eterno retorno da diferença”,<sup>13</sup> no fluxo do devir. Daí a importância desses novos agenciamentos propostos, em que artistas como Duchamp, Malévich, Joyce ou John Cage criam composições com Macunaíma, Tsawé ou Chilam Balam. Vale retomar o texto que abre o livro *Sexo vegetal* (2009), “O sexo vegetal é uma cosmogonia...” (Medeiros 2009: 16), para compreender o que está em jogo nessa criação:

Uma cosmogonia não precisa ser bíblica. Nem pressupor um deus único, artífice solitário. A cosmogonia cotidiana nos convém mais: pequenos nascimentos. Devires numerosos? Um gesto simples. Mínimo. A criação necessária ao nosso dia a dia. Uma pequenina recriação do mundo a cada hora. Minuto. Ou segundo. (*idem*: 16)

*Sexo vegetal* marca a presença explícita da cosmogonia em Medeiros, narrada a partir do que ele compreende como um potencial erótico da natureza, sobretudo em seus entrelaçamentos vegetais, o roçar das folhas ou da água nas pedras. Se há uma cosmogonia aí, é justamente essa, dos inúmeros cruzamentos que se dão imperceptivelmente a todo tempo no mundo, compreendendo-o como uma grande natureza, de modo amplo. Parece ser esse o projeto que guia o percurso de Medeiros até hoje, a ideia não apenas de narrar, mas sobretudo a de dar origem a “pequenos nascimentos” cotidianos, que se fazem dessas misturas de mundos distantes, distintos, operados a partir de múltiplos devires, ou “devires numerosos”, como ele diz. Mas esses devires podem ser muito sutis, gestos mínimos, com a condição de que o corpo habite esse movimento, acompanhe-o, e que saiba colher pequenos sinais, recuperar objetos mínimos, deixados no chão.

Como vimos, *Friso de caligrafia* é uma viagem aos submundos mitológico e poético, que encarnam a descida ao arcabouço do imaginário e da vida. Há que se demorar nessa espécie de suspensão temporal, que também implica em uma suspensão do olhar automatizado bem como da significação e racionalidade hegemônicas. O corpo que escreve e o que lê/contempla demora-se e acompanha os movimentos; é submetido aos devires que o transformam a todo

momento. Como diz Medeiros na introdução a *Friso de caligrafia*, o submundo poético é esse “depósito secreto” do autor (2020c: 10), são seus rascunhos, suas notas, rabiscos, cadernos de criação aos quais a visitação constante é parte do processo criativo, pequenas pedrinhas ou conchas deixadas no caminho, a que cabe retornar e recolocar no ciclo da criação. O que o livro apresenta, assim, é a possibilidade dessa visita que poderíamos chamar de *arqueológica*, em meio aos fósseis de escrita, aos rastros deixados, às marcas e pegadas de outros tempos. Como camadas temporais que emergissem e fossem material para novas reescritas e releituras – como sugere, ainda, os títulos das partes iniciais “Passado, presente, futuro” e “Presente, futuro, passado”, que nomeiam as séries de frisos. Reescritas que são também as do mito maia-quiché e dos hieróglifos maias, com os quais Medeiros compõe a sua introdução, valendo-se de tantas outras referências das artes de vanguarda ocidentais.

É assim que, como em *Os caminhos e os rios* (2019b), em *Friso de caligrafia* retomam-se os “Descritos” das cadernetas do autor, pequenas cenas do cotidiano nas quais detalhes imperceptíveis são registrados, sob um olhar atento a micropercepções e microtransformações; ou, ainda, em sua explicação: “pequenos textos em prosa nos quais o símile e a prosopopeia predominam” (2020c: 10). Os descritos são como *haiku*, mas em prosa, trazendo, assim como na estrutura do poema breve japonês, a descrição e a metamorfose; espécie de “descrição em ação de algo também em ação”, como explica Medeiros.<sup>14</sup> Devires numerosos, que compõem esse traçado, que ora se concretiza em imagens visuais, ora em palavras, frases verbais. E então o símile comparece operando a metamorfose: subitamente o voo da ave (ou a sua visão) se transforma no fio solto de uma teia de aranha (Fig. 11).

(2004)

– o urubu plana entre galhos pontiagudos feito um longo fio solto  
de velha teia de aranha agora visível

Figura 11 – Descrito da série “Os rasgatados” (sic.) (Medeiros 2020c: 68)

As cadernetas trazem um exercício de suspensão temporal e habitação de instantes, como quem se demora a ver o voo de um inseto ou de um urubu. Ou como quem intui a silhueta de um avestruz no vendedor de redes da praia, com suas pernas finas e as costas sobrecarregadas de panos amontoados, conforme um dos “caminhos” que compõem a primeira parte do livro *Os caminhos e os rios* (Medeiros: 2019b: 19). Importa que os devires aconteçam, colocar lado a

lado mundos com suas forças distintas, uns a modular os outros: a súbita visão de um homem-pássaro ou uma teia-voó – mesmo que para operar um leve deslocamento da percepção comum. Notar as microtransformações imperceptíveis que nos entornam e, ainda, criar novas percepções e sensações. Esse sutil deslocamento, que pode parecer pouco, é vital justamente por solicitar uma lentificação do corpo que percebe, voltando-o às micropercepções; ou se quisermos reportarmo-nos a Fernando Pessoa, às “sensações de coisas mínimas”, processo fundamental da criação sensacionista pessoana: “Mas só as sensações mínimas [sic.], e de cousas pequeníssimas, é que eu vivo intensamente” (Pessoa 2013: 107).<sup>15</sup>

Viver as sensações mínimas, os pequenos e inúmeros devires que nos atravessam cotidianamente, é também viver a irrupção constante do tempo. Os “nascimentos cotidianos” apontam, assim, ao renascer contínuo do tempo, se o pensarmos não como um tempo preexistente ou *a priori*, cronologia ou eternidade, mas sim: “um tempo que nasce a todo momento, propulsionado por um fluxo de energia conectiva”, tal como propõe o compositor Silvio Ferraz (2025: 26), ao pensar acerca do tempo musical, a partir de filósofos como Deleuze e Guattari, Simondon ou, ainda, Bergson. O tempo faz-se a cada nova conexão, engendrando-se a todo instante. O que equivale ainda a pensar o tempo enquanto a duração bergsoniana, fluxo imanente de mudanças, operando continuamente.

Criar cosmogonias, ao final, equivale a criar mundos e, assim, retomar-se o recomeço dos tempos, recolocar-se no próprio fluxo de irrupção desses pequenos mundos imaginados, fabulados e concretizados no papel, nas linhas, nas cores, no corpo e, enfim, no ambiente, no espaço físico, no entorno. Será essa a destinação que os poemas verbo-visuais terão, pelo menos a partir de 2022, quando Medeiros inaugura suas primeiras mostras-relâmpago, que serão realizadas primeiramente em uma gruta, localizada no jardim de sua casa de praia onde morava, na cidade de Florianópolis (Santa Catarina), a Gruta dos Inumanos, mais tarde Galeria Gruta dos Inumanos. Contudo, isso não significa que ele tenha criado um espaço público para visitação. Trata-se, ao contrário, de um espaço de criação, talvez um laboratório, como parte de seu *work in progress*, e de uma nova etapa na qual entrará em jogo um ritual realizado sem a presença física de público – ao menos, “humano”, como especificará ele. Esse processo é narrado em *Massa nebulosa – poesia em outro idioma brasileiro* (2023), referido por Medeiros como um catálogo dessas “exposições-relâmpago de poemas visuais de verbo-visuais”<sup>16</sup> realizadas nesses espaços inusitados:

Essas mostras podem ser feitas em ambientes desertos (um apartamento vazio), em quintas (cheios de bichos e flores), em praças, bibliotecas, no meio de gente... Ou seja, tudo pode ser/virar pergaminho onde reescrevo os meus poemas. Descrevo isso no catálogo da Galeria Inumana, que publiquei digitalmente sob o título *Massa nebulosa*. Esse livro expõe literalmente minha noção de arte pós-humana.<sup>17</sup>

Por trás do ato de realizar as exposições, levando os poemas para o espaço, está a ideia implicada nas cosmogonias de Medeiros de que o mundo seria um grande pergaminho,

no qual tudo se escreve e se inscreve:<sup>18</sup> “Como descrevo em *Massa nebulosa*, eu aposto na reescritura dos meus poemas nos pergaminhos do mundo [...]. A escrita indígena, para mim, é o testemunho cabal de que não existe mundo sem escrita: tudo escreve”.<sup>19</sup> Assim, esses poemas verbo-visuais, pois que sempre letra e glifo estão juntos, tornam-se pergaminhos, concretizando essa ideia de que “tudo escreve”; não apenas os humanos, mas sim “a terra escreve”, a natureza, os seres inumanos, o cosmos. Dar voz – e glifo – uma escrita da terra ou da água, do vento ou da planta, em uma busca por outras cosmogonias, inumanas, cósmicas:

Também costumo imaginar o planeta sem humanos, o planeta de um passado longínquo ou de um futuro longínquo. O planeta não é de ninguém, é um lugar do cosmos. Assim, não uso nunca a dicotomia cultura x natureza, nem proponho na minha obra um discurso crítico ou piedoso baseado, de maneira inconsciente ou desavisada, na separação entre poesia e natureza, literatura e meio ambiente, literatura e mundo animal. Os humanos veem o mundo, os bichos também o veem, e às vezes só as plantas é que estão vendo as coisas ao redor e acima delas, ou sob elas. O meu livro *Caligrafias ameríndias* (Medusa, 2019) mostra a visão das palmas, e, mais do que isso, recria a sua escrita. (Medeiros 2022a)

Baseado nessa ideia de que tudo escreve e, ainda, de que as escritas dos seres humanos e inumanos convivem, sem hierarquias, Medeiros deixa proliferar paulatinamente o que define por glifos silvestres. Afinal, há que se inventar outros idiomas, talvez aqueles de povos extintos ou por vir, ou de algum povo inumano, que inaugure outros mundos possíveis, outros tempos e espaços.<sup>20</sup> É esse processo de invenção e disseminação de uma língua que é performaticamente narrado em *Massa nebulosa – poesia em outro idioma brasileiro* (2023), inicialmente “exposto” em diferentes espaços, como em um verdadeiro ritual de habitação do mundo: “Os inumanos veem e escrevem o que veem. Ou veem o mundo reescrevendo-o. Esse é o acréscimo que faço ao perspectivismo amazônico: o outro tem ponto de vista, mas tem escrita também, e escreve sem parar” (Medeiros 2022a).

Essa escrita do *outro* aparecerá muitas vezes sob a forma dos glifos, como se fossem sinais, sem correspondente exato nos códigos dos idiomas humanos, grafados por outros seres. Por exemplo, por um rio, uma palma ou um furacão, os glifos como uma escrita silvestre. Pode haver um rolo de papel que descansa repleto de glifos vociferantes na grama, à escuta de um rio escondido, e que ainda pode ser a seiva de um tronco, que remete a um totem. É o “singelo ritual” que narra *Massa nebulosa* na cena abaixo e na fotografia que está em seu verso (Fig. 12):

Deitada na grama do bosque à espera do festim exotérico. Num bosque qualquer. Feito uma espinha dorsal. Feito um tronco totêmico. A tela enrolada oculta a sua face escura mas exhibe o seu verso claro. É a margem do rio repleta de letras e glifos e rastros vociferantes. O rio (que se-ouve-e-não-se-ouve) é o líquido da espinha. O rio (que se-anuncia-e-não-se-anuncia) é a seiva do tronco totêmico. O rio exotérico é o cochicho da massa nebulosa cheia de línguas e sinais. É a toalha vociferante de um singelo ritual. (Medeiros 2023: 17)



Figura 12 – Tela enrolada com letras glifos (Medeiros 2023: 18)

Assim, o projeto culmina mais e mais no que poderíamos chamar de uma “arte ambiental” em um sentido amplo, que pode remeter àquele cunhado por Helio Oiticica.<sup>21</sup> Ou seja, não somente por lidar com questões do meio-ambiente, ou ecológicas,<sup>22</sup> mas por engajar-se em uma arte que se expande para o espaço físico. No caso de Oiticica, contudo, tal projeto tem em vista os espectadores, que então se tornam “participadores”, conforme sua definição. Para ele, tratava-se de provocar uma “vivência total” da obra, um “espaço intercorporal”, por exemplo com seus *Parangolés* que eram capas vestidas pelo público (Oiticica 2019: 34). Claramente esse aspecto é bastante diferente em Medeiros. Não há a presença física necessária de um público; caso ela ocorra, por exemplo, nas performances realizadas em espaços públicos, ela será casual, o que ainda não parece ter acontecido. Medeiros diz preferir geralmente espaços vazios, quando se trata de expor em praças ou parques, por exemplo. E muito do que tem realizado acontece na “Galeria Vallier” (como ele conta, nome do jardineiro que aparece nos últimos quadros de Cézanne), que está localizada no apartamento em que reside e, a princípio, não está aberta a visitação (de humanos).

Porém, em sintonia com Oiticica, Medeiros imaginará esses espaços inusitados para suas mostras de poemas verbo-visuais, como se a arte ambiental fosse mesmo essa que acontece para além do museu ou da galeria convencionais. Como dizia Oiticica, a arte ambiental implica um deslocamento do próprio ambiente, “os objetos [...] ‘deslocam’ o espaço ambiental das

relações óbvias já conhecidas” (2019: 34), envolvendo mobilidade e transformação do próprio lugar. Esse aspecto, que poderíamos dizer performático, considerando o conceito de performance tal como trabalhado por Paul Zumthor (2000) ou, mais recentemente, Erika Fischer-Lichte (2001), implica uma arte do acontecimento e do tempo real. Medeiros escolhe espaços simples e cotidianos para suas mostras fugazes, que acontecem sem previsão, sem anúncio e, ainda, com poucos registros. Simplesmente o autor chega com suas imagens e espalha seus papéis, por exemplo, compondo mandalas ou espirais (Fig. 13 e 14). Depois as folhas são recolhidas e levadas com ele, às vezes para outro lugar, para uma nova mostra. Algumas fotografias são publicadas no Instagram pessoal do autor, plataforma que tem sido alimentada diariamente por ele com as imagens de seus projetos verbo- visuais, em que letras e glifos (desenho) convivem.



Figuras 13 e 14 – Exposição-relâmpago realizada em praça em Londres (Fonte: Arquivo Pessoal de Sérgio Medeiros).

A performance está aqui implicada e, com ela, o ritual, enquanto criação de um espaço-tempo único; não se tratando somente de “falar sobre” ou mimetizar a natureza, mas sim propor deslocamentos do espaço-tempo comum e uma implicação do corpo, ou dos corpos, do autor, do papel, do ambiente, e corpos dos glifos. Toda uma cosmogonia aqui é fabulada, em que camadas sobrepostas de tempo emergem, agregadas, no tempo do agora da performance, do ritual.



Figuras 15 e 16 – Poemas glíficos sendo expostos por Medeiros em praça em Florianópolis (Fonte: Arquivo Pessoal de Sérgio Medeiros)

Os glifos têm proliferado intensamente na produção de Medeiros nos últimos dois anos. O projeto parece ser efetivamente esse, o da proliferação: “Atualmente estou investindo em glifos silvestres – já tenho centenas deles, e serão milhares nos próximos anos”, diz Medeiros em mensagem de outubro de 2023.<sup>24</sup> Essa proliferação pode ser acompanhada no Instagram do autor, testemunha de uma intensificação na frequência da produção dos glifos nesse período, que passa a ser diária. Os glifos se retomam, complementam-se, resgatam histórias passadas, personagens ancestrais, como os de *Popol Vuh* ou o Mar dos Xaraés (Fig. 17), rio lendário do Pantanal mato-grossense, presente no mais recente livro de Medeiros *Porto do Pantanal* (no prelo). Muitos deles são grafados em rolos de papel, muito longos, que chegam a ter cerca de 30 metros, e uma das mostras de Medeiros simula com um deles uma cachoeira glífica, em um escorregador do parque infantil (Fig. 18.)



Figura 17 – Legenda de Medeiros: “De madrugada, emergindo Mar dos Xaraés, águas primordiais do Pantanal” (Fonte: Instagram do autor, 19 de julho de 2025)



Figura 18 – “Cachoeira glífica” (Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio Medeiros)

A recorrência da imagem do rio em Medeiros, sempre retomada, revista, reescrita, por fim, pode ser uma pista para nos assinalar a presença desse fluxo temporal que escoo, sem contenção, contudo levando consigo sempre um emaranhado de camadas de sedimento. As imagens se retomam, complementam-se, criando ciclos sobrepostos que, no entanto, seguem, criando novos ritmos, novos mundos. Arrisco que essa dinâmica trabalha diretamente com o que Bergson definiu por duração, esse fluxo incessante, contínuo, em que estamos imersos (Bergson 2019: 17), o fluxo de mutações que é nosso próprio fluxo de vida, que a todo tempo combina irrupção (novas percepções) e memória (corporal). Assim, a cada ponto o tempo inaugura-se, inaugurando novas possibilidades de mundos. Tempo imanente, duração, do qual as temporalidades hegemônicas, os algoritmos do nosso atual universo mecanizado, tendem a nos retirar, jogando-nos em um caos indeterminado e sintetizado, em que perdemos nossa consistência temporal. De algum modo a arte de Sérgio Medeiros nos acena, de um tempo-espaço ralentado, em que o próprio tempo, em autoengendramento, não é submetido às exigências atuais, do mercado, dos poderes e pode reinventar-se. É possível, assim, alegrar-se e promover o jogo entre os elementos mais sutis da natureza, os seres inumanos, os elementos imperceptíveis, sem que o senso comum retire a possibilidade de novas coletividades e comunidades por vir.

## NOTAS

\* Annita Costa Malufe é investigadora distinguida na Universidade de Salamanca. No Brasil, é bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde orienta teses de Mestrado e Doutorado desde 2013. É investigadora colaboradora do ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), da Universidade do Porto. Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas (UNICAMP), é autora dos livros de ensaios: *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (2011), ambos com financiamento FAPESP. Realizou duas pesquisas de pós-doutoramento (na USP/CNPq e na PUC-SP/FAPESP). É autora de sete livros de poemas, dentre os quais, *Alguém que dorme na plateia vazia* (7letras, 2021).

<sup>1</sup> Deleuze observa que, para Foucault, as sociedades disciplinares dos séculos XVIII e XIX dão lugar no início do XX às sociedades de controle, nas quais, lembra o próprio Deleuze, Paul Virilio identifica formas ultrarrápidas em contraste com a lentidão anterior. Com as tecnologias, diz Deleuze, o que se acelera é o controle sobre a vida. (Deleuze 1990: 240-241).

<sup>2</sup> Recorrendo a Gilbert Simondon, José Gil analisa as mudanças do humano com o objeto técnico e constata: “Uma terceira etapa está em curso. A tecnologia da informação que se desenvolveu na segunda metade do século passado acentuou o corte do homem com o mundo natural, criando um outro mundo separado e virtual. Não se trata já de substituir o homem pela máquina, mas de substituir o mundo por um universo mecanizado” (Gil 2018: 450).

<sup>3</sup> Deleuze observa que, para Foucault, as sociedades disciplinares dos séculos XVIII e XIX dão lugar no início do XX às sociedades de controle, nas quais, lembra o próprio Deleuze, Paul Virilio identifica formas ultrarrápidas em contraste com a lentidão anterior. Com as tecnologias, diz Deleuze, o que se acelera é o controle sobre a vida. (Deleuze 1990: 240-241).

<sup>4</sup> A tal ponto de encontrarmos obras especialmente dedicadas ao tema do “aceleracionismo” na arte, como por exemplo a que traz o manifesto aceleracionista de Alex Williams e Nick Srnicek “#Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics” (Mackay/Avanessian 2014: 347-362), que rendeu debates entre intelectuais como Toni Negri ou Nick Land.

<sup>5</sup> “Elle [la désorientation actuelle] est liée à la vitesse, à l’industrialisation de la mémoire qui résulte de la lutte pour la vitesse, et aux spécificités des technologies qui sont mises en œuvre dans cette lutte.” (Stiegler 1996: 15).

<sup>6</sup> Conceito desenvolvido por eles primeiramente em *Mil platôs* (1980: 381-433), que será retomado em *O que é a filosofia?*, em que se lê que na literatura, por exemplo a de Proust: “Tudo começa pelas casas [...] Tudo começa pelos ritornelos [...]” [“Tout commence par des Maisons [...] Tout commence par des ritournelles [...]”] (Deleuze/Guattari 1991: 179).

<sup>7</sup> “Le troisième élément c’est l’univers, le cosmos.”

<sup>8</sup> Sérgio Medeiros explica na “Nota do autor”: “Os três poemas visuais que completam esta pequena amostra do meu trabalho são inéditos. Neles reelaboro a caligrafia fantasiosa de Jerônimo Tsawé, índio xavante que serviu de referência para os poemas visuais que criei entre 2017 e 2019. Esses poemas foram publicados nos livros *Trio pagão*, *Caligrafias ameríndias* e *Os caminhos e o rio*.” (Medeiros 2020a: 8).

<sup>9</sup> Não por acaso, *L’anti-Œdipe* (1972) e a seguir *Mille plateaux* (1980) levam o subtítulo *Capitalismo e esquizofrenia* (1 e 2) e relacionam a dinâmica do desejo àquela da máquina de produção capitalista e a da esquizofrenia, a qual para eles seria um mecanismo de puro fluxo em que os territórios (por exemplo da subjetividade ou da significação) não conseguem uma estabilidade mínima para se manter.

<sup>10</sup> Conforme lemos na tese de Oliveira (2023: 45): “Na pós-graduação, Sérgio Medeiros começou a viajar até a aldeia em que Tsawé morava, no estado do Mato Grosso, para estudar sobre as narrativas Xavantes. Essas viagens culminaram em sua dissertação de mestrado defendida na USP, na década de 1990, sob o título: *O Dono dos sonhos (Um Estudo das Narrativas Xavantes do Índio Xavante Jeronimo Tsawé)*. Foi em meio a suas pesquisas que, certa vez, o poeta recebeu uma folha de Jerônimo Tsawé com grafismos, os quais o indígena dizia ser sua assinatura.”

<sup>11</sup> Nome da língua e também do povo nativo da Guatemala, pertencente aos Maias, antes da chegada dos colonizadores espanhóis.

<sup>12</sup> A tradução foi revisada entre 2001 e 2002, quando Medeiros esteve em pesquisa na Stanford University Library, e baseia-se na pioneira tradução para o inglês de Munro Edmonson, de 1971, feita diretamente do original quiché (até então conhecia-se o mito nas línguas europeias a partir da tradução setecentista do Padre Ximénes).

<sup>13</sup> Compreendo o eterno retorno tal como Deleuze o leu em Nietzsche, como o eterno retorno da diferença – em oposição ao eterno retorno do mesmo, que implica em um tempo circular (como nas antigas mitologias): “Com efeito, o desigual, o diferente é a verdadeira razão do eterno retorno. É porque nada é igual, nem o mesmo que ‘isto’ retorna. Em outros termos,

o eterno retorno se diz somente do devir e do múltiplo. Ele é a lei de um mundo sem ser, sem unidade, sem identidade.” [“En effet, l'inégal, le différent est la véritable raison de l'éternel retour. C'est parce que rien n'est égal, ni le même que 'cela' revient. En d'autres termes, l'éternel retour se dit seulement du devenir du multiple. Il est la loi d'un monde sans être, sans unité, sans identité.”] (Deleuze 2002: 173).

<sup>14</sup> Em e-mail à autora do presente artigo, Sérgio Medeiros explica: “Sobre o termo ‘descrito’: quando comecei a escrever para publicar, tomei como referências Cage e a poesia oriental, porém não queria fazer mesósticos nem haikus. Então, como gosto demais de fazer descrições, decidi fazer um tipo de haiku geralmente em prosa que misturasse a descrição com a metamorfose. Entrou aí o elemento indígena. Assim, passei a descrever coisas que se transformavam enquanto eu as observava – o símile foi fundamental, pois o “como” é o salto para o inesperado da metamorfose; e nesse processo também a prosopopeia é crucial, pois ela dá visão de mundo (alma) aos inanimados, por exemplo. O descrito talvez seja uma descrição em ação de algo também em ação, uma descrição que encara uma transformação nunca termina, por isso o objeto deixa de ser objeto – talvez seja um sujeito vivo. Não sou e nunca fui sentencioso. Não crio pensamentos, aforismos. Crio cenas de transformação de uma coisa em outra. Por isso a descrição me fascina. O descrito é isso. Uma maneira de ser objetivo (de ser mais olho fascinado e inventivo do que boca moralista ou ideológica)”. (E-mail de 27/10/2023, arquivo pessoal.)

<sup>15</sup> Grafia do português conforme original.

<sup>16</sup> Em e-mail enviado à autora do presente artigo, em 14/10/2023 (Arquivo pessoal).

<sup>17</sup> Trecho de mensagem de e-mail enviado à autora do presente artigo, em 14/10/2023 (Arquivo pessoal).

<sup>18</sup> Como mais detalhado em “O planeta é um pergaminho: a arte ambiental de Sérgio Medeiros” (Malufe 2025).

<sup>19</sup> Trechos de mensagem de e-mail enviado à autora do presente artigo, em 25/10/2023 (Arquivo pessoal).

<sup>20</sup> Saliento a relação de Medeiros com a obra de outro artista e poeta, o belga Henri Michaux, que nos desenhos de *Par des Traits* (1984) e *Par la Voie des Rythmes* (1974) dizia buscar uma escrita em estado nascente. Em outro artigo desenvolve-se a ideia de partitura para os olhos, associada aos desenhos caligráficos de Michaux (Malufe/Ferraz 2017), que bem pode ser associada a alguns poemas de Sérgio Medeiros.

<sup>21</sup> No artigo “O planeta é um pergaminho: a poética ambiental de Sérgio Medeiros” detalho mais a relação possível entre as obras de Medeiros e Oitíctica (Malufe 2025).

<sup>22</sup> A obra de Sérgio Medeiros já recebeu leituras interessantes do ponto de vista da ecocrítica, enfocadas no aspecto ecológico e atual de seu trabalho (Cf. Mcnee 2014, 2017; Cisneros 2016; Nascimento 2021; Maciel 2021; Oliveira 2023).

<sup>23</sup> Em e-mail enviado à autora do presente artigo, em 25/10/2023 (Arquivo pessoal).

## Bibliografia

- Amaral, André (2019), “Sérgio Medeiros usa mitologia ameríndia em dois livros de poemas”. *Estado de São Paulo*. <https://www.estadao.com.br/cultura/sergio-medeiros-usa-mitologia-amerindia-em-dois-livros-de-poemas/>
- Apollinaire, Guillaume (1918), *Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916*. Paris, Mercure de France.
- Brotherston, Gordon / Sérgio Medeiros (orgs.) (2006), *Popol Vuh*. São Paulo, Iluminuras.
- Bergson, Henri (2019), *L’Idée de temps – cours au Collège de France 1901-1902*. Paris, P.U.F.
- Castro, Viveiros de (2015), *Metafísicas canibais*. São Paulo, Ubu.
- (2017), *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Ubu.
- Cisneros, Odile (2016), *ecopoesia.com: An Online Resource on Environment & Poetry from Latin America*. <<http://ecopoesia.com>> (último acesso em 13/11/2025)
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- (1990), *Pourparlers*. Paris, Minuit.
- (2002), *L’Île déserte et autres textes*. Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1972), *L’anti-Œdipe*. Paris, Minuit.
- (1980), *Mille plateaux*. Paris, Minuit.
- (1991), *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit.
- Ferraz, Silvio (2025), *Tempo-música, música-tempo: as colisões de Chronos-Caos*. Rio de Janeiro, 7Letras.
- Fischer-Lichte, Erika (2001), *Estética de lo performativo*. Tradução de Diana G. Martín y David M. Perucha, Madrid: Abada.
- Gil, José (2018), *Caos e ritmo*. Lisboa, Relógio d’Água.
- Maciel, Maria Ester (2021), “Nas fronteiras do humano e do não humano: poéticas da natureza na literatura brasileira do século XXI”, *Aisthesis*, n.º 70: 531-542.
- Mackay, Robin / Armen Avanesian (2014), *Accelerate*. Reino Unido, Urbanomic.
- McNee, Malcolm K. (2014), *The Environmental Imaginary in Brazilian Poetry and Art*. New York, Palgrave Macmillan.
- (2017), “Posthumanism, Animism, and Sérgio Medeiros’s Pluriverse Poetics”, *Journal of Lusophone Studies*, 2, n.º 2: 22-37.
- Malufe, Annita Costa (2025), “O Planeta é um Pergaminho: A Poética Ambiental de Sérgio Medeiros”, *Diacrítica*, v. 39, n.º 2, Portugal: 300-327.
- Malufe, Annita Costa / Silvio Ferraz (2017), “Composer par la voie des rythmes – Beckett, Michaux, Deleuze”, in *Le Comparatisme comme approche critique. Littérature, arts, sciences humaines et sociales*. Paris, Classiques Garnier: 155-161.
- Medeiros, Sérgio (2009), *O sexo vegetal*. São Paulo, Iluminuras.
- (2011), *Figurantes*. São Paulo, Iluminuras.
- (2012), *Totens*. São Paulo, Iluminuras.
- (2018), *Trio pagão*. São Paulo, Iluminuras.

- (2019a), *Caligrafias ameríndias*. Curitiba, Medusa.
  - (2019b), *Os caminhos e os rios*. São Paulo, Iluminuras.
  - (2020a), *Árvores da vida caligrafadas e outros poemas*. Tubarão, Copiart.
  - (2020b), *Dicionário de hieróglifo*. Florianópolis, Rafael Copetti Editor.
  - (2020c), *Friso de caligrafia e outros poemas*. São Paulo, Iluminuras.
  - (2020d), *O barraco das letras e hieróglifos*. Florianópolis, Artes & Livros.
  - (2021a), *A Visual Finnegans Wake on the Island of Breasil*. São Paulo, Iluminuras.
  - (2021b), *O acumulador*. São Paulo, Iluminuras.
  - (2021c), *Um Macunaíma visual*. São Paulo, Iluminuras.
  - (2022a), “Sérgio Medeiros e sua poética verbo-visual em um mundo inumano”. Entrevista a Douglas Diegues em 07/08/2022. *Ventilador literário*. <<https://ventiladorliterario.com/fs%C3%A9rgio-medeiros-e-sua-po%C3%A9tica-verbo-visual-de-um-mundo-inumano?blogcategory=Entrevista>> (último acesso em: 13/11/2025)
  - (2022b), *John Cage no hemisfério sul: uma biografia*. São Paulo, Iluminuras.
  - (2022c), *O espelho de Huarochiri*. Florianópolis, Cultura e Barbárie.
  - (2023), *Massa nebulosa: poesia em outro idioma brasileiro*. Mato Grosso do Sul, Editora de los Bugres.
  - (2025a), *Alucinação, pesadelo, ectoplasma*. Inédito (no prelo).
  - (2025b), *Porto do Pantanal*. Inédito (no prelo).
- Michaux, Henri (1956), *Misérable Miracle*. Paris, Ed. Du Rocher.
- (1974), *Par la voie des rythmes*. Paris, Fata Morgana.
  - (1984), *Par des traits*. Paris, Fata Morgana.
- Nascimento, Evando (2021), *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Oiticica, Hélio (2019), *Experimentar o experimental*. Lisboa, Oca.
- Oliveira, Sirley da Silva Rojas (2023), *A poética selvagem de Sérgio Medeiros*. Tese de Doutorado em Estudos de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brasil.
- Pessoa, Fernando (2013), *Livro do Desassossego*. Organização de Jerónimo Pizarro, Rio de Janeiro, Tinta-da-China.
- Stiegler, Bernard (1996), *La technique et le temps - 2. La désorientation*. París, Galilée.
- Zumthor, Paul (2000), *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Ferreira y Suely Fenerich. São Paulo, Educ.