

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP

Nicolas D. R. Garavello

Contracoágulo

Mestrado em Psicologia Clínica

São Paulo
2017

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP

Nicolas D. R. Garavello

Contracoágulo

Mestrado em Psicologia Clínica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia clínica sob a orientação do Prof. Dr. Suely Rolnik

São Paulo
2017

Em memória dos pretos novos. Que debaixo da terra, continuam vivos e dançando.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa cedida a mim no primeiro semestre de 2016, sem a qual eu não teria tido a possibilidade de cursar esse mestrado.

Agradecimentos

À minha mãe, amiga e parceira Andreia Dantas, por me ser sempre a minha base.

Ao meu irmão Miguel, por alegrar meus dias e me dar lições diárias de como ser criança.

À minha amiga e companheira de travessia Cibeles Lucena por me ensinar sobre cuidado.

Aos Amigxs Isabelle Valente, Larissa Amorim, Ramon Carvalho, Henrique Ludgério, Guilherme Altmayer, Nubia Abe, Rafael Abreu, Julia Francisca, Lorrann Dian, e Carolina Goulart, por terem, cada um ao seu modo, me ajudado a completar esse processo.

Ao amigo Thiago Grisolia pela revisão atenciosa, pela co-orientação acidental, e pela grande ajuda na reta final desse trabalho.

À todos os meus colegas e professores do núcleo de subjetividade pelo aprendizado compartilhado.

À Angela Donini e Peter Pal Pelbart pela generosidade na leitura do texto.

À minha orientadora Suely Rolnik por acordar meu corpo todas as vezes que foi preciso.

À todos os outros que de alguma forma participaram desse processo, ou que vão participar de outros.

Obrigado.

Resumo

Este trabalho de pesquisa se dedica a lançar um olhar sobre as práticas artísticas contemporâneas, e em especial sobre a arte da performance, explorando o corpo como suporte da produção artística e abordando as possibilidades do mesmo se constituir a partir da noção de ferida. Buscando assim encontrar uma espessura estética da dor, e criar uma aproximação teórica de processos de morte e de vida fora de um regime dicotômico de oposição, mas como potências compositivas de um processo criativo. Com uma atenção especial ao contexto latino americano, e em como o empreendimento colonial funda um repertório de corporeidades hegemônicas e marginais, Esta dissertação se debruça sobre experiências que propõem o uso do corpo dissidente como obra, que operam estratégias político-estéticas para transpor a experiência de exclusão e opressão, em ações afirmativas de vidas que se não se fixam em categorias, que insistem em se diferenciar, e que usam da arte como ferramenta de transformação e celebração do próprio corpo dissidente.

Palavras chave: Performance; Descolonização; Corpo; Subjetividade

Abstract

This research is dedicated to shed light on on the on contemporary artistic practices, with a special interest on performance art, exploring the body as a support for artistic production and seeking to understand the possibilities of building a body, or a body based practice, from a wound. Seeking to find an aesthetic thickness to the pain, and to create a theoretical approximation about death and life processes, outside a dichotomous regime of opposition, but as two potential components of the same creative process. With a special attention to the Latin American context, and in how the colonial enterprise creates a repertoire of hegemonic and marginal bodies, this dissertation focuses on experiences that propose the use of the dissident body as field of work, that operates political and aesthetics strategies to transpose the experience of exclusion and oppression, in affirmative actions to support lives that are not attached to categories, lives that insist on being differentiated, and that use the art practices as a tool of transformation and celebration of our own misfit.

Key-words: Performance Art; Decolonization; Body; Subjectivity.

Sobre cancos e carcaças



contracoágulo

Nico Arawá

COAGULAR co-a-gu-lar Vt 1 **promover a coagulação;**
transformar em massa sólida; coalhar: *agentes químicos*
Que coagulam o sangue. Vi 2 tornar-sólido: *O sangue, pasto-*
So e escuro a florou a pele coagulando-se logo depois; As peças
Devem estar quentes para que a cola não coagule. 3 criar flo-
cos por precipitação: *O fenômeno pode coagular por causa*
da alteração do pH

I - Sobre Cancros e Carcaças

I.I - vozes e avalanches

A quem compete dizer o mundo e quais são as vozes capazes de dizê-lo? Em *Videogramas de uma Revolução*, Harun Farocki e Andrei Ujica, no fim desse documentário/arquivo, constataam que “se o filme é possível, então a história é também possível”¹, alegando com isso que as ferramentas de registro da história (filme, foto, texto...) só possuem um valor concreto de intervenção no real pois a realidade mesma é também um campo em constante mutação. Assim, também se pode dizer que a arte é possível só porque a história é possível, porque a memória é possível, porque a vida é possível. Ou melhor, pode-se dizer que a arte é *Um* possível, e que não se refere a qualquer valor ou medida porque nada disso que constrói o mundo, ou que em todo caso narra a sua história, é um campo fixo: vidas, memórias, narrativas, fatos, relatos, arquivos, política, acontecimentos, vozes; tudo isso é um território incógnito, e como tal, estão à disposição de serem inventados, descobertos e povoados, com a sensibilidade, o afeto e a ética certa. Esses são contudo campos análogos, e no que eu posso entender por um fazer da arte: igual é fazer história, produzir política, e fundamentalmente tão igual é criar e inventar vidas. Por isso para mim falar de arte e vida pareceu quase sempre um esbanjar de energia em distinguir coisas que por si só já têm sua cota de intimidade, e até aqui me recusei a falar disso porque desse esforço eu só podia ver ou o desperdício de tratar de semelhanças gritantes, ou um trabalho distintivo equivocado de separar o que sempre esteve junto.

Tão igual, por esse entendimento, até hoje eu não sabia dizer o que faz de mim artista, ou o que é afinal esse fazer da arte que não um fazer da vida mesma. Se eu faço arte é só porque estou vivo: não me resta apreço por grandes ideias, narrativas fantásticas, economias criativas; fazer arte é dar passagem a isso que a mim é vital; e tudo o mais que faço é mero ofício. Daí, talvez o que eu não saiba é como me dizer artista, e assumir esse lugar da arte como cargo ou função, sem sentir a angústia de com isso me afastar do que desse fazer efetivamente me é caro. Para mim dizer-me artista quase sempre soou como dizer *estou vivo*. E que óbvio seria isso de me declarar vivente estando munido de todas as supostas evidências do que é uma vida afinal; se me bastasse poder ficar de pé, poder respirar, caminhar, comer, sofrer, gozar, amar, poder mover minha boca com a virtude da fala e proferir qualquer

enunciado; que desperdício seria precisar oralizar essa sentença mais que visível: dizer *estou vivo*. Por isso me dar esse nome de artista aparentava repetir algo desnecessário. Ora, se aqui estou, tão vivo estou, até que se ponha isso à prova. Se sou artista, assim sou caminhando, sou pensando, sou vivendo, porque arte não nasce de arte, ou do que se pretende dizer como tal, mas nasce de imagens, de presenças, de ausências; nasce de cores, de corpos, e de toda terra fértil que haja; arte nasce do chão e não do abrigo.

Mas isso não é de acordo comum. E se eu posso aqui reconhecer isso, é por ter sentido, por um tempo arrastado, a náusea que dá depois de se alimentar com toda sorte de esterilidade que existe, de tudo aquilo que por um infortúnio leva o nome de arte mas que há muito já se separou da vida, do corpo, e do chão de onde ela nasce e que ela inventa; por sentir o enjoo depois de comer qualquer coisa que se distingue com nome e sobrenome mas que é uma reafirmada repetição de uma história de validade vencida, que é incapaz de se rever e se inventar; que é um redizer de uma memória vaidosa que só existe inscrita no individual, e que só sabe de narrativas protagonizadas por um “eu”; que é a reprise de um modo de vida que só existe como uma oposição à morte, que não se contesta, que só se repete, e que se protege na segurança de um nome, de uma casa, de uma casca: que se protege até nesse nome de arte.

Eu mesmo me protegi o quanto pude sob esse teto, sob o tempo em que soube me dizer artista sem qualquer perícia, até conseguir chegar aqui com o desejo vivo de ver tudo desabar; de fazer as estruturas de proteção desmoronarem até não me restar teto ou artista nenhum. Até só restar o corpo — só restar um corpo frágil de saúde mas opulento em vigor, e que fosse capaz de entonar uma voz que pudesse dizer não desses nomes repetidos, mas de uma outra coisa: coisas demasiado grandes para um corpo, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota. Até que eu pude chegar aqui com essa vontade de ver tudo pegar fogo, até só restar um corpo fraco, debilitado: mas que como um cego, que nunca ninguém soube se deixou de ver a seu propósito ou por algum infortúnio, possa incorporar a cegueira que lhe cabe por todo motivo com a espessura de uma decisão. Até só restar uma fala como a de quem não deixou de ver nada, mas que decidiu apreender as coisas por um método outro que já nem se pode mais chamar de visão; como de quem não assiste nada, não contempla, não vislumbra: mas de quem conjura, de quem fala com espessura. Até só restar uma voz, tão familiar quanto é uma coisa coisa mil vezes dita, mas que ao ouvi-la fosse como perceber na solidão de um exílio que a única fala alienígena, que acompanhava os anos de retiro, não fosse mais estrangeira que o eco da própria voz no vazio; um som fruto de um dizer

delirante e ativo, de um corpo em coma, fisicamente paralisado: que resiste na insistência de dizer uma vida em suspenso, latente em um corpo que por qualquer disfunção terrena tenha se velado em paralisia. Até só restar uma voz que traga a esse corpo justo essa vida soterrada, como um enunciado entupido que deseja escapar, que soa como algo que brota do âmago, mas que é tão forasteiro quanto é natal. Até restar uma voz que parece com a de quem fala, mas que destoa em graves e em agudos, e só é capaz de dizer daquilo que em primeira vista não se sabe. Que anuncia uma vida como se anuncia o novo, mas que não sela contratos de inovação, que não comunica ou que apresenta ideias, mas que entona as vibrações de um problema vital. Uma voz que vem de dentro, uma voz que vem do fora, que é convincente como a que diz de um milagre, que é sedutora como a que espalha um boato.

— Imagine ver tudo desmoronar, até só restar isso.

E se isso fosse de fato um corpo, uma vida, uma arte.

A arte nasce do encontro, dessa transmissão de frequências que é o que faz por fim as estruturas desmoronarem. Porque num encontro real, que produz um território concreto de passagem de intensidades, não se diz de nomes, disciplinas ou currículos: não se apresentam justificativas ou definições. Um encontro produz transversalidades, compõe vozes e gestos, produz intercâmbios entre vidas e corpos; e consequentemente suas expressões, vivências e urgências. Encontros são um saber, são estratégias de produção da atenção necessária para que mesmo com todo estrondo da avalanche, entre os berros igualmente contidos e ensurdecedores das almas moribundas, que no topo de cada montanha individual permanecem temporariamente protegidas, de pé, e falsamente silenciosas, pelo medo de que o grave de suas vozes seja capaz de provocar o terremoto responsável por destruir o pouco que lhes resta de chão, se escute aquela voz fraca, rouca, gaga: a voz que fica repetindo insistentemente que o tempo, a vida e o corpo são coisas a serem constantemente inventadas, que isso é uma tarefa conjunta, e que pode parecer perigoso ou insano, mas que, mesmo que tudo venha ao chão, ainda existe uma vida que vale à pena ser vivida.

Há algum tempo eu só me interesso por essa arte dos encontros, das avalanches, que não tem medo de ver tudo desabar. Essa arte que se mescla com a vida, que é o que resta do estrondo, mas que não é nem a ruína nem o sobrevivente: uma arte como o efeito colateral de uma crise que toma o corpo, a política, o mundo, ou o que quer que seja; e que sob uma certa ótica só pode ser lida como catástrofe e destruição, mas o fato é que a crise, ou essa arte da

crise, por si só já é uma perspectiva. Ela é algo que inaugura um ponto de vista que quando alcançado permite entender que tudo que foi destruído sempre foi ruína, e que a sua queda em algum momento, por mais que insistentemente se desacreditasse, era irreversível; que tudo que existe com pretensos nomes de mundo sempre esteve fundado sobre uma coisa outra que há tempos se encontrava vibrante por sob o chão, como um terremoto contido que em algum momento virá a romper o terreno que o assenta, se anunciando, e derrubando tudo que parece rígido e não sabe dançar conforme a fúria da avalanche.

Até aqui tudo pode parecer poético ou metafórico, mas isso não tem nada de metáfora: é o oposto disso, isso é uma prática e é o que tem de mais concreto. Porque é algo que não lida com abstrações de mundo, porque se trata de uma arte que se relaciona com problemas e não com ideias; porque essas forças que pedem passagem, que parecem destrutivas, são o que há de mais real; são a substancialidade da vida e, justamente quando surgem derrubando as estruturas que as abafam, vêm para denunciar toda a farsa que constitui o mundo. Delatam que todo homem que se conhecia até aqui era uma farsa: era uma farsa em sua raça, era uma farsa em seu sexo, era uma farsa em sua roupa, em seu cheiro, em seu amor, em sua casa, em sua humanidade: era uma farsa em sua existência. Por isso bastou que uma força viesse, e que eclodisse no mundo com a densidade de um milhão de vidas, diversas e reais, e que ocupasse todo o espaço que cerca esses corpos falsos, para fazê-los desabar. É que por fim não é mesmo fácil sobreviver à crise, é preciso preparar o corpo: é preciso ter um corpo que saiba administrar as doses necessárias de força e fragilidade, para conduzir essa prática que se exige quando tudo estremece.

— Se me coubesse fundamentar a prática artística, em especial da performance, eu diria ser essa, a de produzir esse corpo que resta e que se cria da crise: que a ocasiona e que dela resulta.

Quando eu conheci Michelle Mattiuzzi ela tinha acabado de experienciar um desses terremotos. Em março de 2016 eu a convidei para vir a São Paulo falar sobre o seu trabalho no seminário *Perspectivas Kuir nas práticas artísticas contemporâneas*.¹ Eu a convidei para o evento pois já há algum tempo eu acompanhava os processos transdisciplinares que a artista conduzia, práticas e discursos que eu diria serem dedicados a debater as questões que a atravessavam como mulher negra, estabelecendo, seja através da experiência artística ou de sua escrita militante anticolonial (ainda que essas não sejam coisas exatamente descoladas

¹ Seminário realizado em março de 2016, em São Paulo, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC.

uma da outra), algo que faz ressoar enunciados políticos que revelam a problemática da supremacia branca, masculina, cisgênera, no estrato político que posiciona os corpos no mundo; e sobretudo no contexto brasileiro contemporâneo onde a artista se inseria. Quando nos falamos por Skype alguns meses antes do seminário, para conversar sobre o que ambos esperávamos de sua participação, eu disse a ela que não se preocupasse com qualquer endereçamento temático/teórico da mesa, que constava no programa por necessidades institucionais mas que estavam ali justamente para serem transbordadas. Meu interesse era que Michelle trouxesse o que de sua vida ou de sua prática não coubesse em rubricas prévias, pois isso foi o que me chamou no seu trabalho, esse transbordar de margens e fronteiras de um corpo político, que se recusa a se resumir nas finalidades da arte, mas que diz de urgências reais que o atravessam por estar vivo e por ser desviante.

Assim Michelle fez. Logo quando primeiro nos encontramos, não havíamos tido a possibilidade de conversar sobre o que ela teria preparado para a sua fala, e quando perguntei a ela sobre o que pretendia trazer na sua mesa que aconteceria no dia seguinte, ela me contou que seu apartamento em Salvador havia incendiado poucos dias antes, que tudo tinha queimado: móveis, livros, fotos, tudo. Ela me contou que por pouco não havia queimado junto, que havia saído de casa um pouco antes e que quando voltou encontrou tudo incendiado. Então ela me disse:

— *Só me restou o corpo.*
e foi isso que eu trouxe.

Essa constatação: *Só me restou o corpo*, é algo que veio ressoando até agora como um eco da fala da artista que em mim fica insistindo na pergunta de quais são as possibilidades desse corpo que resta. O corpo de Michelle resistiu como última memória, último terreno, como a última ferramenta, como a síntese de todos os tempos daquele apartamento incendiado; do passado queimado, de um futuro contingente, e de um corpo presente que é testemunha e o reconhecimento da sua própria história. Quando Michelle chegou a São Paulo, o corpo era sua última performance, o corpo era uma nova casa a ser habitada e essa era única performance possível — assim ela entendeu que era só isso que podia trazer: apenas o corpo, consciente de tudo o que em potência isso podia trazer consigo.

No seminário, Michelle apresentou pela primeira vez uma série de fotografias onde ela retornava ao apartamento queimado, e com isso inseriu em uma nova rede de afinidades a

história dessa experiência de desmoroamento pessoal. Porém, sua fala não carregava o testemunho de uma sobrevivente: mesmo sem ignorar o fato de que dentro da estrutura machista e racista que funda o que é Brasil, toda mulher negra é uma sobrevivente do cotidiano, a fala da artista parecia apontar para uma desconstrução da própria tradição, uma direção que não lança olhares melancólicos para o passado, e que mesmo sem suprimir a revolta sobre o trágico, sobre a precariedade imposta sobre o corpo da mulher negra e de tudo que o cerca, não se contenta em viver o luto do espaço perdido. Como aponta Jota Mombaça ao falar sobre o mesmo trabalho², quando Mattiuzi caminha pelas ruínas de sua própria casa incendiada, ela se torna a matéria preservada daquilo que parece completamente destruído, o corpo da performer, inserido naquele cenário trágico, aprende com o espaço, tornando-se ele mesmo uma medida, conjugando os restos da casa com esse corpo que resta, não apenas como um registro desse episódio, mas como a inauguração de uma nova perspectiva imbricada de desapropriação desse lugar de memória, tradição e segurança; para a fundação de um corpo-crise que por entre as ruínas, que num passado próximo abrigavam sua vida, torna-se habitáculo de si mesmo e sustenta em devir a própria tradição.

Grada Kilomba aponta como políticas de gênero e racismo³ são inseparáveis, e que não é possível alternar o gênero e a raça de determinados participantes de qualquer situação, sem que a experiência dos mesmos sobre um ocorrido seja alterada. Como diz a autora, é difícil determinar analiticamente o impacto de um ou outro, visto como políticas gênero e raça estão interligadas, mas é um fato que uma mulher negra está restrita a um certo repertório semiótico e a um cenário de opressão diferentes de um homem negro ou de uma mulher branca. Se tomamos o cenário brasileiro, por exemplo, pensando que, segundo dados da Anistia Internacional, 30.000 jovens entre 15 e 29 anos são assassinados anualmente no Brasil, e que desse total, 77% são negros⁴; que jovem, homem, e negro é o perfil dos que mais morrem de forma violenta no país⁵; que, em relação ao trabalho doméstico, mulheres negras são a maioria

² MOMBAÇA 2016. p.48-9

³ KILOMBA. 2010. p.55

⁴ Anistia Internacional. Dica de leitura. Disponível em:

<<https://anistia.org.br/campanhas/jovemnegrovivo/>>. Acesso em: 24 de jul. 2017.

⁵ EBC. Dica de leitura. Disponível em:

<<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2014-07/p-quarta-jovem-homem-negro-esse-e-o-perfil-dos-que-mais-morrem-de-forma-viol>> . Acesso em: 24 de jul. 2017.

na categoria e têm os piores salários;⁶ que em em 2013 cerca de 13 mulheres por dia eram vítimas de feminicídio, que 50,3% desses crimes são cometidos por familiares, que 27,1% deles acontecem no domicílio da vítima;⁷ que o homicídio de mulheres negras estatisticamente soma mais que o dobro de casos do que o de mulheres brancas, tendo aumentado 54% no Brasil entre 2003 e 2013;⁸ e que, levando tudo isso em conta, não há como ignorar que gênero e raça, ou se preferirmos machismo e racismo, têm uma cota hiper-relevante de relação. Também não há como ignorar que, pela perspectiva do feminicídio ou do trabalho doméstico compulsório, para uma mulher negra o cenário da casa pode apresentar um carga particular de hostilidade, pois não é incomum que esse espaço que poderia ser de segurança se torne um território de privação e violência. Todos esses são fatos velados por sob uma gama de imagens da colonialidade que perpetua sua estrutura justamente pelo seu não dizer, essas são não mais que a pura imagem de uma ferida colonial ainda aberta, que produz assujeitamentos que subjugam, entre muitos outros, o corpo negro e feminino a toda sorte de hostilidade. E aí, quando Mattiuzi adentra a sua própria ferida, a ferida aberta por essa estrutura de opressão, e que ganha forma nos escombros de sua casa incendiada, a performer revive todas essas histórias sobre abrigos e violências, ativando a potência do seu corpo de mulher negra para fazer com que esses dados deixem de ser meras estatísticas e se tornem vidas: vidas reais, interrompidas, subalternizadas, precarizadas, colonizadas, que se rebelam na força do corpo de Mattiuzi quando ela caminha simultaneamente por sobre e por entre esse abismo pessoal-universal.

Quando a performer cria o registro do retorno às ruínas de sua própria casa, ela cria uma ferramenta de produção e transmissão de uma história particular que se expande excedendo os limites da pessoalidade, inscrevendo a potência dessa experiência vivida em um campo extrapessoal. Ela faz um uso estratégico do seu lugar de artista, dos trânsitos e supostas facilidades que o campo da arte pode lhe dar, não para para projetar-se sobre uma tradição, ou se reintroduzir a uma linguagem preestabelecida do fazer artístico como sujeito de

⁶ Mulheres da periferia. Dica de leitura. Disponível em:

<<http://nosmulheresdaperiferia.com.br/noticias/trabalho-domestico-mulheres-negras-sao-a-maioria-na-categoria-e-tem-os-piores-salarios/>> . Acesso em: 24 de jul. 2017.

⁷ G1 Política. Dica de leitura. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/11/503-dos-homicidios-de-mulheres-no-brasil-sao-cometidos-por-familiares.html>> acesso em: 27 de jul. 2017

⁸ EBC. Dica de leitura. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/11/503-dos-homicidios-de-mulheres-no-brasil-sao-cometidos-por-familiares.html>> acesso em: 27 de jul. 2017

um fato extraordinário (e sobretudo trágico); mas como quem usa da própria história para transbordá-la, como quem fala de si para falar do outro: porque a artista nesse momento carrega em seu corpo a potência de todas as mulheres negras que tiveram sua vida precarizada por um sistema opressor: mulheres que perderam suas casas, mulheres que tiveram a sua casa feita como lugar de violação. Michelle inaugura uma nova voz: uma voz que é tanto sua quanto é dessas mulheres negras que não puderam dizer de si, que viveram a ruína da casa, da segurança, do corpo; e contar essa história, como Mattiuzi fez em sua fala e nos registros fotográficos de seu retorno ao apartamento queimado, é criar uma política de produção de autonomia que vai na contramão do sistema de silenciamento colonial, que por sob estratos do machismo e do racismo oculta essas narrativas que se repetem a todo tempo se opondo a esse sistema que transforma vidas violentadas em estatísticas pobres e frias, valores numéricos narrados quase sempre por um outro que é alheio, e que se protege de ser atravessado pela potência dessas vidas de que fala.

Quando Michelle usa do lugar da arte, é então para dizer: *estou viva*. Porque para uma vida que é ameaçada a todo tempo, esse enunciado já não é óbvio, e aí é preciso ser artista para repeti-lo quantas vezes for preciso, e convencer pela insistência esses que a todo custo insistem em pôr isso à prova. É um dizer *estou viva, estamos vivas, somos o corpo que resta, e é tudo isso que temos*. Trata-se da fundação de um corpo-história, um corpo-vivo, uma história-viva. Como aponta o pensador Achille Mbembe, quando se pensa no negro — na sua vida e em seu território — se projeta um cenário longínquo restrito a uma biblioteca colonial que cria a ilusão de que o negro somente existe descrito por um texto feito da ficção branca sobre esse outro e sua vida distante. A repressão colonial como aponta o autor é essa que suprime a diferença do outro e o projeta sob um ideal hegemônico, e que faz do sujeito negro um desprovido de história, porque a narrativa que lhe cabe passa a pertencer ao sujeito branco autorizado a dizê-la. Reverter esse quadro então é devolver ao corpo subalternizado a capacidade de falar de si, de produzir sua própria narrativa desgarrada dessa diferenciação fictícia da história hegemônica que o anula. Assim, trata-se de investir em uma produção de uma autonomia de fala, capaz de reorganizar as posições de privilégio histórico que cada corpo ocupa. E é essa reversão que eu identifico nesse trabalho de Mattiuzi; ela instaura uma voz que diz de si e do outro por um estabelecer de afinidades entre histórias que se cruzam: que se cruzam em parte por seus meios e fins, mas principalmente por resistirem a esse apagamento colonial, por serem vozes críticas ao processo de silenciamento dessas histórias marginalizadas, que intencionalmente não couberam na narrativa oficial. Histórias que são pro-



Imagem I: Michelle Mattiuzzi no seu apartamento incendiado / Foto: Mark Dayves

protagonizadas por corpos precarizados que restam das chamas, e que como Matiuzzi, que corajosamente retorna, registra e compartilha as cinzas da sua própria vida, emergem dos escombros de qualquer casa que venha ao chão para reclamar a autonomia sobre sua própria existência.

Esse fazer da arte, que como no trabalho de Matiuzzi é uma prática de produção de autonomia contra-hegemônica, que inaugura novos enunciados antes soterrados pelo estrato colonial, não se justifica sobre rubricas políticas — como se quisesse inaugurar uma nova disciplina pretensamente engajada que fica flutuante como uma outra categoria por sobre os nomes da antiga tradição artística —, e nem tampouco é um fazer negligente ao fato de que o que se acordou chamar de mundo, de vida ou de arte são territórios colonizados por valores perversos e violentos, e que em sua oposição existem modos de existência que não são óbvios, existem práticas que não são evidentes, existem vozes que são tão críticas quanto são imprevisíveis; e que isso é algo que precisa ganhar espaço no estrato político que compõe o todo: que essas vozes precisam ser faladas e ouvidas. Até aqui, portanto, o que eu proponho é defender essa arte, defender que só vale à pena fazer arte se for para fazer isso. Mas isso é preciso fazer que dizer da arte seja igual a dizer do vivo, nem que para isso seja necessário abdicar de uma segurança da própria vida, deixar a própria casa incendiar, ver tudo vir ao chão, para assegurar justo uma sustentabilidade de modos de vida plurais e diversificados, de corpos que resistem como efeito colateral da tragédia, da crise; corpos que não são sobreviventes pois nunca lhes faltou potência de vida, e que ao contrário são a vibração que sempre esteve ativa porém abafada e pedindo passagem. A passagem disso que é insólito e insistente, que insiste em confrontar um corpo hegemônico, e que abre uma ferida larga no que é fixo e enrijecido.

Mas toda ferida dói, toda dor assusta e, tão logo, esse fazer da arte pode ser doloroso e assustador. Porque esse confronto pode ser um assombro; o assombro de ouvir uma voz que vem a toda noite povoar os sonhos de quem na mais otimista das visões parece contentado em ocupar somente a carcaça que o protege. Ou mesmo de quem consegue, ainda que em algum lugar distante, ouvir esse desejo que quer ver tudo desabar, mas que todo dia vai para a cama, já com o corpo esgotado do esforço do trabalho, da violência corriqueira do cotidiano, tomado pelo tédio, pelo nojo, pelo ódio, e pelo medo de sofrer mais do que já sofre. Imagine que essa voz viesse, e que viesse com a espessura de mil mundos, vozeificando verbos malditos, segredos e feitiços. Imagine que essa voz viesse dizendo que o teto que protege um corpo, seja ele de um palácio ou de pau-a-pique, precisa pegar fogo; imagine o tormento de ouvir essa

voz que insiste em dizer a todo tempo que a vida é escassa; e que se essa voz viesse todo dia em sonho, decerto ela seria pesadelo ou insônia, seria uma voz da desgraça, seria a loucura.

— Se fosse uma língua, facilmente seria uma língua amaldiçoada, se fosse uma voz, facilmente seria uma voz perturbadora, se fosse uma consciência, facilmente isso seria um carma.

— E se isso fosse alguém? Fatalmente isso seria uma ameaça.

I.II - Adoecer

Então imagine um corpo adormecido, e isso como algo que habita esse mesmo corpo em sonho. Mas o que é esse habitar e o que resta de sonho a quem sabe tudo isso? Com o que pode sonhar alguém que já viu a mácula dos céus, o fim do mundo, a morte? Mas que ameaça é essa e a quem ou a que ela se endereça? E como pode afinal isso ser alguém?

Primeiro, é fundamental saber que isso de que aqui falamos é algo proibido; isso é infrator; isso é vândalo; é terrorista, criminoso; isso é mal visto e é monstruoso, e é fundamental marcar que isso é fruto de uma discussão que atravessa os lugares de assujeitamento do capitalismo contemporâneo, para localizar isso em uma problemática menos abstrata, e escapar a uma confusão intencional desse tempo que a reforçada atualização do capital mundial integrado produz: essa de que a tal supremacia de uma categoria sobre a outra não existe pois a base do desejo capitalista neoliberal, e por qual das identidades que se formatam com e por ele, é supostamente descentralizada e fluida. Também para evitar simplificar as problemáticas relacionadas a uma noção de integração mundial, e sobretudo de sul global, que ignora certas discrepâncias históricas e falsamente reposiciona e relativiza o lugar desses corpos e subjetividades emergentes do polo sul — desse que é o outro lado do mundo, o lado da colônia — fazendo parecer que políticas de racialização e marginalização de determinadas subjetividades herdadas do empreendimento colonial foram superadas, desembocando na ilusão de que um mundo pós-colônia de fato existe. Pois, afinal, trata-se de uma ficção isso de que, no estrato das subjetividades do capitalismo contemporâneo, exista uma marcha que vai em direção à incorporação da diferença ou da quebra de fronteiras, pois de fato os esforços são todos para na verdade pulverizar qualquer potência real de alteridade, diluindo-as em

alegorias de diversidade falsificadas, pontuais, esvaziadas, e dispostas para consumo; e mantendo ainda bem demarcadas as zonas de privilégio e exclusão supostamente anteriores.

O que ocorre é que na política de produção de identidade capitalística, se reconstitui “o princípio identitário, com a única diferença que as figuras a partir das quais a subjetividade se formata deixam de serem fixas e locais, para serem flexíveis e globalizadas”.⁹ Como aponta Suely Rolnik, o capitalismo investe em subjetividades mutáveis, que a todo momento se reinventam, e em consequência disso continuam a consumir. Todo esse cenário em uma primeira vista pode parecer fundado em uma liberdade, mas se afinal de contas o importante é que não se pare de desejar, a diferenciação em massa pode ser a base da mesma massificação do consumo. Em verdade, não faltam opções no menu das subjetividades contemporâneas: trata-se de um catálogo gigantesco que vai de artigos a subjetividades de luxo, “*identidades prêt-à-porter*”¹⁰, pré-fabricadas, prescritivamente diversificadas, que parecem de fato um desvio de uma estrutura fixa, mas que no fim só substituem o que poderia ser o novo, por uma espécie de design inovador. Rolnik fala de um inconsciente colonial¹¹, como essa política de produção de subjetividade contemporânea que molda os corpos, os categoriza e organiza dentro de um regime de códigos particular, que já não se refere a uma polarização direta norte-sul, preto e branco, masculino e feminino, fazendo até mesmo esses modelos parecerem arcaicos na nova dinâmica fluida desse mal dito mundo integrado; mas que por fim os reinventa variantes sobre as sua própria linguagem. Assim o capitalismo recoloniza o conjunto do planeta, articulando o que for necessário sob uma nova roupagem, e produzindo e esvaziando imagens desenfreadamente.

Essas imagens são por fim identidades, ou produtos delas, e “*Tais identidades definem-se não só por certas competências, mas também por uma certa aparência, um “estilo” de corpo, roupa e comportamento ditado pelas tendências do mercado do momento.*”. Isso substitui, portanto, em termos de vida, uma ética por um estilo: pois se o capitalismo não é excludente, se ele é integrado e integrante, é primordial para sua sobrevivência que cada micro singularidade que se encontra no mundo, capaz de desejar e consumir, esteja inscrita na sua fórmula. Uma vida que portanto poderia compor com uma ética que opera escolhas a partir de uma consciência nova, participante de um círculo infinito da alteridade, é subscrita em um sistema de estilos de vida, que apesar de múltiplos são limitados. Estilos que se diversificam

⁹ ROLNICK. 1998. p.141

¹⁰IDEM

¹¹Palestra dada na Casa do Povo em São Paulo em 25 de novembro de 2015.

porque é necessário: porque não escapa à expertise do capital que as pessoas são diferentes, e nessa cartografia capitalística não há quem deva ficar à margem de seus critérios normatizantes.

A questão é que quando se trata de vidas, quando ainda vivas, há de se lidar com um desejo que insiste em reivindicar a sua cota de participação no todo, e que não para de se diversificar não porque não quer parar de consumir, mas porque o trânsito é a base da sustentabilidade dessa existência. Essa é portanto a ameaça que o capital não pode ignorar, porque ele não é capaz de lidar com o imprevisto, e por isso elabora por si só modelos de identificação que alimentam tanto quanto neutralizam essa potência de desejo insurgente que o intimida. Na esteira de Donna Haraway, Amaia Pérez Orozco comenta que no capitalismo hetero(cis)patriarcal não há o que preexistia ao funcionamento das estruturas socioeconômicas, e não só assim, são essas mesmas que definem a paisagem da vida por sob a necessidade do mercado financeiro. Tal como diz Orozco, o capitalismo não produz somente coisas, mas também desejos, necessidades, identidades; em suma produz modos de vida, ou em todo caso elabora meios que determinam onde uma vida pode ou não se sustentar. Em se tratando de macropolítica a problemática desse cenário é evidente, pois o bem estar, ou a possibilidade de ter uma boa vida, é proporcional à capacidade de consumo mercantil. Isso produz um cenário visível de exclusão pautado em quem detém em escala o poder de compra, e se intensifica pois nessa estrutura a concentração de capital é notoriamente dada a uma determinada categoria que, mesmo com toda sua dita fluidez, tem um perfil muito bem traçado. O homem, branco, cisgênero, heterossexual, ocidentalizado (que daqui pra frente chamarei de *HBCHO*) é a figura central dessa estrutura, e tão por isso é fundamentalmente para essa que o lucro retorna, seja em forma de capital, de segurança, de gozo, ou do que mais puder ser consumido ou esbanjado.

Mas do micro para o macro e do macro para o micro há um trânsito mais complexo, porque se a lógica do privilégio capitalista é tão evidente, sendo centrada na forma hegemônica do *HBCHO* e excluídos todos os corpos e subjetividades que se distanciam dessa figura, poderia parecer fácil contestá-la e destruí-la, e de fato seria se não fosse essa estratégia ardilosa de produção de assujeitamentos outros; não fosse justamente a produção desenfreada desses modelos de identidades flexíveis e mutáveis do capital, que se apresentam com um pretense nome de diversidade inserido em sua estrutura. O fato é que para proteger o sistema de lucro e de privilégios é preciso proteger a todo custo esse recorte de gênero, de classe, de raça, de sexualidade e do que mais seja necessário; e é preciso manter essa sigla a mais

reduzida possível para não expandir a centralidade desse esquema de perdas e ganhos. Assim, reconhecer o HCBHO, poder nomeá-lo, já é um caminho para destruí-lo. É que nessa política de produção de subjetividade se investe nessa figura central como se fosse um comum, e com isso, como numa equação de matemática política sofisticada, se produz teoremas que ao mesmo tempo neutralizam e satisfazem os corpos e subjetividades excedentes à norma. Portanto, antes de tudo, é preciso desnaturalizar esse modelo, porque como figura central ele é um invisível, e se agora é possível falar de branquitude e masculinidade hegemônicas; de heteronormatividade, de cisnormatividade; de inconsciente colonial; é pelo trabalho de movimentos políticos, que com as poucas ferramentas que restaram, ainda que restasse só mesmo o corpo, com todo o abafamento possível persistiram em denunciar essa operação de opressão sistemática da vida dissidente.

Essa opressão pode acontecer pela violência física, e sobre isso não faltam casos que relatam como as estruturas de poder violentam aqueles que se rebelam contra ela, ou que de algum modo tenham marcado no próprio corpo o desvio da norma: falamos do feminicídio, dos altos índices de violência homo/transfóbica, do genocídio do povo negro, da violência repressora do Estado contra manifestações políticas populares; falamos da violência contra um corpo-subjetividade desviante que se repete há mais de 500 anos de distância do empreendimento colonial no planeta; um projeto que se estruturou a partir de políticas de violação e afugentamento de corpos desviantes, e que através das mesmas se sustenta até hoje. Mas em termos de micropolítica há uma outra dinâmica de opressão que é menos evidente, e que por isso é uma armadilha. É que o capital conjuga uma operação de repressão pela sedução, que é uma espécie operacionalização do desejo que se inscreve na própria gênese da subjetividade do sujeito capitalista. Isso é algo que desfigura o corpo, que introduz o que é desviante em modelos prescritos por uma fórmula limitada e limitante, fazendo com que essas dissidências não se reconheçam, criando carcaças semânticas que sobrecodificam os corpos e o desejo de modo a confundi-los, enfiando-os nessas estruturas que assumem estilos e competências distintos, e que se adequam o mínimo possível àqueles que por não quererem ou por não poderem, não se encaixam no *HCBHO*. E, quando eu digo que se trata de uma adequação mínima, é porque é fundamental para a preservação desse sistema que o modelo hegemônico continue como referencial, e que tudo que se desvia dele não vá muito longe, porque a radicalidade do deslocamento dessa figura é fatal para a sua existência; porque investir num deslocamento radical dessa estrutura é automaticamente ameaçá-la. Como se quando um corpo voasse longe, ele se tornasse a prova viva da precariedade dessas carcaças

que comprimem os corpos em formas previstas: e isso é uma ameaça que o capital, e seu sistema de manutenção do poder, não pode permitir.

Como diz a poeta e pensadora Tatiana Nascimento, a opressão é algo que coloniza o corpo do oprimido, é uma política de produção de subjetividade que não apenas permite que um agente externo violenta um corpo subalternizado por um sistema hierárquico, mas que também é capaz de transformar a consciência do sujeito oprimido em uma má consciência: uma consciência colonial por assim dizer¹². Isso elabora uma tirania que ao mesmo tempo é interna e externa. Ela é externa porque ora autoriza a violência de um corpo sobre o outro, e é interna porque funciona como um câncer no corpo do oprimido, porque inventa uma doença involuntária que vai se multiplicando freneticamente até a metástase: até que todo o sistema do corpo e da subjetividade esteja corrompido. Isso que vem a parecer então com uma doença é algo tão bem articulado pelos sistemas de produção de poder que, como diz Tatiana, vai orientar até mesmo as condições de avaliação e questionamento do sujeito oprimido sobre o seu próprio lugar no mundo, e faz com que essa figura desviante da norma adoeça de uma desfiguração da própria imagem em função do referencial opressor — que não se refere a um corpo biológico por fim, o que poderia ser outra prisão —, mas que é influenciada por um corpo que se modela por uma ordem moral que o precede.

Em síntese, o que eu estou tentando elaborar é que no fim de tudo a precisão com que esse processo de opressão da vida se articula cria apenas dois polos possíveis, um que por seus próprios privilégios pode se identificar e usufruir do gozo e da segurança do modelo hegemônico — e que por sua vez escolhe fazê-lo —, e outro que seja por atributos físicos que marcam no seu corpo uma marginalidade em relação a essa figura central previamente instituída; seja por conseguir dar passagem a um desejo outro que não quer por fim se reconhecer nesta forma una e repetida, ou pela soma dos dois casos; não se reconhece nem na supremacia do *HBCHO* e nem consegue reverter o processo recalcante que lhe foi forçado para se reconhecer no fora desse referencial. Como se assim uma mulher só pudesse ser uma mulher em relação ao homem, como se uma pessoa negra só pudesse ser negra em relação ao branco, como se um viado só pudesse ser viado em relação ao hétero, e assim ao infinito com tudo que potencialmente faz *uma utilização máxima dos recursos políticos de produção performativa das identidades desviantes*, sendo então qualquer coisa dissidente cruzada em uma hierarquia meta-genética a essa forma soberana.

¹² NASCIMENTO. 2014. P.30

Se nos aproximamos por exemplo das teorias e movimentos *queer* — dando um salto sobre as ressalvas a essa produção e sua respectiva carga colonial, ou suas aproximações e apropriações por parte desse sistema de assujeitamento capitalístico — e tomamos como referência o interesse dessa perspectiva pelo desvio radical da norma, é possível imaginar uma estratégia. Como aponta Paul Preciado *os movimentos e as teorias queer respondem por meio de estratégias ao mesmo tempo hiperidentitárias e pós-identitárias*¹³, e isso porque, como aponta o autor, não basta desfazer a identidade e vislumbrar a possibilidade de uma desterritorialização total, pois isso já é uma estratégia anterior do capital: criar identidades que se desterritorializam e se reterritorializam a todo tempo na variante desses estilos regulados. Falar então de um movimento simultaneamente hiperidentitário e pós-identitário, como fala Preciado sobre o movimento queer, é dizer de um caminhar em direção a essas identidades abjetas nesse sistema de produção de subjetividade para encontrar outras performances que essa estrutura não comporta. Performances que radicalizam essa silhueta soberana do *HBCHO* a ponto de colocá-la em risco, fundando um movimento de vidas posteriores a esse modelo único que as precedia. É porque na lógica do poder, o *HBCHO* é a única identidade possível, é a única vida que se sustenta, e assim, defender modos de existência que se garantem em sua oposição, mesmo que por vias hiperidentitárias, é suspender toda a lógica de produção de identidade capitalista para fundar espaços que comportem essas outras subjetividades precarizadas que são por fim identidades impossíveis.

Isso sem dúvida foi uma grande contribuição dessa perspectiva *queer* de produção de teoria e fazer político, mas o fato é que é preciso encontrar os termos para falar de identidade e radicalidade sem cair novamente em um aprisionamento estético. Pois quando se fala de estratégia, não se pode limitá-la a uma certa formulação plástica, e talvez essa tenha sido justo a desgraça do movimento *Queer*, que apropriado e capitalizado por uma certa moda, por uma certa arte, ou por outras mídias que tenham servido ao sistema de assujeitamento do capital, tenha sido parcialmente convertido de potência desviante em mais uma imagem ou produto para ser consumido. Mas é possível e necessário resgatar essa noção de identidades radicais em potência, portadoras de uma autonomia em relação ao modelo hegemônico, que não se referenciam direta ou indiretamente ao *HBCHO*. Isso já é confrontar essa estrutura, e isso é um trabalho político, pois tudo que não é homem confronta o homem, pois tudo que não é branco confronta o branco, pois tudo que não é ocidental ou ocidentalizado confronta a ordem de subalternização colonial norte-sul, e assim por diante. Por isso, a estratégia é encontrar o

¹³ PRECIADO. 2011. p.15

desvio onde quer que seja, por maior ou menor que seja, e achar as poucas saídas onde o desejo se autodiz e onde o corpo não se enquadra. Isso é para dar passagem ao desejo que quer romper as carcaças que nos sufocam, para inventar outros nomes para si que não os previstos, e escapar desses reafirmados novos encarceramentos da subjetividade que podem aparecer e desaparecer o tempo todo como uma novidade esvaziada camuflada de representação.

Mais ainda, é preciso encontrar modos de compor essas forças sem perder de vista que elas têm sua cota distinta de diferença interna, entendendo que ser negro é diferente de ser índio, e que ser homem e indígena é diferente de mulher e indígena, e que a experiência de vida de uma mulher indígena é diferente da de uma mulher branca, e a de uma mulher cis é diferente de uma mulher trans, que é diferente da de uma bicha, que é diferente da de uma sapatão, e que é diferente, é diferente, é diferente. E, se ora esse trânsito interior de poder e privilégio entre uma e outra categoria dissidente é de fato discrepante, é preciso encontrar afinidades e coletividades capazes de produzir frente a essa forma única que suprime todas as outras. É preciso encontrar onde essas forças se cruzam para celebrar esses corpos que desviam e que têm sua porção de afinidade no desviar; pois no fim tudo que não é e/ou não quer ser hegemônico é subalterno, estando mais ou menos distante do centro, ou mais ou menos neutralizados por esses axiomas variantes. Mas em todo caso, isso que é um desvio e poderia ser uma virtude, que é uma potência de vida insistente mas parece um defeito, acaba por aparecer em todo corpo dissidente como doença: essa é a doença colonial, fazer todo corpo que desvia adoecer da própria dissidência através de um sistema de opressão que se instaura no interior do sujeito oprimido, que coloniza e recoloniza os corpos, e não apenas patologiza violentamente determinadas formas de vida, como faz com que as mesmas acreditem que são portadoras de um defeito na ordem plena do corpo. Por isso que, quando o índio devém índio, a mulher devém mulher, a bicha devém bicha, é sempre uma ação radical, pois é um mirar no impossível para produzir um corpo utópico e distópico: é utópico porque acredita na potência de um modo de vida outro que no estrato político da subjetividade hegemônica não pode ser uma alternativa, pois é algo indizível, impensável, inimaginável, proibido; e é distópico porque lida com corpos reais, porque pretende defender esses corpos mesmo com toda a violência que lhes é forçada, acreditando que, mesmo diante de toda a desfiguração dessas imagens dissidentes da forma soberana, é possível produzir fissuras que permitem que esses corpos e subjetividades desfigurados pela subalternização possam se reconhecer, possam ver o seu reflexo e se enxergar sem a sombra dissimulante do *HBCHO*.

É que produção de identidade e autorreconhecimento são coisas distintas, mas que têm sua própria cota de intimidade: são processos que se cruzam, se confundem, se interferem; e não se trata exatamente de cor da pele, de genitalidade, de categorias biológicas ou morais, mas de um reconhecimento de si que opere um vetor contrário ao embranquecedor, ao masculinizante, ao heterocisnormativo; e que procure convocar algo do qual esses corpos silenciados são portadores: outros saberes, outros rituais, outras formas e desejos de usar do corpo; outras formas de produção de subjetividade afinal. Essas outras formas podem então ser formas da arte. Na questão da transexualidade, por exemplo, como aponta a pensadora trans-feminista Amanda Palha¹⁴, noções como a de disforia de gênero são introduzidas como patologias clínicas, e nomeiam o processo de não identificação com uma certa performance de gênero, forçosamente lançada sobre um corpo a partir de uma suposta verdade biológica como um comum, e fazem com que de repente uma pessoa trans acredite que é portadora de uma doença: que ela possa dizer algo como “estou/sou disfóricx” como se o problema estivesse contudo inscrito no interior do corpo patologizado, e não em um sistema sociocultural que oprime o mesmo interrompendo a processualidade transitória dos múltiplos caminhos implicados em um processo de autorreconhecimento. Assim, reverter o sistema da doença é necessário para compor uma força capaz de estabelecer essas vidas imprevistas, e há de se falar de doença enquanto saúde, imaginando a saúde dos doentes, e delatando da doença dos sadios. É preciso celebrar a vida que desvia para escapar do luto de seu velório antecipado, ou de uma morte prematura provocada por uma doença inventada.

Como aponta Lia Garcia, a celebração foi sua estratégia para desviar sem adoecer. Para escapar dessa suposta disforia que em verdade não existe, porque um corpo que tem a liberdade e autonomia para se identificar como bem quiser, para se autôn timer no fora dos regimes de reconhecimento impostos; um corpo que não tem por fim como referencial o HBCHO, não pode sofrer de qualquer angústia ou mal-estar por não segui-lo. Lia é artista o tanto quanto é mulher, tanto quanto é transexual, tanto quanto é latino-americana, tanto quanto é ativista; e tão quanto, faz arte enquanto faz política. Porque como artista ela sabe da necessidade de usar seu corpo e sua vida como ferramenta de luta, pois seu trabalho surge como uma urgência que emerge de sua própria vida, como uma voz que é fruto da necessidade que a artista encontra de produzir uma fala afirmativa sobre o seu trânsito de gênero.

¹⁴ Fala realizada no XIII ENUDSG na UFG.

Lia não negligencia o fato de que seu corpo está imerso em uma estrutura social que condena esse seu desejo de transformação, que interrompe qualquer desejo de escapar da carcaça em que um corpo foi enfiado ao nascimento, resignado a uma certa performance de gênero que não pode ser contestada. Sobretudo, Lia não ignora que a dor intrínseca ao processo de desviar de fato exista, pois isso seria por fim negligenciar que há um sistema político que oprime vidas e que isso é um problema a ser falado e enfrentado. Mas, em algum momento, parece que para a artista somente repetir a dor sentida se torna algo insuficiente para lidar com esse problema: ela precisou encontrar o outro lado do processo, o lado que reconhece que a vida que desvia é a vida que se exerce, é a vida ativa, e resolveu celebrar para levar a cabo a potência de dar continuidade a seu desejo.

Para não padecer do próprio desejo e conseguir desviar sem adoecer da dor sentida ou advertida, a artista fez de seu trânsito de gênero um ritual público, comemorando e compartilhando com o entorno a fortuna de sua transição. Usando de um elemento marcado fortemente na cultura mexicana — e sobretudo algo substancialmente representativo de um repertório patriarcal latino-americano — Lia Garcia performa sua própria *Quinceañera* se apropriando dessa festividade onde uma menina se converte em mulher e como tal é apresentada à sociedade. De forma afetiva e subversiva, Lia em sua festa apresenta a si mesma ao mundo como uma mulher transexual, e faz isso em espaços públicos convidando o seu entorno a participar de sua celebração. A celebração de um corpo que é tão vulnerável quanto é pulsante, um corpo que reclama um nome e um espaço para si; inventando títulos e espaços que não existem e que não têm precedentes. Ela faz isso através da arte e da performance, transforma seu corpo em público, se apresenta ao mundo com autonomia, e faz da tragédia da vida subalternizada, repetidamente narrada pela dor, um ritual de celebração.



Lia convoca uma coletividade, cria uma rede de afinidades e compartilhamento de afetos que se encontra nesse dispositivo da festa criado pela artista, que não só é representativo dessa transição para o feminino, como também pode ser lido como uma elementar comemoração da existência resistente que é dotada da coragem de encontrar sua própria felicidade e afeto. Afinal é essa a celebração do aniversário, reunir as pessoas para comemorar um vida que completou um ciclo. Lia performa seu aniversário quando deseja, e faz isso porque inventa sua vida quando quer, porque tem a autonomia de proclamar seu próprio renascimento, e o saber de que é preciso fazer isso quantas vezes for necessário.

Mas se eu cheguei até aqui foi só para concluir que o que me interessa em tudo isso, mais do que entender a cosmologia ou especificidades desse sistema, mais do que elaborar fórmulas teóricas que localizem e destrinchem um problema político até que ele se perca numa abstração, é encontrar e ensaiar as estratégias do que afinal é possível fazer frente a tudo isso. É descobrir como que sendo artista e com as ferramentas que isso me dá é possível resistir. Ou, como fez Lia Garcia, como através da arte é possível fazer do próprio corpo essa ferramenta. Como encontrar a equação política certa para associar esses corpos que desviam: os nossos corpos afinal, que não querem se repetir nas fórmulas dadas, e que recebem sua dose diária de violência por serem dotados de um desejo de vida que não cabe na estrutura de poder vigente. Vir até aqui foi um caminho para entender como é possível fundar, nesse mar de alteridade, uma real coletividade desses corpos vivos e feridos: dispostos a sangrar juntos, jorrar juntos; jorrar sangue e jorrar vida com toda potência, para produzir força sem endurecer, sem deixar que a vida que escorre para fora do corpo coagule; produzir uma coletividade que apesar de tudo ainda é capaz de celebrar a vida; e que se faz isso não o faz pelo gozo ou para fantasiar uma narrativa utópica de como é viver fora da crise; mas a celebração como uma nova política de enaltecer justo essa crise do corpo, a transformação, o trânsito.

I.III - Modos de saber, modos de morrer

Em Dawn, primeiro livro da Trilogia Xenogenesis de Octavia Butler, que inaugura o percurso imaginado pela autora de repovoamento da terra em um pós-apocalipse nuclear, e de transformação radical da raça humana a partir de seu encontro e miscigenação com essa nova raça alienígena, Lilith, protagonista da narrativa, inicia a história despertando de um sono induzido de cerca de duzentos e cinquenta e quatro anos. O seu despertar é o germen embrião

desse romance de ficção visionária, Ela é sobrevivente da destruição total da superfície da terra, como efeito de um combate nuclear pós guerra fria, onde não só quase toda a raça humana e não-humana foi dizimada, como o planeta se tornou inabitável. A radioatividade contaminou toda a superfície, as espécies vegetais e animais foram destruídas, a vida ficou escassa e não fosse pela intervenção estrangeira a espécie humana teria caminhado para sua extinção. A terra é então salva por essa espécie alienígena chamada Onkali, que se trata em síntese de um povo nômade, que se desloca pelo universo em uma espécie de nave-natureza, se recombina com outras espécies que encontram no seu trajeto - desde que eles identifiquem que o processo de miscigenação com essas outras possa aprimorar as qualidades dos corpos existentes anteriormente ao processo de combinação. Os Onkali são como magos genéticos antropofágicos, e ao longo dos três livros que constroem essa narrativa eles caminham para o seu próprio desaparecimento em função da criação de uma terceira espécie fruto da combinação Onkali-Humana. Quando Lilith acorda, a ela é contado que a terra foi destruída, que ela será a protagonista desse processo de repovoamento, e que encontrava-se por todo esse tempo em um coma induzido enquanto os Onkali trabalhavam na superfície da Terra para que esta se tornasse habitável novamente. Os Onkali reflorestaram as matas devastadas, sanaram os danos da radiação fruto do combate nuclear, fizeram inúmeros esforços para por fim refazer o território terrestre como um campo de vida sustentável, onde Lilith e outros seres humanos pudessem por fim voltar a viver. Entre muitos conflitos que surgem para a personagem, dada a densidade de tal informação, Lilith insistentemente questiona, a si mesma e aos Onkali, sobre qual é a intenção desse povo de investir tamanho esforço em salvar esse planeta destruído por questões das quais eles mesmo não tomaram parte; de onde surgiria essa responsabilidade sobre outras vidas que a princípio não lhes dizia respeito.

De início tudo parece mesmo culminar em um repetido clichê da ficção científica, esse de que alguma raça alienígena virá até a terra, com sua inteligência soberana, com uma potência bélica hiper-desenvolvida, com desejo de poder, e um plano perverso de dominação dos pobres humanos indefesos - o que pode até mesmo ser lido como um índice do próprio desejo do humano de dominar a vida no universo: que aparece reafirmadamente como esse contato conflituoso da vida terrestre com a vida alienígena, e que é não mais que uma alegoria sintomática do encontro de uma vida fascista com ela mesma, e uma reprodução apenas variante em escala da história da humanidade que se fez na dominação de um povo pelo outro. Mas não é esse o caso em Dawn. Octavia Butler, que não por acaso é uma autora negra e

feminista - e que convoca tudo o que isso pode no seu trabalho -, faz uma virada nessa clássica narrativa amedrontada e ressentida da ficção científica com a própria história da humanidade, e ao longo do livro mostra que o que os Onkali querem em troca é não mais que a própria troca. Como é dito no livro, os Onkali não se organizam hierarquicamente, e tem como base de produção de sua existência a miscigenação, para os Onkali a combinação genética entre corpos é uma necessidade tão vital quanto é para os humanos o ato de respirar; e assim, o que eles desejam com esse projeto grandioso de fazer a vida na terra ser outra vez possível, é somente dar continuidade à vida a partir da troca do seu material genético com o DNA humano. Isso porque para os Onkali os humanos têm uma inusitada habilidade fascinante, que é a de saber desenvolver um câncer.

Quando encontrei essa passagem no livro, fiquei particularmente interessado em saber que tipo de benesse o câncer, que é o grande assombro da vida humana, poderia oferecer a um corpo, para que Butler o tenha trazido em seu livro como sendo por fim uma virtude. E pelo pouco que eu pude me aventurar na literatura médica para compreender as especificidades que me escapavam sobre o tema, pude entender que o câncer se trata de uma espécie de interrupção em um processo de morte das células do corpo humano, um processo nomeado pelas ciências bio-médicas como *apoptose celular*. Com os termos leigos de que eu disponho, eu diria que a apoptose é a capacidade natural que uma célula tem de se suicidar em prol do funcionamento do corpo, pois diariamente o corpo humano produz células cancerígenas que, por sua própria inteligência, percebem que para dar continuidade à vida da qual ela é parte constituinte é preciso morrer. Assim, a apoptose é o processo de auto morte de uma célula doente que reserva uma consciência corajosa de saber que é preciso encerrar um movimento para dar continuidade a outro: é um saber que opera o fim da vida em função da continuidade dela mesma. O câncer portanto seria quando uma célula caduca e perde justamente essa consciência; é uma célula doente que decide não se suicidar, e não somente, se multiplica freneticamente passando a seus pares a mesma capacidade de recusa à morte. Em Dawn, Lilith desenvolve um câncer durante os anos em que passou desacordada, e não só, ela também é portadora de um genoma familiar com propensão ao desenvolvimento de tumores. O câncer de Lilith é extraído enquanto a mesma encontra-se sob os efeitos do coma induzido, e quando ela acorda, e percebe a cicatriz remanescente da cirurgia, questiona o que havia sido feito em seu corpo. O Onkali que a acompanha em seu despertar conta a Lilith que durante esses duzentos e cinquenta e quatro anos em que ela dormia, um câncer se desenvolveu em seu corpo, e que na mesma extensão de seu coma secular este foi curado.

*“Now you won’t grow cancers by accident.”*¹⁵ (agora você não produzirá cânceres acidentalmente,) foi o que disse o Onkali a Lilith quando a explicava que não só ela havia sido curada do tumor, como também fora geneticamente alterada por eles para que seu “talento” familiar para desenvolver cânceres não fizesse com que ela colocasse novamente, por algum acidente celular involuntário, a sua vida em risco. Tão logo, depois que eu pude entender melhor do que em termos médicos e biológicos se tratava um câncer, a ideia de porque alguém “curado” poderia desenvolver voluntariamente um tumor passou a fazer sentido. Mas na altura em que encontrei essa passagem em Dawn insistentemente me perguntava o que seria afinal isso de escolher iniciar um processo cancerígeno, pois como lhe foi dito, Lilith não estava livre da possibilidade de desenvolver tumores em seu corpo, mas a partir daquele momento o câncer não seria mais uma doença, e sim uma decisão. O fato é que o domínio sobre o câncer é por fim uma produção de autonomia sobre os processos de morte celular, que dá ao seu portador a condição de escolha sobre quando é preciso sacrificar a vida em sua porção necessária, e quando é preciso resistir. E, nessa conjuntura um processo cancerígeno deixa de ser um mal e passa a ser um dom: de repente a vulnerabilidade a um procedimento onde uma única célula renuncia à vida do corpo para garantir a sua própria é revertida em uma consciência que permite decidir onde na cartografia de cada corpo é preciso morrer ou não morrer. Porque para produzir uma vida, ou para dessubjugar uma vida de um sistema de dominação, é preciso saber operar algumas mortes e, nesse esquema, esse câncer consciente de que Butler fala é uma ferramenta de empoderamento do corpo sobre ele mesmo.

Imagine então que fosse possível fazer uma ressonância política de um corpo, e detectar onde essas forças de opressão fascista se instalam como células cancerígenas, e com essa nova consciência poder fazer esses tumores apodrecerem. E que igual, fosse possível detectar em que células do corpo a vida latente ainda resiste, mesmo que de modo frágil, e fazer com que elas recusem a sua morte eminente. Um câncer é sobretudo um pequeno corpo que habita um outro corpo, e imagine que virtude seria essa de poder decidir onde e quando em si mesmo um corpo outro pode ou deve surgir. Isso pode ter sua dose de metáfora, pode soar poético, mas isso é fundamentalmente político, porque essa imagem literária que Octavia Butler traz, permite repensar a ordem que distingue saúde e doença, permite reorganizar o sistema que garante a saúde de um corpo e falência de outro, permite que corpos decaídos se tornem corpos insurretos. Isso permite por exemplo que uma pessoa negra perceba onde que políticas pautadas na supremacia branca se criaram em seu corpo como cânceres involuntários

¹⁵ BUTLER. 2000. p.19

e a desfiguraram, e que essa mesma pessoa possa se autodiagnosticar do mal da branquitude que ocupa o seu corpo, tornando-se por fim novamente negra. Que igual uma mulher perceba onde que essas políticas centradas na masculinidade fálica a afugentaram, onde que a masculinidade viola o seu corpo sem consentimento como um faz tumor, e que assim ela possa fazê-lo morrer para valer sobre isso a intensidade de ser mulher. Ou mesmo eu, que sou um viado mestiço, e que por se tratar de um estrato macropolítico específico da divisão dos corpos e da subjetividade, seja branco e seja homem, possa perceber o que em mim não é nenhum dos dois, e deixar isso crescer, como um novo corpo em um corpo antigo, cheio de vida ou à beira da morte.

Porque o que distingue doença e virtude é somente o diagnóstico, ou melhor, quem ou o que é autorizado a diagnosticar um corpo vivo. E a vida não pode estar entregue a médicos estrangeiros que sequer conhecem a complexidade desse corpo diferente, que se transforma para existir, e que está exposto a todo grau de virulência da alteridade. Reorganizar o que se sabe por doença e saúde, ou em suma por morte e vida, é convocar então a lucidez de saber que na ponte entre um processo e outro existe uma ética, e em todo o caso, o que é fatal não pode ser involuntário. Quando se trata de morte ou de vida, trata-se somente de se suicidar ou de ser assassinado, porque existe algo que na vida se parece com um câncer, e é um outro corpo, interno ou externo, que ou “se morre” ou “faz morrer”. Pois há diversas formas de matar alguém, pode ser com o golpe de uma arma branca, pode ser negando a comida, negando a saúde, oprimindo uma vida até o suicídio, incitando conflitos. E nenhuma dessas formas é proibida por qualquer instância do poder vigente que se propõe a resguardar a vida: pelo menos quando se trata de vidas desviantes e negligenciadas.

Como apona Virginie Despentes, as masculinidades contemporâneas se constroem pela ideia do direito de matar, e isso está presente desde a experiência mais cotidiana, até a representação mais alegórica do homem. Como diz Despentes “En el cine de Hollywood: los hombres matan, es lo que les caracteriza. Matan enemigos, matan chicas, matan animales. No importa mucho lo que matan, lo importante es el uso de la arma. Tienen que relacionarse con la violencia.”¹⁶. Tão assim, distante porém não tanto dessa imagem alegórica do cinema, o homem do cotidiano; o homem de bem; o homem que mora ao lado, que mora em sua casa; o homem que é seu pai; seu marido; seu professor, seu patrão; o homem que sequer se relaciona com você, que não tem qualquer intimidade mas que por qualquer motivo e azar cruza seu caminho, está autorizado a matar-te se assim quiser. E ele mata porque pode, e

¹⁶ DESPENTES. 2017

pode porque em último caso se trata de uma legítima defesa: porque a estrutura de poder hierárquica centrada nessa figura legitima essa violência, e é uma defesa porque o corpo que rompe a carcaça se torna uma ameaça para essa subjetividade hegemônica. A simples existência de uma vida outra já delata a fragilidade dessas formas repetidas, e essa fragilidade só existe quando ela é revelada, por que em todo caso o desejo do homem é ser sempre soberano, e por isso não sabe lidar com qualquer ferida que desestabilize a sua soberania.

Então é preciso combater essa dinâmica de opressão que se instaura no interior do oprimido, destruir a subjetividade hegemônica que se instala como parasita cancerígeno dentro de si e que suga a vida até a morte — pareça essa metafórica ou real —, mas que de um modo ou de outro se sobrepõe a qualquer desejo que não pareça com ela. É preciso destruir essa forma para então se tornar outro: outrar-se, diversificar-se, devir. Devir índio, devir preto, mulher, bixa, animal, devir qualquer coisa que não seja soberana, que não se planeje superior, que não deseje o poder.

Mas isso não é tarefa simples, porque de dentro pra fora é uma política, e de fora pra fora é outra, mas essas são igualmente violentas. E porque em um caso ou em outro tem um corpo que sente a dor de desviar, sente a dor da ferida que se cria por dentro, e sente a dor da ferida que se faz por fora. E isso que eu digo como arte não é a própria ferida, mas é algo que a revela, que faz doer; é algo que revela a precariedade da sutura feita por sobre a ferida colonial. É algo como um contra-anestésico que revela a dor mas que não sufoca qualquer intensidade. É algo que diz da farsa desse coágulo feito das feridas fruto de cada violência que um corpo sofre, e que ao percebê-la esse coágulo se converte numa explosão hemorrágica que não para de sangrar. E sangra não como a vida que escorre, mas como a prova última de que se está vivo.

É que vida e oquidão são opostos impossíveis, nada nem ninguém cabe em um corpo vazio, e a anatomia humana é muito simples: só um por cento do corpo é carcaça, de vinte a trinta por cento é terra seca ou adubo, e o que resta, é tudo fluxo sanguíneo. Assim, qualquer um que se corta sangra, porque é muito fácil atingir o fluxo, e porque para estar vivo basta fazer o sangue circular. Isso é a coisa mais simples a se falar sobre vida, o complicado é distinguir como sangra cada um. Porque isso diz da intensidade em que o sangue corre em cada corpo, e quando as nascentes da vida são escassas, o sangue corre fraco, mas quando elas vazam por todo canto, ele corre como rio selvagem, derruba qualquer barragem; e se uma ferida se abre desviando algum rio dessa bacia, ele vem como uma explosão hemorrágica, como uma correnteza que perdeu seu caminho mas ainda assim continua a correr (imagine

esse rio, fora de si, correndo desgovernado, atravessando corpos, cidades e mundos). E o mais importante, é que quando as nascentes desses rios que correm em cada corpo são abundantes, não importa o que se faça, elas nunca secam.

Mas é preciso fazer uma gestão das hemorragias que um corpo sustenta. Eu mesmo queria era morrer de vida, mas no meu caso, quando se cresce viado em terra de macho, a gente aprende desde cedo que é preciso fazer uma gestão do fluxo pra escapar da morte: a gente aprende que porrada tira sangue, que sangue é igual a dor, e principalmente que se sangrar muito a gente morre. A gente aprende que quando o corte é mais profundo sangra mais, aí vai economizando viadagem pra não se cortar toda hora. Porque se cortar o sangue jorra, e se jorrar demais o corpo não sustenta. É que esse corpo portador de uma outra intensidade sanguínea só pode ir até a cota de dor que ele aguenta - porque quanto mais ele quer se expandir mais ele encontra resistência: e mais ele apanha, e mais ele sangra. Tem que se economizar tanto corpo que chega a ter hora que fica difícil saber até o que é desejo e o que não é, porque a violência coercitiva que nos castra é tão grande que confunde tudo.

Mas isso fala da morte e é doloroso, porém não é fúnebre. Isso não positiva a vida em ideais de alienação, porém não ignora que por sobre toda a violência é preciso celebrar toda fartura de vida que ainda existe — que é farta e que vaza para fora da carcaça. Por isso, não basta insistir só na dor, mas também é preciso inventar uma coragem que autorize essa força a vazar, é preciso que se invente uma coragem para que se comemore a resistência de uma vida que se insiste variante, transitória e pulsante; e para que assim não reste apreço a migalhas de pouca vida, de vida reativa, vida repetida, e que um corpo se abra para isso que parece uma ameaça mas que é uma virtude. Pois sangrar com fartura é algo que todo mundo sabe, só é preciso recordar: escavar o corpo para encontrar justamente essas nascentes que faltam, para recuperar uma fonte de vida que há muito ou há pouco já estava entupida. É preciso uma coragem por que ao mesmo tempo que isso inventa uma vida, isso diz de uma ferida; e é uma ferida que só existe quando é falada, que só sangra quando é citada; e que sangra em demasia. Isso fala simultaneamente da beleza e da tragédia que é descoagular. Isso é trágico como é saber de cada preto assassinado na favela, é trágico como é saber de cada travesti assassinada na rua, de cada índio assassinado no mato, de cada mulher assassinada em casa, de cada viado assassinado na boate. Mas é belo como nós que somos assassinados todo dia mas sempre nos recusamos a morrer, é belo como a vida que jorra para fora do abrigo, como o sangue que vaza de nossas veias e corre com a força de uma catarata. E se

nos cortam - e como insistem em nos cortar - nós não sangramos, nós jorramos: insistimos no jorrar.

Quando falo de arte, então, é para dizer desse algo que sabe sangrar, que sabe jorrar, que sabe do que triunfa e do que padece; do que é moribundo, do que é zumbi; sabe daquilo que sofreu e daqueles que sofreram; e que fundamentalmente é capaz de celebrar o que vive e o que é vivo. É para tratar de algo que não pretende narrar nada, porque só é capaz de falar de coisas que não cabem em qualquer código preexistente, e que como tal consegue desarticular uma narrativa colonial que se disponha a enclausurar em bibliotecas distantes essas vidas com as quais não se relaciona. É para encontrar essa coisa que não procure estabelecer em escala graus de validade entre aquilo vivido e aquilo fabuloso, que não busque tirar de si e projetar em um fora algo ideal ou algo maldito, mas que encontra voz que fala porque sabe, e sabe por que sente, e sente porque vive. Para dizer de línguas capazes de falar o indizível, línguas que estejam à altura de certos acontecimentos, de passagens que não couberam em uma certa estrutura de história: uma história domesticada, organizada na linearidade de um tempo hegemônico, de corpos hegemônicos, de uma vida por sucessão e suspensão de fatos. É para dizer disso que é selvagem e é terreno, e como tal, antes de contar ao mundo a sua história, quer mesmo é inventar outras línguas, outra arte, outras vidas: uma língua selvagem, uma vida mestiça, uma arte cósmica; que invente caminhos; e que desvie; e que se diversifique. E que assim o faça o tempo todo, insistindo em não se esgotar.

E se eu decidi falar sobre isso é porque para mim é uma urgência, mas por fim eu mesmo pergunto por que essa discussão é necessária. E, supondo que eu saiba no mínimo ensaiar uma resposta, diria que é necessário pois o que havia antes disso era um cárcere, e para me salvar dele foi preciso morrer. Foi preciso aprender a morrer: foi preciso aprender sobre uma processualidade da morte que permite se encerrar em um determinado modelo de segurança pré instaurado — morrer para uma língua, e renascer como uma densa vegetação monstruosa de línguas espinhentas como os cactos no deserto. Morrer, como se fosse essa a última linguagem possível. Porque se antes parecia óbvio dizer *estou vivo*, uma hora se fez evidente que não era: por que que quando se caminha desviando, quando se anda torto, quando se deseja inventar a vida que falta, quando se decide assumir a força desse corpo que resta de qualquer escombros ao invés de repetir a pouca vida que já existe; e quando se faz isso como se se fosse arte, quando se faz da vida uma prática artística, estar vivo deixa de ser uma certeza porque no final tudo é posto à prova.

De repente foi preciso acordar todo dia e constatar que ainda se vive, constatar que tem um corpo que apesar de tudo ainda respira, e com tudo que lhe foi drenado de vida, ainda tem vontade de encontrar essas vozes e de descobrir essas línguas. Ainda existe um corpo que quer ser artista. Por isso eu falo sobre vida, e por isso falo sobre ser arte, porque nada disso está dado. Porque a vida não é uma categoria resolvida, e não está inscrita em fórmulas assim como não está o fazer artístico. Tudo isso é uma prática e como tal precisa ser exercida. É uma coisa a ser alcançada. E que se perde o tempo todo para se reinventar. É como um segredo a ser descoberto, mas não como uma nova verdade enrijecida tão amedrontada e prisioneira quanto o que havia antes, mas como um renascer com um novo *código ético-pessoal*, que é tão frágil e monstruoso quanto é pulsante: como esse fluxo sanguíneo que vaza das veias, e não só não tem medo de sangrar como quer mesmo jorrar sangue sobre a terra, e fazê-la fértil para brotar e celebrar aquilo que falta.

II - Nenhuma Terra sonhada.

II.I - A janela dos fundos

Quando criança brincava sozinho de atravessar espelhos incrédulo de que tudo terminava ali: nessa fronteira demarcada entre eu e eu-mesmo. A brincadeira era me fazer acreditar que espelhos eram portais para um mundo do avesso — o mundo do quase-igual, acessível da parede do meu quarto. O espelho era uma fuga para o meu tédio, uma possibilidade dentro de tudo aquilo que já havia sido mapeado. Ele guardava um outro tempo e um outro espaço, e para atravessá-lo na minha brincadeira de criança quase solitária, eu me posicionava frente a esse duplo, fechava os olhos, e estendia lentamente a mão em direção a meu próprio encontro.

Os olhos fechados garantiam a falta de noção da distância que nos separava — eu e o espelho —, era uma abolição temporária da fronteira entre o que de mim era conhecido e esse outro trancafiado no reflexo. Quando estendia-me até o espelho sem enxergar, por vezes eu chegava a acreditar que o havia atravessado. E lembrando essa brincadeira, eu entendo que meu desafio era basicamente testar quão lento eu podia me mover até esse outro mundo imaginado, ou quanto tempo eu podia segurar a ansiedade do desejo de ver, para me manter incapacitado de constatar por fim de que lado eu estava.

Nada tão fantástico veio a acontecer nessa tentativa de travessia, e toda vez que eu abria os olhos, ou que a minha mão estendida encontrava a superfície fria do espelho, a suposta consistência do olhar ou a rigidez da matéria revelava que eu ainda estava preso do lado de cá. De olhos fechados esse portal estava sempre aberto e atravessá-lo era uma constante possibilidade. Mas fora do portal só me restava a vida que eu já conhecia: só me restava olhar pela janela e ver o mesmo quintal, sentir que a cama que eu dormia não era mais ou menos macia, e que qualquer segredo que eu tivesse comigo, qualquer vontade de explorar o desconhecido, qualquer curiosidade de me perder em um outro universo, de me encontrar ou desencontrar, ainda estava guardada em meu interior. Retomar a visão era retomar uma velha consciência, enquanto ainda inconscientizado pelos olhos fechados ou pela mudança de

densidade dos meus movimentos, a minha presença neste outro cosmos se tornava quase-real; eu podia jurar que era capaz atravessar a barreira da luz refletida, produtora dessa suposta imagem falsa, que em primeira vista parecia me repetir, mas que era um outro, e era um cúmplice desse desejo de me transportar para fora do que era conhecido.

Por alguns instantes eu chegava, a meu próprio modo, desse outro lado ocupando essa nova virtualidade. Era um mundo de escuridão; o contra-luz; e a garantia de existência desse novo mundo era de que eu não pudesse de fato vê-lo. Mas nesse caso não ver não era ignorar, mas sim encontrar a concentração necessária que se perdia na distração da visão para conjurar esse portal. Pois fazer essa travessia era diferente de um simples caminhar de um ponto para outro, se tratava de uma outra experiência que não cabia em descrições precisas, mas que estava inscrita em um vasto repertório extrassensorial que me permitia perceber-me do outro lado como quem se percebe de outro modo. Assim, bastava que qualquer luz entrasse pela minha retina, que o cachorro latisse, que o telefone tocasse, que fizesse mais frio ou menos frio, mais calor ou menos calor, ou que qualquer coisa se apresentasse resgatando uma ordem anterior dos sentidos e me tirasse a concentração nesse ato de sair de mim e do quarto, para me entregar novamente ao conhecido e revelar a suposta farsa do meu jogo. Não era por fim possível adentrar nesse mundo como quem simplesmente atravessa uma porta — e quem me dera que quando quando criança ou até hoje me fosse fácil criar portais de olhos abertos. Porque toda passagem para um outro mundo exige algum tipo de ritual, e esse era o meu: para entrar no espelho e acessar o outro lado era fundamental que eu abandonasse uma certa dose de consciência, e a falta de visão era a minha chave de portal para adentrar o próprio fora; que com ela era um só fora, e sem ela era um fora recheado de mil profundidades possíveis.

Mas paradoxalmente a visão era o que mais nós tínhamos em comum, eu e esse eu outro do espelho, pois fora a nossa assustadora semelhança, nada mais sabíamos sobre a vida que cada um levava em seu respectivo mundo. A visão nos unia porque a única certeza que eu tinha era que esse meu amigo quase-imaginado, por um motivo que possa ser explicado por qualquer narrativa científica ou fictícia, comparecia toda vez que nos olhávamos. Poder ver era por fim o que nos separava e o que nos conectava: por que bastava eu fechar os olhos para podermos finalmente estar juntos, mas igual, era só eu perdê-lo de vista para que sua vida, que tão logo tanto parecia similar à minha, se tornasse completamente desconhecida. Nós sempre estávamos restritos a um certo perímetro, que podia até variar conforme a dimensão e o local do espelho, mas que era sempre ínfimo se comparado ao mundo e todas as suas paisagens. E, se eu por fim abandonava o reflexo para ir viver a minha vida, não me

restava qualquer informação sobre o que aquele companheiro forasteiro, que certa hora parecia tão íntimo, estaria a fazer.

— Talvez ele ficasse ali o tempo todo só me esperando voltar, para me contar com os olhos, de um silêncio que não é mudez, daquele mundo do avesso que talvez eu nunca viesse a habitar. Talvez ele desaparecesse numa extensão daquele mundo, e que só voltasse obrigado toda vez que eu o convocava; talvez ele soubesse voar, talvez ele mudasse de cor, talvez ele virasse um bicho, um rio, uma árvore; ou talvez ele somente estivesse fazendo precisamente a mesma coisa que eu: caminhando pelo mundo até a hora de se confrontar consigo novamente.

Não sei por quanto tempo eu insisti nessa brincadeira, mas lembro que ela se arrastou por alguns anos da minha infância, e lembro que a mesma sempre foi um tanto secreta pois até transformá-la em texto eu nunca a havia compartilhado com ninguém. E o fato é que por mais que pudéssemos nos ver em todo canto, em qualquer superfície que fizesse refletir a minha imagem e a dele, o nosso ponto de encontro era sempre o mesmo. Porque ainda que nos víssemos a todo tempo em qualquer reflexo disponível no mundo, essa relação de intimidade que mantínhamos em segredo acontecia sempre no mesmo lugar. Quando me recordo de brincar, lembro-me também que esse jogo do espelho requeria uma certa especificidade, e que não era qualquer espelho que eu atravessava, era o espelho do quarto; e de um certo quarto; um quarto específico entre os muitos quartos que eu ocupei durante a minha vida. Era o espelho do quarto, que por alguns anos que atravessaram a minha infância, eu dividia com a minha mãe. O quarto de um tempo em que a falta de dinheiro ainda não nos permitia ter nossos espaços de intimidade separados; mas que durante as tardes era só meu quarto, o quarto que se projetava só comigo por sob e por entre o espelho, e que durante o período em que minha mãe saía para trabalhar, eu podia gastar meu tempo vago de criança inventando mundos e janelas que ocupavam a solidão temporária que as tardes me davam.

Falar sobre esse quarto é trazer um dado substancial sobre essa história: primeiro, porque até agora eu já morei em mais casas do que os anos de vida que tenho, mas foi só nessa que eu encontrei um portal; e principalmente porque essa casa específica carrega uma carga política-afetiva bem diferente das outras. Foi nessa casa, dividindo esse quarto com o espelho e com minha mãe, que eu aprendi uma das minhas primeiras lições sobre alteridade. Nesse quarto eu aprendi que olhar para fora é um ato que revela um mundo que extrapola a

órbita de proteção que se tem em casa — ou que em todo caso eu-criança tinha a prerrogativa de ter. Olhar para fora desse quarto era olhar pela janela que ainda dava para dentro de casa, mas que já revelava um outro mundo de diferenças que excedia tudo que eu sabia daquele microcosmo comum a mim, a minha mãe e ao espelho.

Essa casa era na verdade duas casas, uma na frente e outra atrás, e eu vivia na casa dos fundos que dava janela para o quintal compartilhado com a outra parte da minha família que morava em frente. Era uma típica casa de periferia onde as famílias iam crescendo e pela falta de dinheiro iam adaptando o espaço conforme a necessidade. Era uma casa que já era da minha família há cerca de três gerações. Era a casa de onde quase todos vinham e de que em algum momento pretendiam sair; era a casa para onde todos voltavam se fosse necessário, e de que saíam novamente se fosse possível: era a casa que sempre restava; e naquele momento particular era a minha casa e a casa daqueles outros. O quintal dessa casa foi talvez a minha maior escola sobre diferença, mas para entendê-la é preciso antes contextualizar minimamente o meu histórico familiar. O fato é que eu venho de uma família que ao longo de três gerações — as mesmas três gerações que ocuparam aquela casa — passa por um processo de mestiçagem racial que tem naturalizado em um subtexto um ideal de embranquecimento. Uma herança genealógica que se constituiu em maioria por mulheres negras ou afrodescendentes casadas com homens brancos de ascendência europeia, que foi da minha tataravó negra até a minha mãe branca, apagando progressivamente os traços de negritude.

Eu cresci em um ambiente familiar visível e risivelmente branco, que carregava toda a parcela de recalcque possível com a cota de negritude que persistia em cada traço da família. Mas no momento em que a pele clara foi alcançada, todo o resto de especificidade dessa negritude já longínqua, que pudesse permanecer em cada corpo como sequela, parecia por fim fácil de ocultar. Como se de repente fosse possível supor nessa nova genealogia familiar, que se constitui como um empreendimento branco, que mesmo sendo parte negros isso já não nos definia; que mesmo sendo brasileiros, isso já não nos definia; e que o cabelo não nos definia, que o nariz não nos definia, e que nem a boca, e nem a altura, e nem a perna, a bunda, o braço; nem a nossa história e nem a nossa ancestralidade nos definiam. De fato o que se supunha era uma mentira, mas se tratava de mentiras bem contadas, sustentadas frente à ficção privilegiada da pele embranquecida a todo custo, que se sobrepõe a quase tudo para que frente ao espelho se pareça com um modelo sonhado, e que garantiu a minha família um descolamento de uma história inscrita num passado abandonado, para dar lugar a um

empreendimento futuro, que só encontrava seu lugar no mundo, se fosse para esquecer de si e se autorrepresentar na gênese ressentida desse modelo ideal.

Mas acontece que, como tudo que é denso e que forçosamente se esconde pelo medo de lidar, tem algo que é vivo e que escapa de todo chão que o encobre, pois não se contenta em habitar as camadas subterrâneas do recalque ou do medo. E quando isso vaza; e quando isso afronta; o corpo afrontado só tem duas chances, ou entrar em guerra com a ameaça que se apresenta, ou se abster do conflito para viver na ignorância melancólica de fechar os olhos para algo que realmente existe e que se apresenta ao olhar. Se frente ao espelho meu corpo já era em todo caso branco, bastava sair da minha imagem e olhar pela janela para ver aquilo que se escondia por sob uma carcaça inventada e insistia em me afrontar. Pois o caso é que nesse tempo em que eu vivia nessa casa dos fundos, logo à frente vivia uma outra parte da família que por qualquer sorte ou azar não havia participado desse mesmo empreendimento embranquecedor. A parte da família que não sucumbiu no mesmo projeto que me garantiu essa ficção genética raza, e que por uma coleção de anos foi só o que eu soube assimilar como herança familiar.

Mas eles estavam ali, por mais apagados que estivessem de minha história continuavam no mesmo quintal, existindo com seus corpos pretos no primeiro plano por detrás da janela do quarto, a janela dos fundos. Bastava eu olhar para fora para ver aqueles que compartilhavam corpo, sangue e sobrenome comigo, mas que eu já era incapaz de olhar e identificar semelhanças ou afinidades: incapaz de me reconhecer neles e de reconhecê-los em mim. Ao contrário disso, se existia uma geopolítica doméstica que nos fazia tão próximos, se existia sobretudo um inegável partilhamento de um corpo comum entre nós, a ficção da branquitude e abjeção da minha cota negra me fez por todo aquele tempo — naquela casa, naquele quarto, por detrás daquela janela — acreditar em abismos continentais que nos separavam radicalmente. Naquele quintal que eu pouco frequentava, estava a ameaça sobre o meu corpo que vinha se constituindo com um referencial outro. E se eles estavam ali a todo tempo existindo e ocupando o espaço com a potência de sua negritude não apagada, e como tal revelando que minha imagem era uma farsa, para garantir que tudo permanecesse em harmonia só me restava ignorá-los. Assim não houve guerra, e se eu temia o meu quintal não era como quem teme um campo de batalha, mas como quem evita o constrangimento do silêncio entre aqueles que sabem um e outro de um segredo compartilhado, mas que por um verbo imposto não podem falar. Porque não houve qualquer combate, mas houve todo tipo de mudez, a mudez que inclusive me fez, por todos esses anos de uma suposta intimidade

doméstica, mal saber da voz dos meus parentes pretos. Essa voz que podia por fim me dizer desse algo que se revelava ali por detrás da janela: dizer do preço que eu pagava pela proteção do meu quarto, e que eles pagavam por habitar esse fora. Pois o custo da minha branquitude era esse: o silêncio diplomático sobre o despertar daqueles que não embranqueceram, e a temerosidade sobre aquelas vidas que entregavam o meu teatro mal feito, e as representações confinantes e estrangeiras que me garantiam segurança.

Mas sobre isso, parte por estar imbricado de uma certa afetividade sobre essa história; e parte por entender que a origem da branquitude nessa formação de subjetividade que acometeu a mim e meu núcleo familiar embranquecido, não é um problema localizado mas algo recorrente e estrutural na formação de uma identidade nacional que surge por um processo nefasto de colonização do corpo e da consciência, não me interessa exatamente criar vilanias por sobre um ou outro agente que tenha me ensinado na vida “o que é” e “como é” ser branco. Ou mesmo julgar minha culpa sobre um autodidatismo que me levou a identificar-me como tal. Mas o fato é que tampouco me escapa que o preço maior foi pago pelos meus parentes que habitavam o outro lado da fronteira invisível do quintal de casa, esses que ficaram de fora da partilha de uma certa promessa de vida, de um certo conjunto de família, de um futuro contingente e de um passado comum. Pois nessa divisão semântica de bens, a eles cabia o passado habitado por uma herança que em algum momento eu precisei descartar para inventar uma história branca. E, não nego o quão doloroso é constatar o longo tempo gasto em minha vida sem estar conectado a isso, mas a mim cabia toda uma perspectiva de futuro que se garantia no privilégio da cor da minha pele, que me garantia segurança de vida, que me garantia escolhas: inclusive alguma dimensão de escolha que não a de compartilhar dessa prerrogativa branca que por fim não é irrevogável.

Porque em todo caso, todos nós pagamos algum preço pelo corpo que tínhamos. Mas, se a mim agora é doloroso perceber a longa negação disso que em mim era negro e que contudo me constituía, não perco a responsabilidade de saber que a mim era dado o privilégio do trânsito: a mobilidade de poder inscrever minha história em um futuro protegido por uma representação branca; ou até de poder voltar atrás e recuperar esse passado quase por todo perdido. Para mim era possível por fim escolher ser um ou ser outro, ser eu-mesmo ou ser eu-outro, mesmo que isso requeresse uma coragem para abrir mão de uma certa segurança. Mas no outro caso, no caso desses que continuaram pretos, não lhes restava outra coisa que não ser pretos. E se agora eu consigo encontrar uma perspectiva afirmativa de toda a riqueza e potência que se reserva na negritude — ou de tudo que de algum momento foi posto à margem

de um modelo hegemônico — não há como ignorar a violência da resignação forçada sobre aqueles a quem foi negada a mobilidade de transitar e habitar uma esfera de segurança da vida que a mim era permitida. E essa negritude, que restava aos corpos que ficaram fora da partilha da família que era minha, sequer se edificava como um chão. Pos o fato é que quando isso se apresenta como promessa, quando se cria essa discrepância entre os corpos registrada no suposto júbilo daqueles que alcançaram o corpo ideal, dos que concretizaram o projeto de vida branca e dos que ficaram para trás, é preciso muito mais do que coragem para perceber que o que restou não é miséria e sim uma fortuna. Para que o preto queira ser preto, e não padeça do mal inventando de não ter sido branco.

Porque o fato é que quando se fala de racismo, fala-se de um trânsito de privilégios entre corpos que se dá em uma via de mão única. E esse é o ponto chave da discussão sobre lugares de fala, porque quando se trata de privilégio e hegemonia, mais do que lugares demarcados, se diz da possibilidade discrepante entre corpos e desejos de caminhar livremente, de exercer suas escolhas, de ter autonomia, de poder se conhecer como quiser, dentro ou fora de um regime político de exclusão. E se agora consciente de tudo isso eu posso dissertar de uma gênese histórica e estrutural do racismo, que me atravessa por um jogo de amenizações e naturalizações que fundam minha branquitude, e que levaram a mim mesmo e a outros muitos a acreditar em algo que é perverso, não me resta estômago ou consciência para falar de inocência. Porque não há mais vocação política que dê conta da narrativa inocentada da branquitude. Não há mais o que possa desresponsabilizar o branco sobre um regime que separa as vidas em sistemas de privilégios e exclusão. E que mesmo a se tratar de uma mentira bem articulada, de algo que se não houver por fim uma atenção minuciosa, ou uma voz que atravesse o abafamento e venha de fora para denunciar isso que não se fala, torna-se quase imperceptível. Não se anula o fato de que existem corpos que sofrem de uma negação, que são restritos a um território não só de silêncios mas de silenciamentos, que são deserdados, que são violentados, aos quais é negada a possibilidade de legislar sobre o próprio futuro, presente e passado. Porque no inconsciente colonial do que é Brasil, a vida do negro não existe: afundou em um oceano de embarcações coloniais que arrastaram vidas da África até aqui, jogando-as à correnteza, ou enterrando nas camadas mais profunda de terra densa todo nome e sobrenome que elas carregassem consigo. Corpos que são soterrados por imagens de um empreendimento colonial que apaga o outro para a prevalência de uma figura, fazendo da potência de “ser negro” um resíduo político dos que não foram bem sucedidos no

projeto de “ser branco”, condenados a progressivamente desaparecer do mundo, assim como por algum momento desapareceram da minha história.

Assim, “ser branco” é uma escolha que não se refere diretamente à cor da pele, mas a uma ética; não a um corpo mas à imagem e aos respectivos modos de conjugá-la no mundo. Por isso não há como falar de inocência, porque todo branco testemunha ou testemunhou de forma protegida a tragédia da escravidão e seus reflexos até hoje; todo branco viu a ferida colonial e escolheu não sangrar; todo branco que pode se abster de uma guerra que em primeira vista não lhe feria, por fim escolhia estar do lado de quem vence. E não importa se se tem ou não o sangue do outro impregnado nas mãos, não resta inocência a quem estabelece qualquer cumplicidade com a morte do outro sem intervir. Mas falar de branquitude e escolha parece algo confuso, pois pode soar como se eu dissesse que fosse possível para uma pessoa branca subitamente escolher ser negra, ou mesmo que isso não fosse mais um problema do que a resolução dele. E de fato não faltam exemplos de como ofícios da cultura, da arte, da academia branca e ocidental, tenham se aproximado de questões e produções negras com a mesma vocação colonial fantasiada de desejo crítico ou de boa intenção. Também não faltam imagens da reatividade branca que insiste em lamentar as reivindicações de grupos, que por sob toda adversidade conseguiram impor uma voz e dizer que estão fartos do faturamento e da representação externa sobre as suas vidas. Porque o fato é que não basta continuar a olhar o outro por detrás da janela, porque não adianta acreditar de forma romântica na capacidade de produzir uma alma negra, e porque nem a experiência do racismo e nem a saída dele se resolve com devir. Mas se para o branco não é possível se tornar negro, quando se fala de categorias políticas e sua atuação do macro ao micro, é possível “ser não branco”; no sentido de que é possível sair da carcaça política de segurança; de não acessar o outro apenas pela coleção de imagens da colonialidade que os representa, ou produzir narrativas que no fim só servem para encher as prateleiras dessa mesma biblioteca colonial. É possível estabelecer uma outra coletividade, que saia das redomas de proteção dos que ficaram do lado privilegiado da partilha do racismo; e assim se atravessasse a janela que separa o eu e outro.

Se eu volto então para a história da minha família, é consciente da responsabilidade de que em parte eu assisti à vida negra pela janela, consciente de que em algum nível da minha percepção confusa da infância eu podia conter qualquer que fosse a minha revolta, mesmo percebendo diariamente que havia uma diferença injusta entre nossas vidas. Pois se éramos ali conectados por um espaço comum; por uma pobreza comum; por algum dado do presente que nos unia e se cruzava em um ponto convergente desse repertório genealógico que

partilhávamos — mas que era contudo fruto de vetores díspares —, a dimensão de passado e futuro que nos cabia era distinta: tanto era que eles continuam tão ou mais distantes de mim, naquela casa que resta, e que agora que eu escrevo aqui sabendo que meus trânsitos são facilitados pela branquitude que em algum momento, por assim poder, eu inventei para mim. Sabendo que agora eu posso desfrutar de uma segurança e conforto de uma vida de classe média que faz eu lembrar da pobreza como um marco temporário da minha biografia; mas que me trouxe até aqui me permitindo pensar sobre tudo isso, ocupando o espaço da academia historicamente branca e burguesa, de referenciais eurocêtricos e coloniais, para tentar produzir outra narrativa: uma narrativa que é parte minha, parte dos outros, e é parte dos afetos que surgem do nosso encontro.

Produzir essa narrativa não é no entanto forjar uma posição heróica de quem presenciou como espectador sensível um épico trágico, e com isso aprendeu algo sobre a vida. Tampouco é um deslocar de um dado biográfico para validar um dizer na parcialidade de uma experiência, e assim me distinguir de qualquer branco ou não branco de uma classe média pós-graduanda. Mas o mundo é de fato formado de parcialidades, e aqui eu prefiro não ignorar isso. Eu escolho não ignorar que como mestiço eu sou parte preto, e que mesmo que o racismo não tenha me atravessado com a violência que acometeu meus parentes negros, existe algo nessa história que ao mesmo tempo que é meu é algo que me precede; que é uma ancestralidade e é parte integrante de mim; e negá-la para me fundar em um projeto de branquitude, ou me dizer branco sem qualquer pudor, é uma violência contra o meu corpo, o meu desejo, e todas essas forças outras que me atravessam e me constituem. Porque é por fim na parcialidade que eu me formo e me transformo: na parcialidade de minha história; na parcialidade da imagem do espelho e da janela; numa parcialidade que em primeira vista pode apresentar uma aptidão local, mas que se universaliza quando as narrativas se deslocam do eu para se assumirem enquanto parte de um problema coletivo. Pois sobretudo isso trata de uma história de transversalidades, que se atravessa por outras vidas e outras forças: vidas que sangram, forças que se interrompem, e se eu digo que ela é minha, é só porque quando a narro ela se conjuga sobre uma ética política que eu me disponho a construir.

Essa é uma ética que quer por fim rever a demarcação histórica de posição de cada corpo no mundo, que não quer mais se ausentar do debate, ser imparcial, e continuar a testemunhar em silêncio a violência que atravessa cada corpo, em qualquer que seja o lado da janela. E que menos ainda deseja dizer dessas vidas como algo distante, exótico ou romântico. Mas que mesmo compreendendo que em termos de vida e distinção certas experiências não

são alcançáveis ou reproduzíveis, que a ferida que se produz em cada corpo por toda violência que o castre não é algo passível de ser narrado; essa ferida produz uma voz que quer e precisa ser dita, e o que eu quero é encontrar a minha voz, constituir um corpo e um saber a partir da dor e do júbilo que me cabem. Portanto, acessar esses dados marcados na minha memória, que dizem respeito a minha herança familiar, aos modos de me reconhecer, a minha casa, e os muros e portais que se ergueram na virtualidade política que a construiu; é lembrar que nele eu produzi alguma consciência sobre o que era ser negro e o que era ser branco, estando confrontado diariamente com a potência de uma negritude marcada e encoberta na minha história. Acessar essa casa e aquele espelho do quarto — que era por fim uma outra janela não tão diferente da janela do quintal — é lembrar que ali eu descobri uma imagem de mim que se diferenciava das outras porque reservava uma vocação de passagem, é pensar sobre tudo isso que me atravessava ao mesmo tempo como branco e não-branco, como preto e não-preto, como um corpo mestiço afinal. Formado por apagamentos e sintomas de um processo de formação de identidade, que de um modo ou de outro me produz para uma vida. Acessar isso é tentar resgatar um entendimento de porque foi justo nessa casa que eu fiz do ato de me olhar algo distinto de uma contemplação da própria imagem, e porque justo nessa casa o espelho veio a se tornar algo intrigante.

Nessa casa eu descobri como atravessá-lo; ou pelo menos descobri em mim uma vontade de cruzar esse retrato especular que carregava cotas distintas de verdades e mentiras, desafiando a minha imagem como uma brincadeira de criança, e uma nova política de vida. Pois se eu me entregava às imagens do espelho, não era porque eu havia me apaixonado por mim. Não: era para por fim ver-me no espaço diáfano do mundo. O espelho era uma janela assim como a janela do quarto era um espelho. Mas a diferença entre um e outro é que, sem a atenção necessária, o primeiro só mostrava a minha imagem reproduzida ao infinito, e o segundo somente o avesso dela; uma imagem que era contudo parte de mim, mas que se relacionava com meu corpo em um jogo de oposição. No entanto, a questão está em acreditar não na imagem mas sim no reflexo; e não no reflexo mesmo, mas na sua imprecisão, nos seus equívocos. Pois o tesouro do espelho não é a imagem, mas sim a imagem invertida. É esse o segredo escondido neles: mostrar sempre o avesso de quem o olha, e o fato de que o outro do espelho é quase igual ao espectador do mundo “real”, salvo a imensa diferença que se implica no fato de que estes serão sempre o inverso um do outro.

Quando se preserva uma fé cega na própria imagem, essa que é fruto de uma produção de identidade que não passa por um autorreconhecimento, e que dá um salto para um

processo de identificação com qualquer forma pronta que garanta segurança, olhar para o espelho e encontrar esse outro pode ser catastrófico. É preferível acreditar que aquilo que se projeta como imagem entre as coisas é mais uma cópia, ignorando toda a variação possível de se encontrar ao se ver. Se dispor a ver isso é algo como mirar a própria morte, é como se ali houvesse a delação da perecibilidade do corpo, da falência de uma imagem total, da reprodução de si mesmo em uma forma rígida e absoluta, prevista e prescrita no que por qualquer motivo pretende se acreditar piamente como sendo um corpo resolvido. E, se eu me olhava no espelho do quarto, com a sabedoria e a consciência de uma criança, eu podia ser o que quisesse, podia deixar que meu corpo se expandisse conforme fosse o meu desejo, e que não se inscrevesse em rubricas prévias dadas por uma pedagogia parca que mal era capaz de me alimentar.

Se quando criança, ali naquele quarto, eu me olhava no espelho como uma brincadeira, eu facilmente poderia ser árvore, poderia ser peixe, água, rio, mar, margem, mundo; eu poderia me ver de qualquer forma; e se eu acabava esbarrando com imagem imediata de um homem branco — o homem branco que eu era, que eu tinha sido, ou que viria a ser —, tentar atravessar o espelho era cavar mais fundo e sair da superfície rasa da imagem refletida. Era penetrar as densas camadas de imagens e subjetividades que emanam do espelho-portal, dessa janela para os avessos, inaugurando uma pesquisa pessoal para criar uma nova arqueologia de mim mesmo. Pois escavar o corpo é como inventar um novo tempo: novas temporalidades, novas virtualidades, novas narrativas. Que espicham submersas nas camadas mais profundas da pele, e se alguma coisa brota na superfície, como uma erva daninha que cresce no concreto sem ninguém esperar, é porque existem infinitas distâncias de raízes que se expandem por sob toda camada do solo que é visível, que resistem no interior do corpo, e que pela mais simples vontade de viver vão se alimentando da pouca água que ainda não secou.

Imagine então poder fazer uma arqueologia das raízes que atravessam o corpo, dessa vegetação imprevista que brota em qualquer superfície fértil da pele, e que por mais que tenha sido podada ainda deixa seus vestígios. Imagine se olhar no espelho, e escapar da vaidade, escapar do modelo narcísico, e encontrar essa raízes que não se apresentam à primeira visão. Imagine então deixar de ser *“só aquela imagem colonial, branca, patriarcal que se repete constantemente e que está apaixonada por si própria, e se idealiza a si própria, e condenada porque não vê mais nada a não ser sua própria representação.”*¹⁷ Imagine encontrar um jeito de

¹⁷ KILOMBA;ROLNICK. 2017

sair de uma positivação narcísica do eu, dessa paixão ressentida e amedrontada por si mesmo, e poder recuperar as raízes milenares perdidas pelo corpo e pela história de cada um. Imagine encontrar essas raízes para fazer germinar corpos murtas, inconstantes pela constância do desejo de expansão, e fazê-los brotar sobre todo calcário duro da colônia. Imagine que esses corpos brotam em todo canto como novas histórias, trancafiadas no interior de um corpo que em certa altura já nem sabia mais de todos os seus nomes. Imagine poder se olhar no espelho e desfazer a ignorância; reverter a cegueira colonial que quando trata de um corpo só sabe ver a si mesmo e seus duplos, para finalmente conseguir se desenganar de que os outros não existem.

Como pontuou Achille Mbembe, a raça é uma medida que converte em valores aquilo que vemos (ou que sobretudo deixamos de ver). A raça é a medida que conjuga uma certa administração de olhares, é um filtro que se instala no olhar e que demarca perímetros de visibilidades e invisibilidades; que categoriza vidas e mercadorias. *“Podemos dizer que a raça é simultaneamente imagem, corpo e espelho enigmático, dentro de uma economia de sombras, na qual é normal fazer da própria vida uma realidade espectral”*.¹⁸ A raça é imagem porque opera um regime simbólico que atravessa tudo que existe acertando *“uma série de juízos e de atitudes práticas”*. É um corpo porque de todo modo se apresenta ao olhar; e, quando como tal se faz notar, desperta *surpresa, assombro, e terror*; porque por fim a raça é algo que sobrecodifica o corpo do outro, e que cria um corpo racializado; é um véu que internaliza em quem o usa uma consciência racial que não é de reconhecimento mas sim de apagamento. Que dá ao sujeito *branco* uma dimensão iluminada nessa economia de sombras, onde esse não só se faz ver e é visto, como é capaz de legislar sobre os critérios de visão e cegueira. E, finalmente, trata-se de um *espelho enigmático* porque para o colonizador é o algo que vai reproduzir sua imagem ao infinito, é o espelho do narcisismo colonial que reproduz sempre a mesma figura e que dá a quem se olha, ou todavia a quem tem o privilégio de poder se olhar, a prerrogativa de se apaixonar por si, como uma figura de luz ofuscante em oposição ao negro que é feito *“uma sombra no centro do comércio de olhares”*.¹⁹ Já para o corpo racializado colonizado, esse espelho colonial é algo que não só revela uma imagem traumática dessa memória de violência à qual este foi submetido, mas que enclausura a imagem do seu corpo numa realidade espectral desfigurante, que faz este só poder se ver à luz da branquitude que o ofusca.

¹⁸ MBEMBE. 2014. p.191

¹⁹ IBIDEM p.192

Mbembe diz que ver e olhar são coisas distintas, porque no fim essa política de apagamentos pautada em uma codificação racial elege o que é visto e reconhecido, e tudo o que mais permaneça no campo do olhar e que deve ser ignorado. Isso é um regime de poder: é o poder atribuído a quem pode ser visto, e o poder soberano de quem pode ditar o que deve ou não estar inscrito no privilégio do visível. E a visão é por fim um privilégio por que não se trata somente de ver o outro ou de comparecer ao território político da visão de quem o fita, mas é também uma capacidade de perceber o próprio corpo pela condição simbólica que se dispõe. Pois no fim o ato de ver está conectado a uma pedagogia do olhar, a um repertório imagético que dispõe de seus próprios nomes para reconhecer ou não um corpo. Portanto, falar de uma descolonização do olhar é falar de outros modos de encarar esse espelho enigmático de que Mbembe fala. Um olhar que escape à vocação narcísica-colonial que insiste na mesma narrativa autocentrada, e igual que reverta processos da própria cegueira, que traga à vista os corpos velados pelo véu colonial que os encobre, que decodifique a nuvem simbólica da raça não para desfazer a diferença entre peles, corpos, carnes, e vidas; mas justamente para fazer com que essa diferença venha à tona; que esses corpos velados sejam capazes de se mirar e dizerem seus próprios nomes, inventando uma nova linguagem ou expandindo esse repertório imagético colonial que não nos contempla.

Na 32ª bienal de São Paulo Grada Kilomba apresentou a obra *Ilusões*, onde a artista fazia uma leitura performática acompanhada de uma projeção de vídeo, buscando na mitologia grega a história de Narciso e Eco, e atualizando-a em questões do racismo contemporâneo. Na esteira da tradição oral africana, da contação de histórias, da transmissão do conhecimento através da oralidade, Kilomba reorganiza essa narrativa através de seu texto falado, que compõe a narrativa com as imagens do vídeo que acompanha a leitura, protagonizado por atores negros que performam esse recontar de um mito sobre amor e vaidade, que como diz a artista, é uma alegoria da tragédia colonial. Durante cerca de uma hora de leitura/performance, Kilomba mistura essa história com memórias pessoais, com arquivos, povoa essa mitologia com narrativas cruzadas que dizem respeito à construção de um racismo estrutural, o mesmo que atravessa seu corpo como mulher negra. Com esse trabalho, Grada diz pretender recontar uma história de colonização que parece não se encerrar. Pois como ela mesma aponta *“em relação à história colonial, nós queremos desmontá-la, mas estamos sempre a contar a mesma estória. Vivemos numa quádrupla ignorância em relação a essa história: a gente não sabe, não precisa saber, não deve saber e não quer saber”*.²⁰ Para Grada,

²⁰ KILOMBA;ROLNICK. 2017

esse não querer saber não pode ser mascarado em uma noção de ignorância, algo que possa culminar na tal branquitude inocentada da espessura política de sua imagem e corpo; do contrário, esse não saber, esse ignorar sobre a existência do outro é um exercício de poder, é um privilégio político que permite um suposto desconhecimento de tudo aquilo que extrapola os limites de um corpo hegemônico. Essa é portanto a imagem do Narciso que Grada resgata, o Narciso que é enfeitado por uma suposta ignorância, mas que não é capaz de sair dela por assim não querer. No trabalho de Grada, o Narciso é a imagem de uma sociedade que reflete uma estrutura colonial, presa em um infinito movimento cíclico sobre os próprios encantos, e que ignora a existência do outro se essa não for a imagem dele próprio. Mas então a artista pergunta: *“Neste narcisismo colonial e patriarcal em que nós vivemos, como vamos recuperar outras narrações e outras histórias?”*

²¹Dando um salto da mitologia grega apropriada por Grada, para a mitologia lorubá, o espelho, e conseqüentemente a visão, tem uma dimensão distinta. O *abebé*, o espelho que Oxum carrega nas mãos, é comumente associado a uma suposta vaidade da orixá. Mas Oxum não é somente vaidade, ela é o orixá feminino das águas doces, dos rios e cachoeiras, da riqueza, do amor, da prosperidade e da beleza; ela é sem dúvida bela; mas também guerreira e corajosa, e como a rainha das águas doces, Oxum carrega a força das águas que descem cascata abaixo; é forte como a correnteza de um rio, é branda como um lago, e como estes, não se reduz somente a sua formosura: ser bela é só mais um de seus atributos. Oxum não é tão somente beleza, assim como os encantos de um rio, que corta a mata com a força da água, estão muito além da simples formosura. E quando a orixá procura o espelho, não o faz como quem busca encontrar somente a si.

Aproximando o mitologia grega da lorubá, é possível encontrar semelhanças entre o Narciso e Oxum, compreendendo que em ambos os casos a beleza e vaidade são marcas que atravessam as histórias das duas figuras. Visitando autores como Barthes e Lévi-Strauss, Aline Djokic diz que *“os mitos falam de uma ‘verdade’, que sem embargo não é verdadeira, mas deve ser entendida como tal”*²², e assim, a autora vai de encontro a Oxum na mitologia lorubá para elaborar um reflexão a respeito das imagens do feminino. Como diz Djokic, num pensamento sobre a narrativas de ciúme entre Oxum e Oyá, que aparece na literatura mitológica afro-brasileira como um conflito entre as duas orixás pelo amor e predileção de Xangô, seu marido, Oxum aparece como a mulher idealizada dentro da sociedade patriarcal: *“é doce,*

²¹ IDEM

²² DJOKIC 2017

delicada, bonita e ardilosa. Alguém que é forte mas que ilude com sua aparência de fragilidade”

²³. Próximo disso, o Narciso é imagem idealizada do homem no patriarcado colonial: Narciso é bonito, é forte, é caçador; como nas palavras de Grada Kilomba “o ser humano perfeito”²⁴. Como tipos de uma certa idealização, Narciso e Oxum se parecem não só por engrandecedoras atribuições de beleza ou ideais de gênero, mas também porque para os dois casos é comum a delegação de uma certa vaidade, um apego à própria imagem. Pois assim como o Narciso se concentra no próprio reflexo, apaixonado por si, Oxum carrega sempre o abebé, seu espelho de mão, onde a todo tempo parece querer cair nas graças de seus próprios encantos. Mas diferente do Narciso, a orixá não cultiva uma fé deslumbrada em sua própria beleza, uma fé vaidosa que não aguenta pôr sua própria imagem à prova. Pois se para o Narciso em algum momento nada mais importa, nada mais existe, que não o fascínio por seu próprio reflexo trancafiado e inalcançável nas águas do lago que o consome até o fim da vida, Oxum reserva em si uma coragem e um zelo por si e pelo outro, que faz com que ela, ao invés de se perder no círculo infinito de um amor inalcançável, vá até o infinito, colocando seu corpo e beleza em risco, para garantir a vida quando essa falta. Como conta o seguinte mito lorubá:

Nos primeiros tempos do mundo, aconteceu uma rebelião dos orixás contra Olodumare. Achando que o Senhor Supremo vivia muito distante de tudo, os orixás decidiram não lhe prestar mais obediência, dividindo entre eles mesmos todo o poder do axé (), pensando até mesmo em destronar Olodumare. Quando a notícia da conspiração chegou aos ouvidos de Olorum, sua reação foi simples e imediata: retirou a chuva da Terra e a prendeu no Céu. Não tardou para que o Aiê fosse atormentado por terrível seca. Com a seca veio a fome e com a fome veio a morte. Os homens começaram a morrer. Logo o ronco das barrigas e a palidez das faces começaram a falar mais alto que o orgulho dos rebeldes e seus planos de levante. Unanimemente os orixás decidiram ir a Olodumare implorar por perdão, esperando que a chuva caísse de novo e que tudo o mais na Terra voltasse ao normal. Mas eles tinham um problema: como chegar à inalcançável e distante casa do Senhor Supremo? Enviaram todas as espécies de pássaros, que voavam para o Céu até o total esgotamento, sem sequer se aproximar da casa de Olodumare. As esperanças já se diluíam em tanto fracasso. A seca e a fome devastavam a Terra e seus habitantes. Foi quando Oxum resolveu intervir. Transformada num bellissimo pavão, ela se prontificou a ir até Olodumare. Um tremor de gargalhadas sacudiu a Terra. Como aquela criatura pretendia voar até o inalcançável? Justamente aquela mimada, vaidosa e fútil ave! "Vais acabar te machucando, gracinha", riam os orixás. Mas como nada tinham a perder, aceitaram. E lá, se foi Oxum-pavão seguindo em direção ao sol, voando às alturas do Orum em busca do palácio do Senhor. Voando mais alto e mais alto, a ave perdia as forças, mas não desanimava de sua inquebrantável determinação. O sol foi enegrecendo suas penas, muitas se queimaram. As penas da cabeça ficaram ressequidas e*

²³ DJOKIC. 2017

²⁴ IDEM

quebradiças; o pavão tinha queimaduras pelo corpo todo, seu estado era miserável. Mas lá ia Oxum voando em direção ao sol. Quase morta, chegou às portas do palácio de Olodumare. Olodumare se compadeceu da pobre criatura. Acolheu-a, deu-lhe água e a alimentou. Por que fizera tão impossível jornada, ele perguntou ao pavão, que de pavão perdera toda a graça e beleza. Agora era uma ave feia, careca e de penas queimadas, à qual os homens, quando ela voltou, chamaram de abutre. Fizera o sacrifício pelas suas crianças, a humanidade, ela explicou ao Ser Supremo. Olodumare, penalizado com a pobre ave, deu-lhe a chuva para que ela a devolvesse à Terra. E nomeou o abutre mensageiro seu, pois só ele vence a inalcançável distância em que está Olodumare. O abutre então voltou à Terra trazendo a chuva de volta. Oxum-abutre trouxe a chuva de volta e com ela a fertilidade do solo e os alimentos. E graças a Oxum a humanidade não pereceu.

Em sua viagem, Oxum se aproxima do fogo do sol, queima suas penas, abre mão da elegância das plumas de pavão; chega aos céus como *“uma ave feia, careca e de penas queimadas”*. E Faz isso em nome da vida; e não da vida própria, mas da sua vida e da vida coletiva. Ela abre mão da beleza para devolver à terra a água que lhe foi tirada, e assim irrigar novamente um terreno onde a vida possa se sustentar. E se a beleza de Oxum é sem dúvida notável, ela carrega a força de um rio; é poderosa como as águas doces que descem cascata abaixo; é mãe das cachoeiras, dos lagos, dos rios, e como estes, não se reduz somente a uma representação da beleza: esse é só mais um de seus atributos. Oxum não é tão somente bela, assim como os encantos de um rio, que corta a mata com a força da água, estão muito além da simples formosura. E quando a orixá procura o espelho, não o faz como quem imediatamente busca encontrar somente a si; repetições de si mesmo ao infinito, desejos de imortalidade, paixões alienadas — se fosse o caso, não existiria tamanha coragem. Como aponta Tatiana Nascimento, escapando da leitura tradicional, o espelho de Oxum não é vaidade mas sim *“fonte de autoconhecimento e reconhecimento, onde uma se mira para mais se compreender.”*²⁵. E se reconhecer não é fundar-se no eu, pois o espelho de Oxum é para ver os avessos, e quando ela mira sua imagem ela pode ver beleza, mas o alvo final é o reconhecimento, e se reconhecer e buscar tudo que está velado por sob camadas de apagamento; se reconhecer e encontrar tudo aquilo que não se vê.

Oxum é orixá, é figura divina, mas tem corpo como qualquer outra, e quando se olha no espelho deixa de ser imortal. Oxum através do espelho é tão divina quanto é terrena, porque seu espelho não é enigmático, não encobre o corpo por sob códigos e nem o aprisiona em encantos e feitiços de alienação. O espelho de Oxum é o avesso do véu, e quando ela se olha não é só imagem, raça, ou divindade; mas também é corpo: corpo de carne, de osso, e de pele

²⁵ NASCIMENTO. 2014 p.15

negra. E quando é isso afinal o que se encontra no reflexo, isso que revela e pondera uma espessura hegemônica de si mesmo em relação ao todo; que não busca o imortal mas sim o vivo, é quando finalmente se faz possível o reconhecimento. Quando Oxum se olha não somente se vê deusa e bela, não vê somente a vaidade do pavão. No espelho de Oxum está o abutre, tão feio quanto bravo, capaz de voar até o infinito, de se expor ao risco de qualquer menção incendiária, de ir até a exaustão, se for isso o necessário para salvar a vida da secura.

Retorno então à pergunta de feita por Grada Kilomba, sobre como é possível afinal produzir outras histórias perante ao narcisismo colonial e patriarcal ao qual estamos submetidos. Eu poderia ensaiar a resposta de que existe uma chance de saída nessa prática de se olhar e se reconhecer, porém sem perder de vista a coragem necessária para fazer isso sem ter medo de se transformar. Encontrar uma imagem que é densa como um corpo, mas que como tal é perecível, pois todo corpo sangra, apodrece, sente, dói. E precisa ir pavão a abutre, precisa abrir mão da vaidade para voar até onde for preciso, para queimar o quanto for preciso, para resgatar na imagem o que é um corpo, e o que para ele é urgente e vital. Por isso eu resgatei essa história pessoal, a esse pequeno mito universal-familiar de quando na infância eu encontrei esse espelho portal, para falar disso que é produtor de um corpo especular colonizado por uma verdade branca, mas que espreitado por uma herança negra que já havia se tornado marginal rebelde. Como um sintoma voltava a mim como um desejo de passagem, como uma força que atravessava a janela do quintal, o território de encontro forçado dessa história de pretos e brancos, e povoava meu corpo com uma vontade de pôr à prova aquela imagem mal resolvida num espelho enigmático, que projetava algo que por fim não me contentava. Resgatar isso é resgatar também uma dimensão política da infância, que agora também me soa como uma resposta ou estratégia, porque se eu aprendi sobre os avessos que se reservam no espelho, eu aprendi tudo isso brincando, pois para mim atravessar a imagem refletida não era mais do que um jogo. Mas quanto de política se tem pra aprender com brincadeiras

Uma vez, no contexto de um trabalho/documentário que eu realizava junto com o coletivo *frente 3 de Fevereiro*²⁶, fruto de uma oficina sobre a questão da mortalidade infantil frente ao contexto de violência da cidade do Rio de Janeiro — que naquela época tinha acabado de resultar no assassinato de Eduardo de Jesus pela polícia militar, uma criança de 10 anos moradora do Complexo do Alemão—, nós gravávamos entrevistas com pessoas

²⁶ A frente 3 de fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira.

aleatórias na rua, fazendo perguntas sem um grande direcionamento objetivo, mas que remetiam ao valor da criança — e em especial da criança negra —, a fim de criar uma cartografia comum sobre o lugar da infância no imaginário social de uma cidade submetida a tamanha violência. Numa dessas entrevistas, encontramos Gabriel, um menino de aproximadamente 10 anos, negro, que estava no centro da cidade acompanhando sua mãe que resolvia alguns problema burocráticos por lá. Perguntamos a Gabriel o que era *uma criança*, e essa pergunta tinha já sido feita por vezes a alguns adultos que quando se dispunham a respondê-la lançavam frases de efeito dizendo sempre em um subtexto que *uma criança* era o futuro. Gabriel, com sua inteligência, prontamente respondeu, sem pedir definições ou explicações que uma criança era brincar.

Não por acaso, no lorubá *Érê* significa brincadeira, e no candomblé quando falamos Erê nos referimos à força da criança. O erê é a ponte entre o Orixá e seu filho, é um mensageiro. E, para quem se inicia nessa religião, ele tem um trabalho fundamental. É que para o filho novo, é o Erê que vai trazer as mensagens do Orixá, é ele que vai cuidar da comunicação entre o médium iniciante e sua entidade. E, nesse primeiro momento de abertura espiritual, que é por fim um exercitar de uma disposição do corpo para lidar com forças de uma outra e nova ordem — forças que atravessam o corpo do médium e que este precisa aprender a administrar —, a potência da criança, esse fazer da brincadeira, do *ére*, que vai ser o eixo condutor do filho de santo em seu desenvolvimento. O Erê é como uma primeira consciência produzida por uma força que se apresenta a um corpo que ainda não é totalmente capaz de recebê-la. Assim, é preciso brincar até aprender a lidar com isso que atravessa corpo, o desorganiza e o transforma. No candomblé, primeiro é preciso brincar para aprender, e com isso a brincadeira se torna uma urgência, uma necessidade, é algo fundamental porque pra quem é santo não tem jeito. Não há o que se fazer, quando o orixá pede passagem é preciso entrar na gira e deixar tudo baixar na terra.

No terreiro, foi com a força do *ére* que eu aprendi a administrar as forças que me atravessavam. E fora dele, foi brincando que eu descobri uma fórmula para atravessar o espelho, foi brincando que eu desenvolvi uma consciência sobre aquela casa que eu vivia na infância. Sobre os parentes pretos com quem eu convivia no quintal, e sobre quanto eles viviam dentro e fora de mim. Foi brincando que eu desenvolvi coragem para cruzar a barreira da minha própria branquitude — e não somente da branquitude, por que aquele espelho mostrava muitas imagens, muitos tempos, e através dele eu podia ser tudo: coisa entre coisas que há no lume do espelho, fora de si; peixe entre peixes, pássaro entre pássaros. Mestiço. Entre pretos e

brancos, entre homens e mulheres, entre adultos e crianças. E se nessa consciência supostamente amadurecida *uma criança* é o futuro, como se nela houvesse um destino traçado e em vias de se cumprir; e sobretudo um destino inscrito nessas mesmas rubricas que se resolvem na superfície mais rasa de qualquer espelho ou imagem refletida, que possa dizer “eu sou” ou “eu serei”. Eu prefiro ser erê e seguir na brincadeira, que nada tem de imatura, e que reserva uma consciência complexa que sabe que o tempo é algo a ser inventado sempre, atravessando fronteiras, corpos, mundos. E sendo atravessado por eles.

E por isso eu volto a minha imagem de criança frente ao espelho, aos meus tempos de erê, aos meus tempos de quintal. Pois retornar a ela é fazer um corte na linearidade dessa imagem que se projeta através do tempo, é perceber que eu continuo atravessando espelhos, e que o corpo que se olha agora é o mesmo corpo que se olhava antes; marcado pelo tempo, pelo envelhecimento, por um certo cansaço no olhar de quem já viu mais do que aquela criança, que ainda por falta de coragem ou autonomia assistia as coisas pela janela dos fundos. Mas que agora, a imagem que se projeta para fora e para dentro do espelho é outra, pois se o corpo que se olha é o mesmo, a imagem que cada dia surge refletida sobre qualquer superfície especular é um desvio no futuro e no passado que me cabia. É uma imagem que se transforma pelo presente, que reinventa sua própria tradição, seu próprio nome, sua interioridade. Porque o eu e outro que antes se encontravam em mundos distintos estão cada vez mais perto, são cada vez mais parte um do outro. E voltar a isso é para iniciar os trabalhos, para falar de espelhos como forma de arquitetar a si mesmo em formas imprevistas, para arquitetar mundos novos e destruir muros invisíveis. Voltar a isso é para abrir uma fenda na ordem dos discursos que me permita falar de arte; de arte e política, de arte e vida, de arte e corpo, de arte e espelhos. Falar de arte porque foi essa a ferramenta que eu encontrei na vida para crescer sem perder meu erê, para crescer e continuar reivindicando um corpo, continuar inventando portais, continuar fazendo travessias.

E um dia, quem sabe, eu passo todo pra lá.

II.II - A janela da terra

What is play? (o que é jogar?). Foi a pergunta que nos conduziu no processo de criação do trabalho *Spiel, dessen Regeln neu zu verhandeln sind* (Jogo onde regras devem ser negociadas). A partir da proposta feita pela artista Sonja Hornung, nos reunimos em um grupo

de seis artistas para pensar coletivamente sobre como conduzir um jogo sem regras ou indicações. Como criar uma ação sobre um vazio semântico, para construir noções de entendimento em um território dúbio porém comum. Sem papéis preestabelecidos; times ou ganhadores. Sem início, meio e fim.

Em placas de madeira cobertas por uma malha gráfica, que imprimia marcações herméticas sobre um plano branco, começamos a pensar esse jogo. Com símbolos que se conectam e desconectam indicando ou impossibilitando direções sobre esse terreno, a estrutura do trabalho dava a lembrar os clássicos jogos de tabuleiro da infância. Mas era diferente em escala e em sentido, pois se nesses era possível lidar com narrativas específicas, que encontravam lugar em um sistema gráfico e funcional capaz de conduzi-las e reproduzi-las, em nosso jogo, essas possíveis narrativas se perdiam em um repertório incógnito de símbolos ocultos que em nada se explicavam.

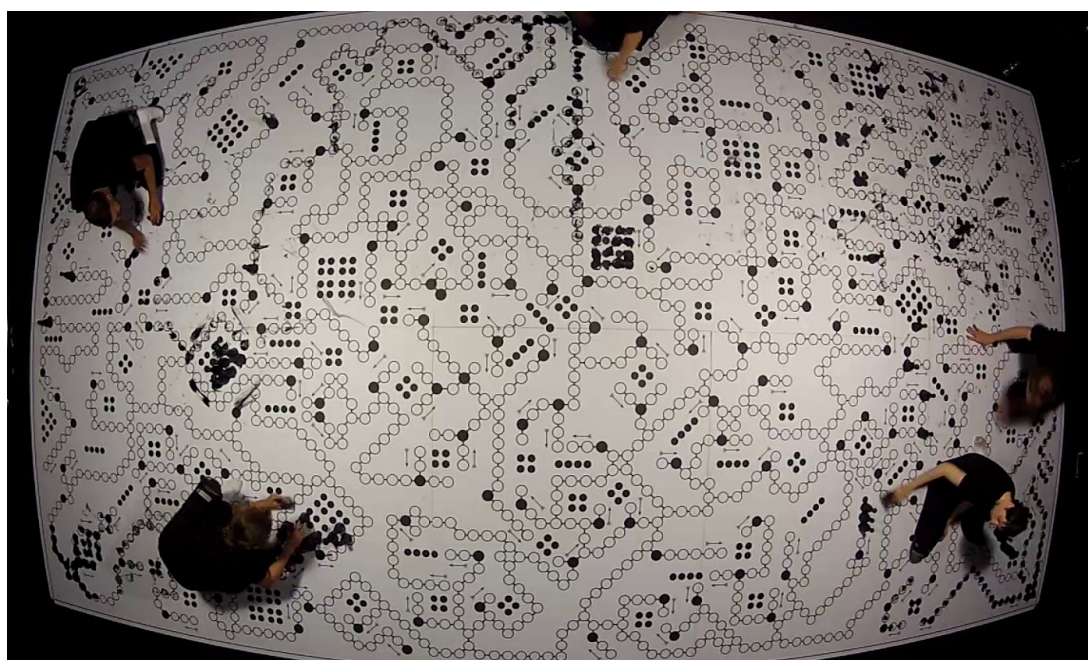


Imagem III: Fragmento de vídeo *Spiel, dessen Regeln neu zu verhandelnd sind* /Fonte: Gorki Theater

Se assumimos que a premissa de um jogo, por mais desafiadora que seja, é que esse apresente um esquema comum, que permita por fim que “o jogar” aconteça como uma ação sistemática sobre ele; o plano de imagens e sentidos onde nossa experiência acontecia não nos dava qualquer pista do que fazer. Não restavam fórmulas ou manuais de uso para decodificar os símbolos em questão. Não: o que havia era um infinito confuso de signos e

ferramentas quase-iguais, dados sem face, times indistinguíveis, setas para o nada, espaços vazios e encruzilhadas de abismos. Uma grande organização de símbolos que no primeiro momento parecia de fato um convite ao jogar, mas que assim que penetrada mostrava suas impossibilidades em um regime de códigos que parecia não se conectar. Esse jogo era como um defeito na ordem de um sistema operacional; símbolos sem subtexto; imagens esvaziadas. Mas o fato é que não era esse o obstáculo que se colocava entre nós e a ação. Pois mesmo que o tabuleiro que nos foi dado tenha sido especialmente pensado a partir desse esvaziamento de sentidos, a dificuldade real desse jogo estava no fato de que os símbolos que se apresentavam a nós continuavam sempre incógnitos, pois os mesmos não vinham acompanhados de quaisquer que fossem as diretrizes de como usá-los.

Qualquer jogo opera um sistema similar, e não em forma ou em narrativa mas em dramaturgia. E, no fim, se trata sempre da elaboração de um sistema de regras sobre um sistema de signos ou objetos; na relação de oposição competitiva entre os participantes; na demarcação de inícios e esgotamentos sobre uma certa linearidade, etc. Tudo isso se trata de produção de sentido, e por mais que a relação direta entre uma ação de um corpo sobre uma bola de futebol, por exemplo, possa parecer mais deduzível do que no caso de uma seta preta em um tabuleiro branco, tudo parte de uma série de convenções sociais e culturais que nos dizem como, quando, onde e por que realizar determinada ação. Desse modo, qualquer jogo novo é um mundo de incompreensão, e uma bola qualquer poderia parecer tão misteriosa quanto uma infinidade de símbolos exóticos. Pois falar de jogar é falar de aprender sobre a sistematização de algo. E, se um objeto novo se apresenta, é preciso que ou seja dito o que fazer, ou que se disponha algum tempo e autonomia para ser possível extrair deste alguma dose de sentido que permita “o jogar”.

E isso não nos foi dito, ao contrário, fomos jogados nesse infinito de signos vazios com a tarefa de usá-lo, e com isso, nessa infinidade de impossíveis, esboçar uma solução para a pergunta: frente a essa superfície confusa, o que é jogar?

Talvez não fosse preciso mais do que algumas horas para que pudéssemos a nosso modo produzir um sentido comum sobre aquele vazio. Mas não era esse o objetivo, ao contrário, a dificuldade do trabalho estava em juntos encontrar uma operação para executá-lo, sem contudo tender a um processo de significação. E, para construir isso, foi preciso que nos encontrássemos algumas vezes buscando um modelo distinto de ensaio, pois afinal era preciso

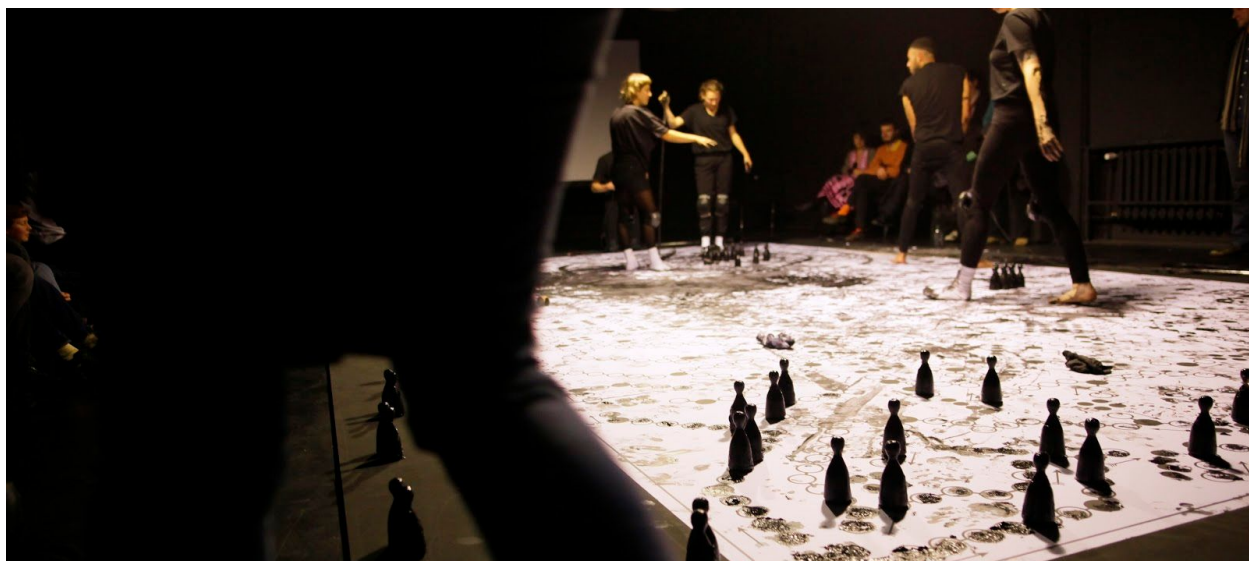


Imagem IV: Registros da apresentação da performance *Spiel, dessen Regeln neu zu verhandelndeln sind* no Gorki Theater / Fonte: Gorki Theater.

preservar a noção de que no fim o trabalho ainda tratava de um jogo: da potência do jogo; e de um jogo que tem como base não se edificar em regras definidas. Era necessário encontrar isso pois não é possível se ensaiar uma partida, o que talvez seja uma segunda premissa “do jogar”, essa de que as regras existem e, mesmo que elas precedam à ação, é fundamental manter a consciência de que cada partida precisa carregar uma dose de ineditismo. Pois a potência do jogo extrapola o conjunto de regras que o conduz, e se reserva no acontecimento, na volatilidade das condições que se apresentam, nos imprevistos. Portanto esse nunca pode ser ensaiado, porque jogar, por mais ou menos que se conheça as regras, é lidar com a espessura de algo que não se pode prever.

Mas quando as regras estão suspensas ou, como sugere o trabalho, estão abertas à negociação, a ordem dos acontecimentos estremece. Pois, acontece que quando nos encontramos sobre aquela superfície confusa para pensar juntos essa ação por vir, era claro que precisávamos elaborar algum tipo de roteiro para lidar com ela. Pois assim como em um jogo, uma performance exige algum tipo de sistema, que não necessita fincar em sua estrutura modelos prontos de como fazer, mas precisa se estabelecer em um território enunciativo de algo que por fim se pretende. Isso porque todo trabalho carrega uma espessura política, e gestos para nada podem ser poéticos ou libertadores, mas vetores de abolição que não consolidam territórios, que não dizem a que, ou em nome de que vieram, acabam por negligenciar as urgências que nos constroem na dimensão de vida que excede o território poético da arte.

E, isso leva a uma outra pergunta: como criar então um trabalho — sobretudo um trabalho coletivo, e fundamentalmente um trabalho político — sem estabelecer regras fixas?

Se tratando de um performance, para realizar essa peça, mesmo que mantendo as regras em um regime aberto de negociação, era preciso encontrar algo que fosse capaz de transformar aquela experiência coletiva em um corpo comum. Para que assim não fôssemos apenas corpos perdidos sobre uma superfície indecifrável. Para que ainda com as regras se mantendo em estado de negociação a todo tempo, fosse permitida a comunicação entre os agentes/jogadores daquela partida sem que essa se tornasse uma língua naturalizada, inscrita em um acordo velado no subtexto do que, sobre aquele tabuleiro enigmático, significava “ser nós”. Pois ainda que sobre a superfície do jogo fôssemos *um conjunto*, e que em todo caso fosse tão fundamental manter a consciência da totalidade daquele cosmos, onde a ação de

cada um implicava numa responsabilidade sobre o decorrer dos episódios que formariam a narrativa daquela partida, mais do que performers em uma peça de arte, éramos jogadores dotados de uma certa individualidade. Éramos peças constitutivas de um mesmo circuito, éramos engrenagens daquele maquinário de símbolos capaz de exprimir algum tipo de enunciado; mas éramos engrenagens autônomas, capazes de decidir como e por que funcionar. Pois dotados de uma individualidade, e empoderados como tomadores de decisão sobre os destinos que habitavam o perímetro do tabuleiro, estávamos providos de uma índole fundada na parcialidade de nossa existência. Cada um como parte de um conjunto, e cada um como cada um, usando de sua consciência ética e política para mediar as próprias decisões a partir das circunstâncias colocadas no momento.

A performer e pesquisadora Eleonora Fabião fala de um *programa performativo* como sugestão de um espaço de experimentação da arte, um dispositivo motor da potência criadora que em suas palavras “cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa.”. Essa alternativa apresentada por Fabião para pensar o ato performático permite que se faça um deslocamento da tradição artística/teatral, pois um programa é como um ensaio que não resulta em uma cena, mas que resulta na expansão dela, uma cena como a vida, aberta às circunstancialidades de um caso. E se um cena preparada poderia se resolver em objetivos concretos, fechados em um circuito linguístico estabelecido na finalidade de passar uma mensagem ou ideia, “*o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.*”²⁷

Na esteira de Fabião, e retornando à performance em questão, levando em conta a processualidade que nos levou até a apresentação desse trabalho, desde os nossos encontros particulares para discussão e entendimento desse jogo sem regras, até o compartilhamento do mesmo com o público, eu poderia expandir essa questão colocada pela autora, sobre a necessidade do ensaio prévio e pensar nesse caso que o ensaio era o próprio programa, ou vice-versa. No sentido de que o ensaiar para nós não era buscar por uma fórmula estética ou política, mas encontrar uma ética referida àquela ação, que fosse capaz de manter ativa uma investigação sobre as possibilidades de um fazer; ou uma ética como o próprio fazer; um modo de conjugar as potências em jogo a fim de produzir um saber semi-estruturado no não-saber: em outros modos de saber, de conhecer, de entender a si mesmo no infinito de possibilidades

²⁷ FABIÃO. 2013. p.4

daquela superfície, e de entender um ao outro na coletividade do trabalho, que se conjurava no jogo ou no ato de jogar, e ultrapassava os modelos prévios de competição do “cada um por si”, estabelecendo modos de confiança entre nós. Uma ética como o avesso do blefe ou da trapaça, pois quando as regras não existem, elas se inventam e reinventam a todo tempo. Botar o corpo à disposição disso é entender que não existe traição nem tradição, mas sim a possibilidade de entendimentos a partir de desejos que se cruzam em um território coletivo, que geram conflitos e discussão mas que produzem por fim um mundo comum a cada um que o compartilha. Como aponta Sonja Hornung, a idealizadora desse trabalho, *“The piece asserts that in trusting one another we can have conflict, and through conflict we can have trust.”*²⁸ (A peça garante que confiando um no outro pode-se gerar conflitos, e através desses conflitos é possível reencontrar a confiança).

Assim seguimos no ensaio, ou seguimos ensaiando nessa contra-preparação amalgamada, que simultaneamente precede e sucede a concretização do trabalho na apresentação. Como se esse programa performativo fosse ao mesmo tempo a voz que narra o conto, nesse caso essa história de negociações e descobertas, e um eco que fica depois ressoando nas perguntas colocadas pela experiência. Como a produção de algo que não se encerra, porque o exercício, tanto de preparar quanto de expor esse trabalho aos diálogos transversais possíveis na apresentação, foi de colocar perguntar para dentro e para fora. Perguntas que se respondem com perguntas, mas que não são vagas ou confusas; são ressoantes. E como tal, elas resistem na experiência de cada um, seja expectador ou performer da peça, como uma ato de aprender junto, negociando essa pedagogia com a parcela de subjetividade que se exprime de cada corpo em cena. Em uma cena expandida, uma cena-programa, de códigos abertos a negociação, fruto de ensaios que não apontam para fins, mas que propõem uma narrativa de descontinuidades ressonantes até o próximo encontro; que por fim será um outro ensaio; e que por fim será outro programa; e assim ao infinito.

Em *O ensaio como forma* Adorno faz um elogio estético a essa prática ensaística de construção de narrativa. E, a despeito do fato de que o autor neste caso se refere a um campo estético-político específico da literatura, trazendo inclusive algum antagonismo entre esse cenário e o campo da arte, pressupondo uma certa liberdade do fazer artístico diferente da existente no espaço literário, me interessa buscar a investida feita por ele como um elogio à densidade formal do ensaio, apontada como uma saída a certos enclausuramentos temáticos

rígidos, e principalmente como reversão de uma prerrogativa política que distingue em critérios de validade e legitimação um trabalho do outro pelo seu acabamento. Como ele aponta:

A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos um com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual esse conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução.²⁹

Porque de fato não há como fugir ou ignorar a forma; e eu digo isso com alguma propriedade de causa, pois formalidades sempre foram como assombros para mim, mas por maior que fosse o meu incômodo de cada trabalho sempre esbarrar com esse problema, até hoje não descobri como tratar de arte sem em algum nível operar elementos formais. Mas como diz Adorno, o ensaio pode ser um desviar da vocação resolutiva de um trabalho; eu diria que um desviar de uma resolução formal para uma experimentação formal, uma provocação formal; uma descontinuidade formal. E se Adorno diz que no ensaio não se pretende responder perguntas, não é que as perguntas não se apresentem, é que o ensaio apresenta a questão convocando uma potência subjetiva que é incapaz de responder com precisão. Pois as respostas estão inscritas num campo da subjetividade que apresenta uma vastidão de possibilidades que é indizível. E assim, inaugura um circuito de problemas, perguntas, e respostas que não se fecha; mas que vaza. Vaza pra todo canto ressoando como ecos no infinito.

Desse modo nós elaboramos esse trabalho, colocando perguntas no jogo e não as respondendo. Ou melhor, negociado sempre as respostas sem buscar um acordo final. O único acordo era a descontinuidade, e por isso surgiram tantas perguntas, pois perguntar era por fim o nosso ensaiar. “*What is play?*” (o que é jogar?), “*how to play*” (como jogar?), “*why to play*” (por que jogar?), “*who is playing*” (quem está jogando?), foram algumas das perguntas que surgiam no processo. E a importância da coletividade do trabalho estava aí, porque sozinhos talvez pudéssemos chegar a um conjunto finito de respostas, mas o cruzamento de narrativas feito pelo diálogo possibilitou que essas respostas fossem a todo tempo revogadas pela voz de

²⁹ ADORNO. 2003. p.35

uma outra experiência, de uma narrativa, vivida por um outro corpo. Fazendo com isso as alternativas colocadas se multiplicarem ao infinito, como uma progressão geométrica que expandia para a extensão de um universo o perímetro daquele tabuleiro onde nós jogávamos.

Perguntar era convocar a subjetividade de cada um. Entendendo que esse trabalho foi pensado e apresentado na cidade de Berlim, onde nós, os cinco performers que montávamos aquela peça, residíamos no momento, e onde fomos agrupados por Hornung para construir juntos aquela peça, aquele jogo era um encontro de diferenças. Pois sobre o mesmo tabuleiro, ainda éramos cada um de um lugar distinto do mundo, carregávamos experiências distintas de vida, que se diferenciavam pelo gênero de cada um, pela sexualidade de cada um, pela cor da pele, pela língua, pela classe, por qualquer herança cultural, bagagem familiar, ou qualquer outro fator tão ou mais banal que atravessasse a nossa vida e formasse uma subjetividade particular. E criar perguntas era trazer tudo isso à tona.

A artista Caitlin Fisher, por exemplo, uma das performers da peça, e ex-jogadora profissional de futebol, vinha de um contexto esportivo totalmente distinto em relação ao jogar, onde essa noção estava sempre inscrita em uma ideia de competitividade e superação diferente da que nós outros tínhamos. Eu por outro lado não tinha uma relação tão direta como Caitlin com essa atividade competitiva, e em verdade a minha vida quase inteira eu estive distante do esporte por ter crescido imerso em um cenário cultural onde a atividade esportiva — e principalmente o futebol — estava ligado a uma ideia de masculinidade traumática para qualquer homem que não se identificasse com ela. No entanto, para mim o jogar estava associado a uma ideia de experimentação, e voltando a essas perguntas e recordando do processo, posso entender que isso implica em um problema de tradução. Pois nesse caso eu era o único performer lusófono da peça, onde nós acordamos em usar o inglês como língua comum para a comunicação nesse grupo onde os integrantes falavam línguas distintas. E, tendo sido alfabetizado em português, a palavra *play* entrava num processo automático de tradução no meu repertório linguístico e se transformava em *brincar*, pois à língua inglesa escapa essa especificidade da palavra brincar como essa atividade relacionada a uma ação infantil. Porque em português não se joga com os brinquedos ou se brinca de futebol, ou ao menos não se brinca de futebol, ou de qualquer outro esporte inscrito em regras ou sistemas, se a este estiver atribuída uma certa seriedade. Pode-se pensar em brincar de futebol se a proposição for justamente lançar uma experimentação formal sobre essa atividade, um desprendimento das regras, uma negociação das mesmas a partir dos desejos em questão.

Igual, não se joga com brinquedos porque estes são como protótipos-componentes de um mundo por vir, e não estão restritos às regras assim como está um jogo. Os brinquedos são de um mundo que preexiste à razão, aos acordos, aos sistemas — ou pelo menos assim deveriam ser — e uma criança quando brinca os experimenta nas suas variadas potências, criando narrativas fantásticas, utópicas, sem dever a uma noção precisa de sentido ou significação. Mas como aponta Roland Barthes ao comentar sobre o brinquedo francês — eu acredito poder expandir seu comentário para todo brinquedo ocidental — existe um projeto político, que faz dos brinquedos miniaturas feitas na escala infantil, que reproduzem as facetas mascaradas da vida adulta como se esses fossem um ensaio que precede uma forma de vida superior. Como aponta o autor, os brinquedos não assumem formas abstratas que permitam que as crianças usem da imaginação — que é por fim uma ferramenta política — em toda sua potência, mas, ao contrário, sempre se referem a uma imagem já existente e instrumental da vida adulta. As crianças brincam com armas em miniatura, com carros em miniatura, com eletrodomésticos em miniatura, animais, monstros, e até com humanos em miniaturas. E, com isso, *o brinquedo fornece-nos assim o catálogo de tudo aquilo que não espanta o adulto: a guerra, a burocracia, a fealdade, os marcianos, etc.*³⁰

Nessa dinâmica, Barthes diz que os brinquedos geram crianças utentes e não criadoras:

*Simplesmente, perante este universo de objetos fiéis e complicados, a criança só pode assumir o papel de proprietário, do utente, e nunca, o do criador; ela não inventa o mundo, utiliza-o: os adultos preparam-lhe gestos sem aventura, sem espanto, e sem alegria. Transformam-na num pequeno proprietário aburguesado que nem sequer tem de inventar os mecanismos de causalidade adulta, pois já lhes são fornecidos prontos: ela só tem de utilizá-los, nunca há nenhum caminho a percorrer.*³¹

Tomando então essa ideia de Barthes é possível entender que esse projeto político por trás do brinquedo faz com que o mesmo se inscreva em um sistema de regras do qual ele em princípio desviaria. E que, através disso, se acerte os termos do brincar fora da sua maior potência que é a de arquitetar novos mundos. Mas cruzando essa ideia do filósofo francês com a minha experiência fortuita de encontro com Gabriel na rua, esse menino do qual eu pouco sei

³⁰ BARTHES. 1982. p.60

³¹ IBID. p.60-61

sobre, mas que me revelou que uma criança era brincar, eu posso pensar que a criança, ou a capacidade de acessar essa potência infantil, como sendo uma chave política capaz de ativar uma inteligência que resiste nesse fazer da brincadeira, que como apontou Gabriel, a define. E, com isso, é possível imaginar um segundo desvio que acontece por sobre as tentativas de encarceramento da imaginação infantil, num processo de condicionamento da mesma ao sistema de regras da vida adulta. Pois dizer que uma criança é brincar é diferente de dizer que uma criança gosta de brincar, e fundamentalmente é diferente de dizer que uma criança é o futuro, pois nesses dois casos se trataria de fato de uma definição. A primeira como a atribuição de um gosto característico que se separa do corpo, como se o brincar para a criança fosse um gesto pontual que se resolve num determinado período de tempo em que ela o pratica, e não algo que a acompanha a todo tempo, como uma consciência sobre as coisas e um modo distinto de lidar com o mundo. No segundo caso, mais próximo da ideia de Barthes, pensar que uma criança é o futuro é inserir ela justamente numa ordem cronológica linear que indica um desenvolvimento evolutivo, como se a criança fosse um mero precedente de algo superior que em algum tempo ela virá a ser, e por tal, é preciso prepará-la através dessa pedagogia instrumental, que a ensina sobre esses mecanismos de causalidade adulta. Nessa perspectiva, a criança é o futuro, o adulto é o presente, e o idoso é o passado; quando de fato os corpos deveriam ser a coexistência de todos os tempos; tempos compostos que se inventam e se experimentam na produção de vidas não previstas. Mas pensar que uma criança é brincar é produzir uma definição pela indefinição, porque brincar por fim é um ensaio; mas é aquele ensaio como um programa performativo, que não se planeja como preparativo de algo, como um lapidar das arestas brutas de uma forma inacabada, mas um exercício que deseja somente a sua própria prática; como uma ética de criação. A partir disso, posso pensar o brincar como um ato de criação, sem restringir esse a uma noção criativa resumida a uma tradição artística. E nesse caso, retornando à problemática de Barthes sobre o brinquedo, posso dizer que não faltam miniaturas de pinturas, esculturas ou qualquer outra imagem alegórica da arte que a apresente à criança como se fosse um ofício. Mas o que eu falo aqui é da criação como uma tarefa de invenção de mundos, como modos de experimentar o corpo entre corpos, o espaço entre espaços, a vida entre vidas. E tudo isso como uma prática artística; pois arte é coisa de criança.

E assim, naquele tabuleiro, nós éramos como novas crianças agrupadas em uma superfície de imagens vazias, que em nada se pareciam com o mundo, que em nada se pareciam com elementos figurativos da vida adulta, que em nada se pareciam com a guerra,

com a burocracia, com o estado, com a vida já catalogada e conhecida. Pois naquele tabuleiro nada se parecia com nada, e se semelhanças, com qualquer coisa que fosse, viessem a aparecer, seria por um método de significação individual que por fim estava aberto ao questionamento do outro. Essa era a nossa tarefa, inventar um mundo em conjunto como crianças brincando de brincar, e a potência desse trabalho estava nessa descontinuidade, nessa proposição do experimentar a superfície o quanto fosse possível. Porque quando o apresentamos como performance, ele tinha início, meio e fim, e não porque assim desejávamos mas porque só assim era possível, porque não poderíamos entrar em um delírio utópico de querer viver naquela superfície cheia de possibilidades para sempre, mesmo que isso de algum modo possa parecer instigante. Mas durante o tempo em que ficamos ali, lidando com nós mesmos e com o público, falávamos de um outro modo de construir uma terra, uma terra utópica talvez, uma terra sonhada. E o trabalho resiste aí, no imaginar desse jogo-brincadeira levado até o infinito, no que persiste de aprendizado dessa experiência. Porque se nós estivéssemos sobre aquele tabuleiro até agora as possibilidades ainda não teriam se esgotado. E em verdade elas não se esgotaram, elas ficam como uma proposição de um modo de lidar com a vida e produzir territórios fora do que se conhece.

II.III- A janela do chão

Até agora talvez eu não tenha explicado de modo mais sistemático como esse jogo funcionava, mas a estrutura era bem simples: éramos 5 jogadores, que operavam pequenas peças que se moviam conosco pelo tabuleiro; todas da mesma cor, com o mesmo formato, e do mesmo tamanho. Essas peças tinham na sua base um óleo espesso de motor de trator, e por isso elas deixavam marcado na superfície um registro na nossa movimentação. Tínhamos também algumas ferramentas desenvolvidas especificamente para esse jogo, que permitiam uma otimização da movimentação das peças, ferramentas que davam a lembrar utensílios de cassino para arrastar fichas, mas produzidos em uma escala bem maior. Algo como vassouras de acrílico, de base plana ou curvada, que davam a nós a possibilidade de movimentar várias peças em um só movimento. Também tínhamos a nossa disposição um maquinário rudimentar da construção civil que servia para lixar superfícies, e que nos dava a possibilidade de apagar as imagens do tabuleiro se assim quiséssemos. E com isso fomos jogando, usando dessas ferramentas conforme fosse sua serventia, que não estava restrita a uma funcionalidade, mas sim ao nosso desejo de usá-las e experimentá-las para produzir esse território.

Já no meio da ação, aquela superfície preta e branca que carregava um tom de assepsia já havia se transformado em um pequeno caos. Um caos necessário, produzido pelo vestígio das nossas ações sobre aquela superfície que por ora habitávamos e tentávamos construir, e pelos dejetos remanescentes do apagamento dos sinais que compunham o tabuleiro, que ora apareciam como limitação da nossa existência, e da possibilidade de movimentação livre pelo campo que tínhamos disponível. Sobretudo, aquele caos era um sintoma da nossa existência sobre um território comum, que como todo território real não estava imune à transformação pelas ações de quem o ocupa. Mas nesse caso o tabuleiro do jogo era também uma das ferramentas disponíveis, não só como a superfície que sustentava o jogo, mas também como uma constante possibilidade de remodelação dos acontecimentos que se davam sobre ele. Pois esse tabuleiro tinha duas faces, a primeira onde nós inciávamos jogando, e uma outra que por todo esse tempo repousava intacta no subsolo. Uma outra superfície que antes de todos os acontecimentos que se sucederam ao longo da performance, jazia no invisível como um avesso do presente, e uma memória viva da imagem inicial desse terreno antes da transformação sofrida.

Essa dupla face do tabuleiro nos dava a possibilidade de virar o jogo e começar de novo, e assim nós fizemos. Mas tomar essa decisão foi difícil, pois quando surgiu essa vontade, enquanto grupo nós ponderávamos o que essa decisão de transportar para o avesso a superfície dos acontecimentos que construíram essa narrativa poderia gerar em termos simbólicos. Pois o caos que se produziu por entre e por sob nós era parte dessa nossa pequena história recortada nos limites do tabuleiro. E o jogar nessa superfície, como uma produção de política, implicava em descobrir modos de lidar com os registros marcados no tempo e no espaço pelas nossas decisões. Mas em um momento nós percebemos que existia a vontade de experimentar o jogo, e que por fim ele não tinha regras — ainda que sendo possível traçar paralelos entre o nosso tabuleiro e a vida que o excede, para escapar de uma certa ludicidade dessa experiência que poderia se resumir nos limites de um estatuto poético, sem se relacionar com a vida que lhe é externa, e que tem sua cota significativa de realidades e urgências. Mas essa é uma particularidade cara da arte, que não está livre de responsabilidades sobre os discursos e imagens que produz, mas que tem uma liberdade de experimentação que precisa assumir riscos. E é verdade que esses riscos podem implicar em erros, mas se tratando de uma virtualidade construída por uma operação estética, a probabilidade de errância deve ser assumida pois afinal estas são experiências. E experiências são aprendizados, que por fim atualizam a virtualidade do mundo real e produzem uma ética.

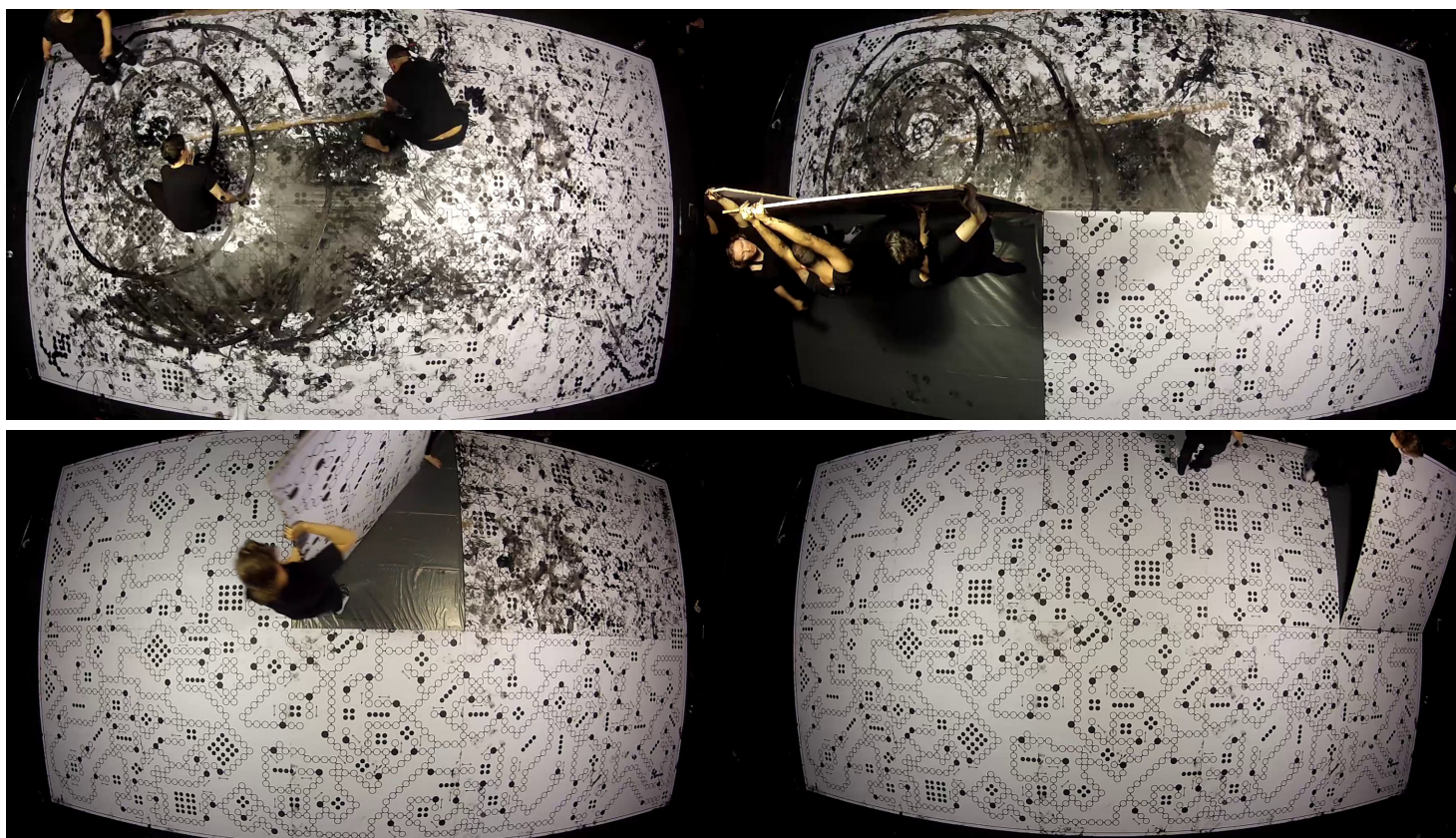


Imagem V: Fregmento de vídeo *Spiel, dessen Regeln neu zu verhandelnd sind* / Fonte: Gorki Theater

Nesse caso se tratava mesmo de experimentar. Afinal, a premissa do trabalho era de que as regras estivessem sob negociação, e assim, por em algum momento esse ter sido o nosso desejo, nós resolvemos virar o tabuleiro. Não como quem decide apagar qualquer coisa que tenha sido feita, ou como quem assina um tratado de incapacidade de ação sobre a tragédia que testemunhou, e com isso resolve aterrar tudo por não ter a coragem necessária para lidar com os fatos. Não: viramos o tabuleiro pois em algum momento nos demos conta de que nosso tempo sobre ele era limitado, e se queríamos inventar as regras daquele jogo; se queríamos descobrir as possibilidades que ele tinha; se queríamos usar de todas as potências que encontrássemos para extrair o que fosse possível daquela experiência; queríamos por fim descobrir como seria transformar radicalmente aquela superfície alterada por nossos desejos, naquele plano inicial que, àquela altura, já habitava nossa memória como um passado próximo.

Mas o fato é que essa imagem primeira já não era algo alcançável. E esse seria o grande equívoco dessa ação, o fazê-la acreditando que enterrando os vestígios dos nossos atos, e trazendo à superfície esse outro chão intacto protegido debaixo da terra, isso que era

anterior estaria restrito ao passado e condenado ao esquecimento. E o interessante dessa peça era justamente o contrário disso, pois sabendo que durante todo tempo em que jogávamos, o subsolo aos nossos pés guardava um avesso desse território que por ora era comum a nós; e principalmente poder revelar esse avesso em um ato paradoxal de encobrir com ele tudo que havia sido feito; era dizer de uma consciência que sabe que há um outro chão que descansa por baixo desse chão que nós pisamos, que este carrega uma memória soterrada, e que ativar isso é ir contra qualquer política de apagamento.

Quando nós viramos o chão não retornamos ao início, mas inauguramos uma outra dimensão naquela estrutura plana. Depois disso, aquela superfície chapada onde nós jogávamos ganhou uma espessura arqueológica, de modo que agora era possível produzir um corte sobre ela e encontrar as diversas camadas de subjetividade que passaram a existir por debaixo daquele território temporário: antes um terreno feito somente de madeira, papel e símbolos ociosos; e agora também composto pela existência de vidas que existiram sobre ele, e que assim marcaram e modificaram sua estrutura permanentemente. Fazer isso aproximou o chão fictício daquele jogo do chão que sustenta a vida fora dele, inaugurou uma nova densidade sobre aquele território da arte, que com todos os seus dispositivos, do espaço que a comporta até a própria materialidade da obra, por vezes se protege da lama que vem desse solo que chamamos de mundo. Esse solo que se constitui por terra sobre terra; e entre isso, conjuga uma vastidão de histórias não contadas. Pois se de fato todo chão esconde um outro, a diferença entre os espaços está basicamente na quantidade de matéria política que o aterra, no quanto se sabe sobre a memória que o fecunda ou que o faz infértil, e o quão bem ocultos esses marcos permanecem para gerar crença de que o chão que se pisa é o chão original.

Deslocando então o tom lúdico que conduzia o pensamento até agora, para dar um pulo fora da experiência artística; a analogia que pode ser feita entre esse trabalho — sobre essa experiência de negociação e construção de mundo —, com a vida que acontece fora dele chega a soar um tanto óbvia: pois se tratamos do capitalismo colonial neoliberal, é um fato que quem melhor negocia as regras do jogo vence. Contudo, o nosso processo foi o de ir na contramão desse axioma, elaborando um jogo sem vencedores, e portanto focado numa lógica de cooperação que usa desse negociar como uma ferramenta para a produção de vida conjunta. Mas até aqui nada de novo; é um tanto evidente essa associação daquela experiência com uma perversão da lógica desse processo capitalista já conhecido, que conduz e restringe a vida em todo canto. Nada de novo pois aqui já não me interessa fazer exatamente uma crítica aos modos de assujeitamento do capital, e às condições de existência e

negociação da mesma que ele coloca — pelo menos não de forma geral. Mas existe uma questão pontual, que essa experiência do jogo levanta, que é uma chave para escapar de analogias óbvias, e que me ajuda a entender alguma coisa sobre vida. Porque quando as regras não são fixas, a possibilidade de trapacear acaba proporcionalmente restrita. Pois nesse cenário não há o que não possa ser falado e debatido, entendendo que quando o processo é aberto não existe a possibilidade de burlá-lo em próprio favor, o que é a noção básica do trapacear. Mas para além disso, compreender que abertura bloqueia fraude, revela que a noção de trapaça não implica somente nesse uso perverso das regras para um ganho individual ou coletivo, mas que ela é também um esconder do processo, que trapacear é ocultar. Então por fim, nesse jogo; o jogo da vida e não o da arte; não ganha quem negocia melhor as regras, mas sim quem melhor oculta os processos de desvio da mesma.

Assim, a narrativa hegemônica faz sua própria sorte, ocultando tudo que lhe é alheio em camadas subterrâneas e torcendo para que essas nunca emergam até a superfície. E desse axioma, é possível extrair fórmulas para tratar de um vasto catálogo de problemáticas políticas que atravessam a vida cotidiana, que vai da corrupção ao racismo estrutural formando a noção que dispomos de sociedade. Mas aqui não me interessa e nem me sobra competência para iniciar qualquer discussão sobre problemas de uma macropolítica institucional, meu propósito é dedicar uma atenção às sobrevivências, a isso que resiste ao apagamento e insiste sempre em retornar. Pois o sistema de poder vigente organiza os territórios em um regime político de controle e assujeitamento da subjetividade, conjugando as forças que operam os espaços em jogos de revelação e ocultamento. Interessa-me pensar sobre essas forças que são subordinadas a habitar as camadas mais profundas da terra, mas que ainda assim assumem uma autonomia de dizer, e se anunciam por sobre todo o soterramento que as abafa, criando janelas no chão dessa superfície feita original, para dar a ver as potências de vida que existem antes, durante e depois dela.

II.IV - A janela do corpo

Imagine então, em um dia como qualquer outro, descobrir que o chão onde o corpo se apoia é formado por mais de trinta mil corpos violentados, apagados, e condenados a habitar as camadas mais profundas e invisíveis da superfície. Imagine em um dia como qualquer outro descobrir que a terra que se pisa esconde uma história que é uma parte de você, e que mesmo assim lhe foi ocultada. Imagine que, num dia como qualquer outro, se descubra que um

alguém, de quem você pouco sabe, mas que por algum motivo, tão incógnito quanto essa vida quase desconhecida, você pode jurar que ama, encontrava-se o tempo todo sufocado pela terra logo abaixo dos seus pés. Imagine que esse alguém resistiu ali por uma eternidade, respirando a miséria de ar que lhe restou, para brotar no solo quando fosse a hora de contar sua história, rasgando qualquer concreto duro como uma flor igualmente frágil e violenta. Abrindo uma fenda no tempo e no espaço dessas histórias que se sucederam na planaridade de um chão de mentira, mostrando que a terra é muito mais densa do que parece ser.

Um dia eu descobri tudo isso. Em num dia como outro qualquer. Na sorte dos caminhos que me levavam para um canto ou para o outro, e que por qualquer acaso ou destino me conduziram até essa descoberta: e que surpresa não é descobrir que de repente, e não mais que de repente, seus caminhos te levaram até o centro do mundo. Logo ali, em meio à Pequena África³² do grande Rio, naquele território tão corriqueiro, onde por vezes eu já tinha passado com desatenção sem perceber nada. Ali mesmo estava o centro do universo. Uma coordenada perdida por quase dois séculos. Um vulcão subterrâneo adormecido, ameaçando uma atividade secular, fazendo o chão que o cobre estremecer, criando fissuras no solo e lançando para fora o bafo mais ardente da lava das histórias não contadas; da fúria de vidas sufocadas. Vinte mil vidas. Trinta mil vidas. Uma que fosse: vidas.

— Como falar de vida usando um número afinal?

O centro do mundo era casa dos pretos novos. E quem diria que esses pretos já sem nome e sobrenome dormiriam para sempre ali, em uma coordenada tão nobre. Mas isso eu posso jurar, ali é mesmo o centro do mundo: ali onde estão os pretos que não ficaram velhos; ali onde estão os pretos que morreram antes de chegar; os Pretos cativos que recém chegados permaneceram estrangeiros, se entranhando nas profundezas da terra que os matou. Os pretos novos penetraram o solo, e por lá ficaram. Acumulando força; elaborando uma nova densidade para esse corpo-terra submerso no solo da colônia, e aguardando o dia certo de emergir.

Pretos Novos era como eram chamados os negros escravizados recém chegados ao Brasil. Os que chegavam para o mercado como uma nova leva de corpos mercadoria,

³² Pequena África é como é conhecida a antiga região do Valongo no Rio de Janeiro, que atualmente compreende os bairros da Saúde e da Gamboa.

arrastados de suas terras natais até aqui. Saqueados de seus nomes e de suas histórias, os pretos novos eram cruzados no mar atlântico para chegar nessa outra terra não escolhida, onde eram postos à venda para envelhecer como propriedade, longe do solo que os criou. Não importava quem era velho ou quem era jovem, no Brasil, todo preto que atracava no porto era preto novo. Corpos-produto, imagem-lucro, sem nome e sem história porque isso não importava: pretos novos era o nome que os restava, pretos novos era o tempo que os restava, pretos novos era a terra que restava; a história que restava; a memória que restava. Pretos novos era o que os definia: uma existência complexa resumida em duas palavras, até que houvesse a segunda ordem.

A vida desses pretos era frágil, pois seja novo ou seja velho, a escravização de uma vida é um processo de uma violência monumental que fragiliza qualquer corpo. E, se os pretos novos chegavam frágeis, não significa que eles eram fracos. Não: o fato é que as feridas que se abriam em seus corpos eram grandes demais, e para aguentar o peso de tamanha crueldade qualquer resistência pareceria pouca. A travessia da África ao Brasil era longa e precária. A água, a comida, o cuidado; tudo era escasso. E os pretos que não faleciam no caminho chegavam à costa debilitados, desnutridos, à beira da morte.

Cada navio que chegava ao porto do Rio carregado de escravos deveria primeiro ser vistoriado pelo médico da Saúde; caso se constatasse haver doentes, estes deveriam ser enviados para a quarentena em uma das ilhas da baía de Guanabara; após a sua liberação, deviam desembarcar na Alfândega, a fim de serem registrados, pagarem as taxas etc., e imediatamente depois serem enviados para o Valongo. Assim se deu até o fim do tráfico negroiro.³³

Durante a quarentena, os pretos novos recebiam os cuidados necessários para se recuperar das doenças adquiridas nos navios que orquestraram seus sequestros, e para recuperar a energia de um corpo gasto pelo descaso. Em seguida eram entregues aos mercadores que os conduziam até a rua do Valongo, onde estavam os grandes Armazéns de venda nos quais cabiam de 300 a 400 escravizados³⁴. Desse modo eles eram transportados para onde fosse necessário, depois que se emulasse nos seus corpos a força saqueada dos

³³ PEREIRA P. 75

³⁴ IDEM

mesmos nesse processo de usurpação da vida, para que assim eles pudessem ser transformados novamente em mercadoria consumível.

Mas sequestrar um corpo e apossar-se da sua existência é como arrancar uma planta do solo pela metade, como levar o tronco e abandonar as raízes. E a raiz é o que junta um corpo à terra, é a fonte vital de captura de energia para dar a sustentabilidade necessária à vida. E por isso, por mais forte que eles fossem, muitos não resistiam. E estes que não chegavam até o mercado iam para outro lugar: um lugar oficialmente chamado de Cemitério da Igreja de Santa Rita; e popularmente conhecido como Cemitério dos Pretos Novos. Como o Historiador Julio César Medeiros descreve:

O cemitério destinava-se ao sepultamento dos pretos novos, isto é, dos escravos que morriam após a entrada dos navios na Baía de Guanabara ou imediatamente depois do desembarque, antes de serem vendidos. Ele funcionou de 1772 a 1830 no Valongo, faixa do litoral carioca que ia da Prainha à Gamboa. Funcionara antes no Largo de Santa Rita, em plena cidade, próximo de onde também se localizava o mercado de escravos recém-chegados. O vice-rei, marquês do Lavradio, diante dos enormes inconvenientes da localização inicial, ordenou que mercado e cemitério fossem transferidos para o Valongo, área então localizada fora dos limites da cidade. O Valongo entrou, então, para a história da cidade como um local de horrores. Nele, os escravos que sobreviviam à viagem transatlântica recebiam o passaporte para a senzala. Os que não sobreviviam tinham seus corpos submetidos a enterro degradante. Para todos, era o cenário tétrico do comércio de carne humana. O cemitério foi fechado em 1830 em decorrência de inúmeras reclamações dos moradores que aos poucos tinham povoado o local e do tratado de extinção do tráfico imposto pela Inglaterra, ratificado em 1827 para entrar em vigor três anos depois. Em tese, se não havia mais tráfico, não podia haver pretos novos e sem esses não podia haver cemitério de pretos novos. A história do tráfico foi outra, mas o cemitério foi de fato fechado. Após 1830, mercado e cemitério saíram do Valongo. O tráfico e a prática do sepultamento à flor da terra deslocaram-se para outros locais.³⁵

³⁵ IBID. p.9

Apesar de se tratar de um cemitério oficial, os corpos sepultados ali estavam expostos a todo tipo de negligência. Como aponta o historiador, os pretos novos estavam submetidos a um enterro degradante, onde, no que consta de informações a respeito, eles eram dispostos em fossas rasas, praticamente à flor da terra, e iam sendo agrupados naquele território que lhes era reservado, expostos como carniça sob o sol, apodrecendo sobre o solo sem qualquer cuidado, e à vista dos olhos de quem quer que pudesse ver. Mas em 1830, como indica a pesquisa de Medeiros, o cemitério foi fechado e aterrado pela demanda dos moradores do entorno; que se queixavam do lugar, mas que não endereçavam suas reclamações para o imenso atentado contra a vida que aquele espaço representava, mas sim para a insalubridade referente àquela vala de corpos a céu aberto.

Assim, o Cemitério dos pretos novos desapareceu da história da cidade, e foi parar debaixo da terra, até virar fóssil perdido num universo de edificações imponentes, que vieram a construir a superfície do mundo sobre ele. E por mais que a existência do lugar fosse de conhecimento de historiadores e constasse em alguma parca literatura sobre o Rio de Janeiro, e sobre a escravidão no Brasil, o local que abrigava o tal cemitério ficou sendo incógnito por mais de um século. Até que em 1996, a exatos 166 anos de distância do desaparecimento do local, ele foi descoberto. Isso aconteceu por vias de uma trivialidade, pois por mais que o conhecimento profundo sobre tal local fosse de absoluta importância para a pesquisa e construção da memória negra a nível local e universal, não houveram esforços — por parte do Estado, ou de qualquer outra representação institucional que dispusesse de recursos para realizar tal busca — a fim de resgatar esse marco da história da escravidão, que jazia sob o solo de um território que já não dispunha dos corpos e imagens que formam a sua história. O Cemitério dos Pretos Novos foi descoberto pela fortuita ocasião onde uma família residente no bairro da Gamboa, e a princípio completamente alheia a essa história, realizava uma obra na fundação de sua casa. Nesse processo, em meio ao cenário doméstico mais banal da vida dessa família, foram encontradas ossadas humanas a poucos centímetros de escavação. Esses eram então os restos mortais dos pretos novos, a ossada de milhares de negros escravizados, torturados até a morte, e condenados a viver no apagamento subterrâneo, sob um chão amnésico que deles já não se lembrava.

Dessa descoberta, feita por um dramático e surpreendente acaso doméstico, foi criado um instituto dedicado à memória e à pesquisa desses cativos. Construído a partir do empenho dessa família que descobriu, em seu próprio quintal, esse imenso repositório de vidas potencialmente ativas, e com uma história para contar. Com o aparecimento desse sítio

arqueológico por debaixo dessa casa, Ana Maria de la Merced Guimarães, proprietária do imóvel, com suporte de seus familiares e de uma rede de pesquisadores conectados ao local, fundou o Instituto Pretos Novos: um pequeno centro cultural que com todo cuidado e simplicidade zela por esse terreno, e propaga esse enunciado político sobre um racismo velado, tão estruturante da composição da sociedade brasileira, quanto ausente da narrativa linear de sua história oficial.

Entre alguns elementos informativos sobre a ocupação negra na cidade do Rio de Janeiro, que compõem esse memorial aos corpos póstumos dos pretos novos, o Instituto e centro cultural criado por Merced opera uma lógica expositiva de uma sofisticação sensível e formal encontrada em poucos lugares que se dispõem a veicular cultura. O galpão que abriga o instituto reserva uma potência do vazio; uma fala sobre esse acontecimento que conjuga silêncios que em nada soam como mudez, e encontram um dizer sobre um evento trágico da nossa história que difere, em número e grau, de inúmeras outras tentativas de aparelhos culturais em elaborar esse tipo de narrativa. Porque o fato é que tentar dizer qualquer coisa sobre um evento de tamanha brutalidade como este, que diz do assassinato de milhares de vidas sujeitas a degradação física, moral e espiritual, pela cor de uma pele inferiorizada pela arrogância da branquitude, é tentar buscar um dizer sobre o indizível. E não há como operar encontros entre essa história e a fala que precisa ser produzida sobre ela, sem precisar romper com um acordo linguístico, sem precisar romper com a ordem da razão, com um regime de símbolos já conhecido.

Pois tal coisa é um avesso: é o avesso da história, da vida que se conhece, da língua que se fala em todo canto; sobretudo é um avesso do chão e do imaginário que se constrói sobre ele. Assim, contrariando uma tendência de dispor todas as imagens da história à altura do olhar do humano, que abarrota as salas de museus e galerias com um material cultural que flutua do chão para estar sempre à altura dos olhos, essa disposição dos objetos de valor histórico ou cultural é uma validação da soberania de uma certa humanidade que não se presta a curvar-se para nada, e em termos de estética, a proposição no Instituto Pretos Novos é justamente de sugerir olhar para baixo, de encontrar uma nova direção para o olhar. Com uma inteligência nobre, e uma operação estética que em nada deve à suposta erudição dos procedimentos da arte contemporânea, mesmo sem procurar se inscrever em tal campo, as imagens que constituem esse memorial vivo se organizam no chão, e não suspendem ou amenizam narrativas criando alegorias representativas de um drama que o corpo não pode aguentar. pois a história que brota nesse terreno tem uma espessura de concretude que,

preservando uma sensibilidade e disponibilidade política à potência dos acontecimentos, não pode ser ignorada. Não pode e não é: pois contrariando o previsível, o que se apresenta neste lugar tem a dimensão mais concreta possível, é justo um fragmento vivo de um acontecimento incomensurável que atravessa o tempo e o solo. E para dar a ver isso, no Instituto Pretos Novos o que se criou foram observatórios na terra, janelas de vidro instaladas no concreto do piso do galpão onde ele se instala, que dão a ver uma outra camada de chão abaixo do chão que se pisa. E, nessa camada, toda potência de subjetividade latente por um infinito conjunto de anos se eleva, encontra um respiradouro, e se faz notar, para quem chega nesse espaço com a disponibilidade e abertura para abrir mão da altivez, para olhar para baixo, e redirecionar a visão para esse óbvio-oculto na planaridade das imagens da história oficial.



Imagem VI: Cemitério dos Pretos Novos (solo) / Cemitério dos pretos novos (Observatório) /Fonte: Rioonwhatch

Olhar para baixo para contradizer a postura de um corpo que se mantém soberano sobre uma história de destruição. Olhar para baixo como um sinal de respeito e responsabilidade. Curvar-se para a força das imagens no chão, como nas religiões de matriz africana se curva o corpo em reverência ao orixá. E isso não se trata de uma relação de submissão a uma nova lógica hierárquica, não tem nada disso que é sobre hierarquia. A questão é compreender que é fundamental abandonar a glória do humano de ter aprendido a ficar de pé. E, aprender que diante de certas imagens, diante da dor dos outros ou da própria, é preciso voltar atrás, resgatar um corpo que se recolhe, assumir o desequilíbrio, a desrazão, a

desmedida, envolver. Pois somente assim é possível aprender novamente a lógica dos movimentos, a lógica do pensamento, a lógica da evolução, a lógica do corpo; na contramão de tudo que já foi transmitido por uma pedagogia parca que ignora a diferença. É preciso reelaborar um saber que conjugue tudo isso, que saiba se curvar para essa janela do chão, mantendo a consciência de que o solo que agora se pisa, ereto ou curvado, é um solo outro. E que por isso, para seguir, é preciso reaprender a caminhar.

Isso se trata por fim de um aprendizado sobre uma outra ordem do corpo, pois quando se abre uma janela para essa dimensão mais profunda do chão, simultaneamente se abre uma janela para os estratos mais profundos da própria pele. Ou em todo caso se percebe que a superfície do corpo é formada por múltiplas camadas que por vezes se escondem por sob uma terra superficial que o revolve, dando a este uma forma única e resolvida. Mas as intensidades que constroem uma corporeidade são infinitas vezes mais complexas que um plano bidimensional, e por isso é possível encontrar camadas de dissenso e desconhecimento veladas dentro de si. E cada corpo tem suas particularidades, portanto traçar esse corte arqueológico na superfície da pele exterior é encontrar caminhos para habitar o corpo com a profusão das outras subjetividades que escaparam a esse casco oco de um corpo superficial. Cada um quando se corta faz vazar suas histórias, e isso carrega doses de personalidade, mas elas se relacionam sempre com o extra-pessoal, por que é afinal essa experiência com o fora que faz nascer as fissuras que nos permitem criar uma nova interioridade.

Encontrar o cemitério dos pretos novos foi encontrar uma fissura larga no meu corpo, uma abertura que me povoou de uma dupla consciência, que veio a se estabelecer em mim quase como um encruzilhada. Um encontro entre duas vias de direções contrárias no mesmo ponto. Pois por um lado, na consciência desse corpo mestiço, parte preto; parte filho dos pretos novos que tiveram como destino a senzala e não o cemitério, eu podia ver uma parcela de mim que estava enterrada ali; e por outro, como filho de um empreendimento embranquecedor que até ali tinha me levado em segurança, me salvando de ter como destino o chão do esquecimento, meu olhar sobre esses corpos me enchia de responsabilidade por sobre a minha cota significativa de branquitude, uma responsabilidade pela minha parte colono, como se ao mesmo tempo em que me enterrava no chão junto com esses pretos, eu estivesse responsável pelo sofrimento daqueles corpos em sua vida e em sua morte. Mas de um lado ou de outro, no meio dessa encruzilhada, o que havia era um processo de cura. Um processo de encontro com potências que diziam de mim, e do chão que eu piso, me apresentando processos vitais interrompidos com os quais eu precisava me reaver. Pois se havia parte de

mim que tinha sua própria intimidade com a negritude violentada expressa naquele chão de ossos vivos, ver aquilo era como perceber os sintomas do racismo na minha história e em consequência no meu corpo. E perceber isso era encontrar a minha própria urgência de usar das ferramentas que eu tinha à disposição para reconstruir e retomar o direito sobre esse dizer usurpado pela violência colonial, redescobrir uma coletividade que desapareceu na ofusques da branquitude, reconstruindo a história com todo dispositivo que fosse possível, uma história onde eu coubesse tanto quanto os pretos, novos ou velhos, catando esse fragmentos da diáspora espalhados sobre o chão de um cemitério perdido no tempo, ou do quintal da minha casa.

Mas como branco havia a necessidade de rever qualquer assertiva que eu pudesse dizer até ali afirmando que o racismo não me cabia. Era preciso abrir mão de qualquer inocência sobre a minha branquitude. Era preciso lidar de frente e com coragem, com isso que emergiu do chão denunciando tudo que já era visível, mas não era assimilado. Em *A máscara*, primeiro capítulo do livro *Plantation Memories*, traduzido por Jessica Oliveira de Jesus, Grada Kilomba resgata os processos elencados por Paul Gilroy a respeito do reconhecimento do sujeito *branco* sobre o próprio racismo, sendo esses *recusa/ culpa/ vergonha/ reconhecimento/ reparação*.³⁶ Mais Além, a autora explica cada um deles em seu processo de desencadeamento:

Recusa é um mecanismo de defesa do ego que opera de forma inconsciente para resolver conflitos emocionais, através da recusa em admitir os aspectos mais desagradáveis da realidade externa, bem como sentimentos e pensamentos internos. Esta é a recusa em reconhecer a verdade. A recusa é seguida por dois outros mecanismos de defesa do ego: cisão e projeção. Como escrevi anteriormente, o sujeito nega que ele/ela tem tais e tais sentimentos, pensamentos ou experiências, mas continua a afirmar que outra pessoa os tem. A informação original – “Nós não estamos tirando o que é Deles(as)” ou “Nós não somos racistas” – é negada e projetada sobre os(a)s “Outros(as)”: Eles/elas vêm aqui e retiram o que é nosso”, “Eles/elas são racistas”. Para diminuir o choque emocional e a tristeza, o sujeito Negro diria: “Nós estamos de fato tirando o que é deles(as)” ou “eu nunca experienciei racismo.” A recusa é frequentemente confundida com *negação*. Estas são, porém, dois mecanismos diferentes de defesa do ego. Na última, um sentimento, um pensamento ou experiência

³⁶ KILOMBA. 2016 p.178

é admitida ao consciente em sua forma negativa (Laplanche & Pontails, 1988). Por exemplo: “Nós não estamos tirando o que é Deles/as” ou “Nós não somos racistas.”

Após a recusa vem a *culpa*, a emoção que segue a infração de uma injunção moral. Este é um estado efetivo no qual o indivíduo vivencia o conflito de ter feito algo que acredita que não deveria ser feito, ou ao contrário, de não ter feito algo que acredita que deveria ter sido feito. Freud descreve isto como o resultado de um conflito entre o ego e o superego, ou seja, um conflito entre os próprios desejos agressivos do indivíduo em relação aos outros/as e seu superego (autoridade). O sujeito não tenta impor aos outros/as o que ele/ela teme reconhecer em si mesmos/as como acontece na recusa, mas está, ao invés disso, pré-ocupado/a com as consequências de sua própria infração: “acusação”, “culpabilização”, “punição.” Culpa se difere da ansiedade, pois a ansiedade é experienciada em relação a acontecimentos futuros, tal como quando a ansiedade é criada pela ideia de que o racismo possa vir a ocorrer. Culpa é vivenciada em relação a um ato já cometido, ou seja, o racismo já aconteceu, criando um estado efetivo de culpabilidade. As respostas comuns à culpa são a *intelectualização* ou *racionalização*, isto é, a tentativa do sujeito *branco* de construir uma justificativa lógica para o racismo; ou descrença como o sujeito *branco* pode dizer: “nós não queríamos dizer isto neste sentido”, “você entendeu mal,” “eu não enxergo Negros ou brancos, eu enxergo somente pessoas.” De repente, o sujeito *branco* investe tanto intelectual quanto emocionalmente na ideia de que a “raça” na verdade não importa” como estratégia para reduzir os desejos inconscientes agressivos em relação aos ‘Outros’, bem como seu senso de culpa.

Vergonha, por outro lado, é o medo do ridículo, a resposta ao fracasso de viver de acordo com o ideal de seu próprio ego. Enquanto a culpa ocorre se o indivíduo transgredir uma injunção derivada de seu exterior, a vergonha ocorre quando o indivíduo falha em atingir um ideal de comportamento estabelecido por si mesmo(a). A vergonha está, portanto, conectada intimamente ao sentido de percepção. Ela é provocada por experiências que colocam em questão nossas concepções sobre nós mesmos(as) e nos obriga a nos ver através dos olhos de outros(as), nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmos(as): “Quem sou eu? Como os(as) outros(as) me percebem? E o que represento para eles/elas?” O sujeito *branco* dá-se conta de que a percepção das pessoas Negras sobre a branquitude pode ser diferente de sua própria percepção de si próprio(a), à medida em que a branquitude é vista como uma identidade privilegiada, o que significa tanto poder quanto alarme – a vergonha é o resultado deste conflito.

Reconhecimento segue a vergonha; no momento em que o sujeito *branco* reconhece sua própria branquitude e/ou racismo. Este é, portanto, um processo de reconhecimento. O indivíduo finalmente reconhece a realidade ao aceitar a realidade e a percepção de outros(as). Reconhecimento é, neste sentido, a passagem da fantasia para a realidade – já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser visto(a), mas sim de quem eu sou; não mais como eu gostaria que os ‘Outros’ fossem, mas sim quem eles/elas realmente são.

Reparação então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Neste sentido, é o ato de reparação do mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios.³⁷

Encontrar o cemitério foi como passar em instantes por todos esses processos de uma só vez. Não que o presenciar do racismo até ali fosse algo inédito, mas as intensidades operantes naquele espaço e seu respectivo encontro com o meu corpo foi capaz de convocar tudo que em mim houvesse de branco e de preto, na glória e na catástrofe, no júbilo e na tragédia. Como se eu fosse transportado novamente para a minha infância, para o quarto dos fundos, novamente de frente para aquele quintal. E dessa não havia espelho algum, mas ainda assim eu era dois. Um do lado de dentro, protegido, assustado, e carregado de uma culpa de não ter a coragem necessária para atravessar a virtualidade da separação entre eu e meus parentes pretos; enquanto a outra parte de mim, estava do lado de fora, brincando no quintal, sendo criança e experimentando essa terra familiar, descobrindo as camadas de outras histórias que ela escondia abaixo da superfície, e por fim, se reconhecendo no meio daquele povo que entre todos os abismos da história, ainda tinha tanto em comum comigo. Isso foi aprender sobre ser mestiço, escapando dessa narrativa de embranquecimento para habitar esse território da encruzilhada, o vácuo do entre-nações, tomado por um desejo de reparação que resta dessa consciência que percebe o racismo em mim e comigo. sem sucumbir em culpa ou vergonha, e tentando se entender a partir das experiências vividas, marcadas no corpo, e visíveis no espaço cósmico dessa janela que se abre como uma ferida. E a partir daí insiste em criar.

³⁷ IBID. p. 179-78-80

II.V - Quando uma janela se abre às vazantes.

Tudo isso convocou em mim também uma responsabilidade como artista, afinal, a prática artística era a maior ferramenta de que eu dispunha para conduzir essa reparação. E quando eu encontrei esse lugar e essa história, não foi imediata a necessidade de fazer um trabalho sobre e a partir dela, mas isso produziu uma transformação na minha prática pois agora era impossível não estar todo dia confrontado com aquela imagem e os efeitos dela em mim. Isso me fez iniciar um processo de pesquisa que por fim era uma aproximação daquele espaço: uma aproximação do afeto que o cercava, pela rede de pessoas que se envolviam com o local e que como eu foram tocadas por aquela história, e principalmente pelo trabalho que Merced realizava a muito custo como administradora-guardiã daquela memória que brotou no seu quintal; mas uma aproximação do contexto de violência que sobretudo foi o que fundou aquele cemitério, e que continuava em vigor fora dali. Pois como morador de periferia, nascido e criado entre esses territórios de extrema violência do estado, não era mais possível ficar alheio à brutalidade das imagens que me confrontavam diariamente mostrando que o cemitério dos pretos novos era um marco de uma história tão invisibilizada, que continuava acontecendo sob olhos de quem quisesse eu pudesse ver.

Essa pesquisa me levou primeiro a encontrar o livro de óbitos da freguesia de Santa Rita, guardado no Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, onde constava o registro dos pretos novos enterrados ali de 1824 a 1830³⁸. E isso porque em um momento me foi fundamental ir em busca do nome dos pretos novos, retirar a nossa relação de uma impessoalidade nominal, buscar esse nomes próprios perdidos na terra, encontrar outro índice de especificidade em cada corpo ali presente, como um modo de criar uma intimidade com eles, de conhecê-los para além daqueles vestígios no solo. Mas a minha ignorância sobre o tema me levou a uma surpresa. Quando eu encontrei o livro, eu descobri que esses nomes que eu buscava não constavam nele, e não constavam por que esses nomes já não existiam mais. Os pretos novos eram buscados por traficantes em portos da África Banta, a principal saída de negros escravizados para o Brasil, e quando entravam no navio eram despidos de toda a vida que lhes era anterior. Quando chegavam aqui, eram batizados novamente, e a eles era dado outro nome à escolha de terceiros, que os rebatizavam com um nome colonial “tipicamente brasileiro” seguido de um sobrenome referente a seu porto de origem. E no caso dos pretos

³⁸ Esse é único registro oficial do cemitério.

novos, não havia tempo para o batismo, eles morriam antes de receber o fardo dessa alcunha imposta.

O livro, difícil de ser compreendido por estar em português arcaico e escrito em uma caligrafia praticamente ilegível para a minha leiguice, continha os registros de um óbito quase-indigente, bastava de informação algo como “morreu um preto em tal data e em tal lugar” e nada mais, salvo pela marca do traficante responsável pela travessia do cativo finado, que ia carimbada ao lado da inscrição que descrevia essa morte. Eu não sou capaz de descrever o quão perturbador foi descobrir que era só isso que havia, uma descrição fria que fala do fim de uma vida como se fala de qualquer burocracia. E que o último registro dessa mesma vida era acompanhado pela marca de quem a tirou. Como se não bastasse que tudo lhes tivesse sido usurpado, já na morte, o último dispositivo de diferenciação que lhes restava era a marca cruel de seus próprios assassinos.

Atordado por esse vazio que o livro me deu, ficou ecoando em mim a vontade de encontrar esses nomes, de criar alguma coisa que pudesse devolver essa memória que me custava acreditar estar perdida para sempre. Isso ecoou em mim até o dia que em um ato realizado na UERJ contra as ações violentas do estado, eu pude assistir à fala da ativista Deize Carvalho, uma mulher forte, negra, mãe, que perdeu o seu filho Andreu pela violência policial em janeiro de 2008. Em sua fala ela relatava a experiência de perder o próprio filho por essa brutalidade que não cessa, e que se endereça principalmente aos pretos, como ela e seu filho. Nessa ocasião, Deize fez uma das performances mais fortes que eu já tive a oportunidade de ver: ao fim de seu relato, ela leu uma lista lamentavelmente extensa, organizada pela *Rede de mães vítimas da violência*, onde constava o nome de todas as vítimas de violência policial nas favelas do Rio de Janeiro, somente naquele ano de 2014. Eu só pude receber os nomes da boca Deize em prantos, e dali pra frente eu entendi que aquelas vidas citadas por essa mulher eram novamente os pretos novos. Que quase dois séculos depois do aterramento do cemitério, continuavam a denunciar a mesma brutalidade, pela boca de uma mãe preta que viu seu filho preto desaparecer no solo; mas que agora, contrariando o silêncio imposto, insistia em nomeá-lo e criava ela mesma esse livro de óbito oral, que revelava uma história secular que nunca se encerrou.

Disso surgiu o trabalho *Em memória de nós*, da necessidade de falar desses nomes — os nomes perdidos, e os nomes encontrados — mas todos inscritos em uma mesma história corrente que clamava por reparação. O trabalho era uma instalação de vídeo de quatro canais que cruzava elementos dessa história em uma espécie de monumento a essas vidas

saqueadas. Onde em um espaço de escuridão e silêncio, os quatro vídeos que constituíam a instalação eram reproduzidos simultaneamente compondo uma transversalidade de tempos, de vidas, de nomes; na tentativa de fundar com isso um novo chão comum a todos eles.

Um dos vídeos, reproduzido em uma televisão disposta horizontalmente no chão do espaço expositivo, passava em sequência fotografias do livro de óbito da freguesia de Santa Rita. E logo à frente dele, em uma tela suspensa, era projetado um outro vídeo que expunha em sequência nomes de vítimas da violência do Estado nas favelas do Rio de Janeiro. Esses nomes foram extraídos de notícias veiculadas na grande mídia retratando as operações policiais nesses supostos territórios de conflito, contando dessas narrativas de violência absoluta, que em uma dita voz imparcial do conteúdo jornalístico pareciam ser por fim a coisa mais banal. Esse nomes surgiam nos jornais citando essas vidas encerradas com brutalidade, mas as mesmas eram apontadas quase sempre como mera consequência de ações necessárias em nome de uma presumida paz. Não havia qualquer afeto ou intimidade, quase como no livro de óbito dos pretos novos, as notícias contavam apenas que alguém morreu, por vezes sem nem nomear a morte, e entre os ruídos de propagandas ou narrativas de outra ordem que povoavam o mosaico informativo desses jornais, o assunto dava-se por encerrado.

Justapor esses dois vídeos era tentar então estabelecer um lapso temporal entre essas narrativas tão próximas, oriundas de uma mesma herança colonial, de um projeto dado por encerrado há mais de 500 anos atrás, mas que ainda se repete diariamente, e encontra-se inserido de tal forma no imaginário coletivo da cidade, a ponto de ter esses relatos narrados diariamente, ocupando do café da manhã à janta do cidadão de bem, e despertando não mais que a frieza alheia. Resgatar esse nomes era também tentar inseri-los em um novo campo de afetos. Deslocados dessa dimensão informativa tão horrenda quanto apática, para serem colocados em uma posição de vidas que importam, e que devem ser lembradas.



Imagem VII: Registro fotográfico da exposição *Em memória de nós* / Foto: Isabelle Valente

Entre esse dois, havia um outro vídeo que compunha a instalação. Uma tela tombada na parede mostrava uma caminhada em perspectiva, gravada com uma câmera portátil presa a meu peito, que registrava no meu caminhar um deslocamento histórico referente a essa trajetória repetida pela incessante diáspora de cada dia. Essa caminhada começava no antigo Cais do Valongo, porto que recebia as embarcações trazendo os africanos escravizados para o Rio de Janeiro, e um marco da história negra da cidade, que foi aterrado por pereira passos, no

início do século XX, como parte de seu projeto de reforma urbanística. Do cais eu seguia caminhando passando pelo antigo mercado de escravos, também destruído durante a gestão de Passos, para dar lugar ao atual Jardim Suspenso do Valongo, construído com a prerrogativa de “embelezar” a região. De lá eu seguia pelas ruas do bairro Gamboa e da Saúde até chegar à rua Pedro Ernesto, que até o fim do século XIX era chamada de caminho do cemitério, e que é por fim a rua que abriga o antigo cemitério dos Pretos Novos. Seguindo então para o último ponto do percurso, eu subia o Morro da Providência, a primeira favela da cidade do Rio de Janeiro, populada principalmente por ex-escravizados alforriados, terminando o vídeo no topo da favela dando a ver a Baía de Guanabara, agora já mais distante do que era há dois séculos atrás, sem margear a rua do cemitério ou o Cais do Valongo, mas ainda como um marco inicial dessa trajetória cíclica que é por fim a tragédia repetida da colonização.

Por último, em um dos cantos da sala que abrigava a exposição, recostado sobre o encontro de duas paredes, havia um vídeo que no meu entender conectava todos os outros. Ou melhor, que atualizava a virtualidade dessas narrativas cruzadas em uma esfera afirmativa. Sem procurar positivar o peso dessa história e a dor das feridas que ela abre em um otimismo vazio, mas reorganizando esses caminhos que apontavam para a morte e para um trágico insistente, em um ritual que atualiza o trauma justamente na incorporação do que ele tem de aprendido. Gravado na Casa 24, em parceria com x performer Sara/Elton Panamby, com as imagens capturadas por Tainá Rei, e Alan Souza, esse vídeo mostrava o corpo de Panamby em uma dança-luta contra e com o chão, despido de roupas mas coberto de terra, e de toda a densidade dessa história que ganhava espessura na corporeidade dx performer.

Para produzir esse vídeo específico, eu e Sara/Elton conversamos uma única vez antes do encontro na casa 24 para finalmente executar a ação. Nessa conversa eu contei sobre os pontos que atravessavam esse trabalho, e que consequentemente atravessavam a mim, e a partir dessas questões colocadas propus que a elx criasse uma ação, que seria então gravada para compor essa peça. Nessa mesma conversa, igualmente x performer me contou de seus afetos e aproximações com o tema, e tão mais o quanto isso tocava sua prática artística. No fim não foi preciso dizer muito, mas apenas esperar para que aquela troca ressoasse nas duas partes para que o trabalho surgisse. No dia da execução do vídeo nos encontramos eu, Tainá, Sara/Elton, Alan, e mais Thiago Grisolia e Felipe Espíndola, que também acompanhavam a gravação. Novamente foram necessárias poucas palavras. Nós chegamos a casa 24 e antes de começar a gravar passamos algum tempo juntos. Por sermos todos conectados por uma relação de amizade não se criou um ambiente de preocupações como se estivéssemos juntos

somente para executar um trabalho. Cada um ali presente tinha sua cota particular de intimidade com essa história que circundava aquela criação coletiva, e se estávamos juntos ali não era com a finalidade precisa de criar um trabalho, mas sobretudo pela sorte uma história que nos juntou em um desejo comum, e assim, qualquer coisa criada naquele dia seria por fim um efeito dessa conexão. Assim nos reunimos, e antes de dar início ao processo de fato nos sentamos juntos, conversamos, bebemos uma cerveja, fumamos um baseado, até que em algum momento sem muitas obrigações começamos a gravar.

Nos instantes que precederam a gravação eu aprendi muita coisa sobre o comprometimento do corpo do performer com o trabalho realizado, pois se a pouco tempo antes estávamos nessa atmosfera de descontração, desfrutando somente daquele estar junto que não parecia estar inscrito em uma finalidade produtiva, foi preciso apenas que houvesse esse chamado coletivo constatando que iríamos começar a “trabalhar”, para que o corpo de Sara/Elton se transformasse, incorporando uma responsabilidade e uma seriedade de uma outra ordem, como se de súbito um outro corpo nascesse para encarnar aquele trabalho que viria a nascer junto com ele. Fomos então para sala, Tainá e Alan preparam as câmeras, pensamos juntxs alguma luz, conversamos um pouco sobre os enquadramentos possíveis, enquanto Panamby preparava esse seu novo corpo-performance se cobrindo de barro. Quando tudo estava pronto, Sara/Elton deitou-se no chão e começou sua dança.

No chão coberto de terra, o corpo negro de Panamby, envolvido por camadas de um barro já seco, se contorcia, se revirava, agonizava, respirava, chorava, sentia. Sentia a agonia e a euforia de ser um corpo terra; um corpo sobre a terra, e um corpo sob a terra; surgindo no plano em posição fetal, e buscando movimentos conforme lhe fosse possível se expandir. Era um corpo que lutava contra o chão, que amava o chão, que queria ser e não ser chão. Um corpo que performava um limiar entre a vida e morte, que parecia acordar de uma paralisia secular com a qual este não estava de acordo, e lutava com si mesmo, e com chão que o compunha e o aprisiona, em uma dança de vida e morte, reivindicando a vida que lhe era de direito.

Na performance, Panamby convocava com seu corpo todos os pretos, novos ou velhos, vivos ou mortos; convocava a potência de ser um corpo que luta afinal. Convoca a força de todo corpo que desvia, que é imprevisto; que é um corpo vivo na vida e na morte, e que como tal luta para viver e luta para morrer. Mas principalmente, é a performance de um corpo que insiste na vida, que por sob toda terra que lhe cobre, carrega a coragem de emergir à superfície quantas vezes for preciso, desafiando a morte e a vida. Desafiando um corpo hegemônico,

desafiando uma história hegemônica, desafiando o chão, e cada um que se apoia sobre ele se protegendo de todo que se move por baixo das superfícies. Esse corpo-performance é um corpo-história, um corpo-invenção, um corpo-novo, que brota do chão para dizer do enunciado dessa existência que falta.

No fim, ficamos todxs em silêncio, como uma solenidade a todas aquelas vidas que haviam sido convocadas ali, diante dos nossos olhos, e da câmera que gravava a ação. Sara/Elton deixou a sala imediatamente sem falar nada. Não haviam palavras, mas não faltaram vozes: vozes de todo tipo, de todo canto. Vozes que finalmente haviam encontrado um dizer.



Imagem VIII: Fragmento do vídeo da performance realizada por Sara/Elton Panamby para a exposição *Em Memória de nós* / Imagem: Tainá Rei

II.VI - Nenhuma terra sonhada.

No último dia de montagem dessa exposição, pouco antes de abrir esse trabalho ao público, eu encontrei uma mulher desconhecida na porta da galeria que o abrigava. Ainda finalizando os últimos ajustes antes da abertura, a sala estava fechada e não era permitida a entrada de ninguém. Mas em um momento, onde por qualquer motivo eu estava na porta do

lugar, essa mulher me abordou querendo saber o que estava sendo feito ali. Eu expliquei para ela que estávamos terminando a montagem de um trabalho que seria aberto ao público aquela noite; e ela me contou que era uma assídua frequentadora daquele centro cultural. Disse também que já tinha visto todas as exposições em cartaz, e que gostava de ir as aberturas pela comida de graça. Eu ri da sua revelação, concordando que esse era mesmo um bom motivo. Então disse a ela que aquela exposição não teria abertura. Ela lamentou, e me perguntou se eu era artista. Eu disse que sim. Ela me disse que a julgar pelas minhas roupas eu só poderia ser artista mesmo. Nós dois rimos disso. Foi quando ela me perguntou se a exposição era sobre “coisa ruim”, pois ela já estava farta de ver tanto trabalho sobre tragédia e queria ver finalmente uma coisa boa. Eu não soube responder; ninguém riu; e ela foi embora.

Por mais que essa conversa inusitada carregue todo tipo de caricatura, olhar agora para trás enxergando todo o processo de construção desse trabalho, me faz pensar sobre como essa assertiva feita por essa mulher desconhecida carrega uma dose relevante de pertinência. Pois o fato é que por ter um interesse em compor com questões políticas em minha prática artística, existe um certo tom de pessimismo que vem e volta nos trabalhos que eu produzo. Ainda que escapando de uma noção maniqueísta de “coisa boa” ou “coisa ruim”, que em parte soa descabida pois o meu interesse é por problemas políticos que não se resolvem em figuras ou ideias, e por esse trabalho não dizer respeito a temáticas recortadas de um contexto amplo e complexo que o excede, ou a temas que podem ser reduzidos a leituras positivas ou negativas, otimistas ou pessimistas. Se nesse caso por exemplo me interessava, entre outras coisas, a morte como um problema, mesmo tentando escapar de uma narrativa fúnebre, como é possível elaborar uma resposta sobre o que é bom ou ruim? E como justificar que meu interesse é pela vida, mas que o que se apresenta ali tem sim uma boa dose de tragédia? Como criar essa solução entendendo que falar sobre morte era ao mesmo tempo falar sobre vida; que falar de esquecimento é ao mesmo tempo falar de memória, que falar de violência é falar de resistência; que no fim todo conteúdo carrega seu próprio avesso, que conjugar esses lados aparentemente opostos é uma operação estética que me interessa; mas que quando sou questionado de forma tão inesperada, por alguém que se coloca de forma tão espontânea, e que talvez já tenha visto a dor, a morte, a desmedida, e que já tenha os olhos gastos por essa imagem que o cega?

Talvez a resposta a isso seja mesmo dizer que entre *o bom* e *o ruim* existe uma imensidão de variantes e que em termos de política — de macropolítica ou micropolítica — não há como se pensar em extremos. Mas talvez essa solução seja demasiada fácil, e contudo

carregue um pouco de arrogância e ausentamento do debate. Pois é possível que essa pergunta feita por essa opositora anônima, exponha uma inquietação oculta que não se resume somente em noções maniqueístas, e que a resposta para tal pergunta esteja ainda para além de uma relativização contemporânea, que supõe que o mundo não é feito de dois pólos. Pois o caso é que enfim existe uma insistência em relatar sempre uma mesma história colonial, de violências e abusos sobre corpos que desviam da norma vigente, e se por um lado queremos enfim destruir essa história e criar a nossa; criar uma história dos avessos; insistimos em repetir sempre a mesma coisa. E a questão não é que esses problemas se desgastam, e menos ainda que eles se resolvam; e também não se trata de falar de amenidades, ou de modos de operar um docilização da potência selvagem, de problemas que precisam vir à tona com a mesma força de demolição que os abate. Mas essa mesma potência disruptiva que não pode ser interrompida, e que por fim precisa encontrar seu lugar na arte, pode não caber em velhas formas, pode ser enclausurada por um modo de fruição artística que certos espaços sugerem. Pois Esse tipo de narrativa, com toda a sua potência , não cabe em qualquer lugar.

Pois o fato é que depois desse trabalho o que ficou foi uma paralisia, uma sensação de incapacidade de dizer sobre um problema que a mim era urgente falar. Pois com todo o cuidado e diligência colocado na produção desse trabalho, a sensação que ficou em mim depois de compartilhá-lo com o público, foi a de um vazio que operava entre tudo que aquela pesquisa, aqueles encontros, aquelas experiências, me deram, e o que daquilo eu pude devolver. Ficou um vazio que não sabia mesmo responder se aquilo era “coisa boa” ou “coisa ruim”. E depois de tanta intimidade construída com aquela memória; depois de tanto zelo por aquela história que pelos meus próprios motivos eu tinha me envolvido; depois de ir tão fundo nisso tudo a ponto de confundir onde que eu começava e onde aquilo terminava; expor esse trabalho era em parte como expor a mim mesmo, era como expor a minha própria memória, e me lançar numa condição de vulnerabilidade a qualquer olhar. Mas todo trabalho exposto carrega uma parcela de si, e consequentemente de auto-exposição, mas a questão nesse caso é que não se tratava somente de mim, se tratava de uma infinidade de corpos, corpos que importam, e principalmente corpos que me importavam. E se eu estava exposto, não havia problema pois eu podia assumir a responsabilidade sobre qualquer olhar que me lançassem; olhares de descaso ou de incompreensão, de violência ou de fascínio, não importa. O que eu não podia era aguentar que olhassem para esses outros, expostos ali através de uma deglutição minha, sobre minha guarda e responsabilidade, e que deles fosse feito qualquer coisa que não fosse justa.

Mas uma imagem no mundo é como uma imagem perdida, e não há como ter controle sobre os usos que dela são feitos. Essa é mesmo a graça da arte, criar imagens que se multiplicam e que se somam a outros processos, que são lidas por outras línguas, que ficam vivas na descontinuidade dos encontros incontroláveis. Porém, se não é possível e nem desejado ter controle, ainda assim é possível mediar; é possível estar presente e transformar essas imagens em corpo, em acompanhar o que dela é feito, adicionando camadas veladas pelo que quer que seja. E, agora, abrindo um espaço de crítica a minha própria prática, como uma escuta da paralisia criada por esse processo, como uma análise sobre esse coágulo produzido a partir de uma ferida aberta que estancou sem se curar, que foi sangrando pra dentro até corromper o funcionamento do corpo, exigindo uma reavaliação de tudo para o prosseguimento da vida, eu posso entender que não bastava reservar meus cuidados ao processo de criação, pois se tratando de uma cenário de tantas fragilidades, se tratando de vidas outras, era preciso manter o zelo por todo o caminho.

É interessante olhar para trás, e ver isso percebendo que esse trabalho me demandava uma presença, que por ignorância foi negligenciada, mas que gerou um desconforto que é dotado de múltiplos saberes. Pois esse mal estar não é não mais do que o conjunto de incômodos que formam uma ética, e é algo que se agitou ao esbarrar com uma coisa potente demais, grande de mais, que gerou uma transformação de uma radicalidade tão grande que a única resposta do corpo foi parar. Parar, não para interromper uma coisa em curso, mas parar para entender os caminhos possíveis; parar para avaliar as condições de vida que se tem dali para frente. E, Isso é uma ferramenta de diagnóstico político. Porque se essa coisa atravessa o corpo, o assusta, e cria um nó no seu interior que o impede de se mexer, basta ir abrindo isso conforme for possível, fazendo essa força vazar, para ir entendendo os novos critérios políticos, que com essa experiência saem do corpo como aprendizado.

Olhar isso em retrospecto é encontrar possibilidades, porque se houve um problema que surgiu em mim, por consequência de um atravessamento radical pela vida dos outros, e sobretudo pelo povoamento dessas vidas externas na minha prática artística, esse problema não podia ser ignorado. Primeiro porque no fim, é através das práticas artísticas que eu encontro dizeres que validam e potencializam a minha existência, segundo porque eu não sei pensar em arte se não for pensando numa inserção política dessa prática, e terceiro por que eu não sei pensar política se não for atravessando e sendo atravessado pela vida dos outros. Portanto, se trata de uma questão vital. E, assim, produzir uma escuta para essa paralisia que surge de algo que é menos um problema e mais um conjunto de dizeres entupidos, é encontrar

passagens pra isso que vem de dentro e que é urgente. E qualquer saber que surja desse processo, é menos um aprendizado, como algo que em uma economia dos saberes se tem que buscar para aprender, e é mais um sintoma, um efeito colateral que fica no corpo depois do choque da experiência, da atenção para as vozes da paralisia, e da coragem de seguir através do que desorganiza.

Olhar isso é perceber também como esse desparalisar se sucedeu, porque de fato até agora eu não deixei de fazer arte e nem política, eu não deixei de me contaminar pela vida alheia, eu não impedi que a potência de vidas outras invadissem qualquer que fosse a minha prática. Mas entender esses processos me permite cartografar o imenso deslocamento produzido nos meus modos de fazer. Percebendo minhas aproximações com a performance, fruto de uma necessidade de estar próximo das imagens que eu produzo, e de tal modo poder zelar por elas com a responsabilidade necessária. Percebendo que foi preciso abandonar um certo espaço institucional, e ir pra rua, e ir para o espaço público, buscando outros suportes, outras políticas do olhar, outras espacialidades que pudessem não reduzir um trabalho, que tenha vocações imaginativas, propositoras de uma outra política de subjetivação e produção de vida, a repertórios eruditos de fruição estética, a políticas de corpo e comportamento *indoor*, a regimes simbólicos de neutralidade, de uma arte descolada do chão e da volatilidade da vida que se organiza no fora. E não é que eu sugira que a rua ou a performance sejam a solução para o problema, ou que tudo fora dessa fórmula esteja fadado ao fracasso, mas foram esses os procedimentos que eu encontrei para lidar com as questões que me cabiam, e trazer isso é por fim dizer que a arte não se encerra e que nem esses assuntos se esgotam. É dizer que não se trata de elaborar fórmulas ou cartilhas do que é dizível e do que é tabu. A questão é que é não basta encontrar as razões, é preciso elaborar os meios, novos meios, e uma nova ética, meios imprevistos e uma ética em constante exercício e transformação, longe de toda vocação perdida nas formalidades e disciplinas que intoxicam o corpo com repetências. É preciso encontrar os meios para fazer o sangue coagulado na ferida vazar, desobstruir a imaginação para arquitetar o mundo, revelar cada profundidade de chão possível, fazendo a vida emergir como um exercício constante. Porque nenhuma terra sonhada nasce em árvore, e nem pode ser dividida.

4. Referências Bibliográficas:

- ADORNO, T. **Notas de Literatura I**. Trad: Jorge de Almeida. 1ª ed. São Paulo: 2003.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Trad: R. Buongiorno; P. Souza; R. Janowitzer. 4ª ed. São Paulo: Diefel. 1982.
- BUTLER, O. **Dawn**. 2000.
- DESPENTES, V. **Las masculinidades hoy se construyen sobre el derecho a matar**. Disponível em:
<<https://www.pagina12.com.ar/5102-las-masculinidades-hoy-se-construyen-sobre-el-derecho-a-matar>> Acessado em 26 jul. 2017
- DJOKIC, A. **Oxum, Oiá, e os espelhos**. Disponível em:
<<http://blogueirasnegras.org/2017/02/10/oxum-oia-e-os-espelhos/>>. Acessado em 26 jul. 2017
- FABIÃO, E. **Programa Performativo: O-corpo-em-experiência**. Revista do Lume, Campinas, n.4, p. 1- 11. 2013
- KILOMBA, G; ROLNICK, S. **A descolonização do pensamento na obra de Grada Kilomba**. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/0tq0r>>. Acesso em: 26 jul. 2017
- _____. **Plantation Memories: episodes of everyday racism**. 2ª ed. Münster: Unrast. 2010
- _____. **A máscara**. Trad: Jessica Oliveira de Jesus. Cadernos de Literatura em Tradução, São Paulo, n. 16, p.171-180. 2016
- MOMBAÇA, J. **The Embodied Margins**. TD Journal, p. ,EU, Aug. 2016.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Trad: Marta Lança. 1ª ed. Lisboa: 2014.
- NASCIMENTO, T. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. Florianópolis: UFSC. 2014. 173. Tese (doutorado em estudos da tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

PEREIRA, J. C. M. da S. **À flor da terra** : o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond: IPHAN, 2007.

PRECIADO, P. **Multidões Multidões queer: notas para uma:** notas para uma política dos “anormais” política dos “anormais”. Trad: C. Z. Münchow; V. T. Silveira. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1): 312, p. 11-20, jan/abr. 2011

ROLNICK, S. **Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity**. In: HERKENHOFF, P. e PEDROSA, A (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.