



**Thiago de Abreu e Lima Florencio**

**Constelações autoetnográficas.**

**Produção de Identidade, Performance e Colonialidade.**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras pela PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Heidrun Krieger Olinto

Co-orientadora: Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

Rio de Janeiro

Março de 2014



**Thiago de Abreu e Lima Florencio**

**Constelações autoetnográficas:  
Produção de Identidade, Performance e Colonialidade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani**

Co-Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos**

UFRJ

**Prof. Marcello de Oliveira Pinto**

UERJ

**Prof. Valter Sinder**

Departamento de Sociologia e Política – PUC-Rio

**Profa. Marília Rothier Cardoso**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

### Thiago de Abreu e Lima Florencio

Nasceu em Teerã, República Islâmica do Irã. Graduado em História, trabalhou como pesquisador e ator do CATAC (Centro de Antropologia do Teatro do Acre) entre 2001 e 2003, um projeto da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Acre. Especializou-se em História da África e do Negro no Brasil pela UCAM (Universidade Cândido Mendes) em 2004. Mestrado em História Social da Cultura pela PUC-RIO (2007), onde defendeu dissertação sobre relação entre escrita missionária e corporeidade indígena na América portuguesa do século XVI. Foi professor substituto de História da África e Currículo na UERJ (2010-2011). Atualmente participa do projeto de residência artístico-cultural DIGIBAP (Digital-Afrique-Brésil-Provence), da AMI (Aide aux Musiques Innovatrices - França), que envolve encontros entre artistas e pesquisadores de países da África francófona, da França e do Brasil.

#### Ficha Catalográfica

Florencio, Thiago de Abreu e Lima

Constelações autoetnográficas : produção de identidade, performance e colonialidade / Thiago de Abreu e Lima Florencio ; orientadora: Heidrun Krieger Olinto ; co-orientadora: Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani. – 2014.

185 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Autoetnografia. 3. Produção de identidade. 4. Performance. 5. Corporalidade. 6. Estudos de literatura e cultura. 7. Colonialidade. I. Olinto, Heidrun Krieger. II. Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD:800

A Dona Maria  
que refez o caminho  
de casa

## Agradecimentos

Ao acolhimento doce, preciso e expansivo de Heidrun. Pela confiança. E por saber indicar veredas teóricas pelas vias do afeto, constelando horizontes com olhos fechados.

A Daniela, que me duelou a alteridade pelas vias autoetnográficas. Por todas as trocas e toques e toadas. Dialogia sempre presente no processo de construção desta tese.

A Marília, pela explosão generosa e intensa suavidade. Por abrir essas portas de me lançar pela escrita.

Aos professores com quem tive o prazer de dialogar, de diferentes formas, ao longo e ao fim do doutorado. Ana Kiffer, Eneida Leal, Helena Martins, Mariana Maia, Karl Erik, Marcio Goldman, Marco Antonio Gonçalves, Marcelo Oliveira, Valter Sinder, Edmilson Rodrigues. A Teresa Bastos que, além da participação na banca, também presenteou-me com leituras interessantíssimas.

A Daniele, por todo apoio burocrático e sempre numa boa.

Aos novos amigos de poesia e estímulos e escritas: Bia Bastos, Maria de Andrade, Leandro Salgueirinho, Daniel Bueno Guimarães, Raïssa de Goes, Rômulo Coelho, Guto Beluco.

André Capilé, o primeiro a me trazer falas sobre as imagens dos despachos.

A João Alberto, por guiar nas coisas de lá.

A Cid, por guiar nas coisas de cá.

A Dado Amaral pela força imagética em Paris, e pela asa solta.

Agradecimentos especiais a Luiz Coelho pelas preciosas ajudas finais, e seu palavreado disparatante.

Outros parceiros de trocas construtivas para a tese: Luis Felipe dos Santos, Joana Saraiva, Rodrigo Linares.

Buruno, pelas inserções de falas e livros e ânima. E lá se vão 25 anos.

Ao compadre Jerônimo, troca permanente. Gil Conti, ser lançado. A Sartori, da caverna. A Pedrão, pelo coração. O amigo Kactuz, desde muito na esfera de produção do ATO. Grandes da História: Meca, pelos lances, pelos dados energéticos. Anna Paula, afeto em forma de gente. Nietzsche, delirium.

Aos digibaps, Boris Nzebo, Chico Correa, Nara, Jean Katambayi, Philipe Coudert, Fenshu, Élodie. Especialmente a Abaporuú Pindobah VJpalm, a partir de quem confluenciou-se a ideia das *espécies de despachos*.

A Bidu pela formatação marselhesa.

Aos de Teerã. Pela acolhida Buttes e Nathália. A Ahmed, por todas as portas abertas. A Arash e Sogol, casal que me ampliou a poesia persa, e curda. A Samy e seus escritos sobre Irã.

Carlos Andreas, pelas dicas orientais.

Agradecimentos especiais a Sonia Bonzi, por todos os contatos que me ajudaram no mergulho nativo. E por agenciar Tunis, com Luiz Antonio Fachini.

A las madrileñas do espaço experimental La Bola, por quem ninguém passa impune: Elena e Suzanita, só carinho.

A Neurivan, pelo Acre do Catac e o resgate do vídeo do espetáculo.

A outros da História: Pinha, Ventura, Jana, Murilo.

De Paris, pela acolhida, Eliane. Rafael via Buruno. Também arabizar por lá, Daniel Castanheira.

A Renata Mizrahi, nova amizade. Marta Herrando, potenciadora de fronteiras. Barbara Lito, pela chegada. Simas, pelo encruzilhar. Cristina Lopes, no embalo. A Silvio, da Selva, *in memoriam*.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro.

A Arandu, o bicho sábio.

Pai e mãe, de sempre, a força toda. E Duda e Pedro e Leo, a fraternidade expandida. Solange, Ari, Sandra, Suely, Sylvia, Ju e Narinha, a casa-Rio. Às crianças chegantes: Marina, Clara, Janjão, Helena.

Aos caminhos, aos sinais, a todos que se abriram e participaram de uma forma ou de outra dessa história aqui.

## Resumo

Florencio, Thiago de Abreu e Lima; Olinto, Heidrun Krieger; Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Constelações autoetnográficas. Produção de Identidade, Performance e Colonialidade.** Rio de Janeiro, 2014, 185 p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese investiga de forma crítica a dimensão autoetnográfica em experimentos de leitura e escrita em sintonia com novos pressupostos teóricos e epistemológicos no campo dos Estudos de Literatura, da História e da Antropologia, com o objetivo de refletir sobre a complexidade de construções identitárias contemporâneas no âmbito dos novos cenários de escrita no espaço literário e cultural. A partir do acento sobre a desarmonia criativa de novos projetos artísticos, com assinatura autoral e coletiva, localizados em espaços limiares de experiências estética, etnográfica e política, são desafiadas formas convencionais de produção de saber e propostos modos de atuar que mobilizam, além de faculdades intelectuais, uma gama de sensibilidades, afetos e práticas corporais. Duas alternativas de prática de escrita e construção de conhecimento que problematizam parâmetros clássicos de perspectivas hermenêuticas norteiam o desenvolvimento da tese. A primeira, referindo-se ao modelo autoetnográfico como questionamento de hipóteses binárias que separam *auto* (sujeito) e *etno* (coletividade), identidade e alteridade, enfatiza o caráter construtivista e performático de produções de identidade. A segunda explora o potencial de hibridização de um mecanismo denominado *espécies de despachos*, que se vale de um método performático de intervenção no espaço baseado na superposição de materiais heteróclitos e contingentes achados e despachados em zonas fronteiriças de cidades situadas entre América, África, Ásia e Europa. A escrita suscitada por estas materialidades em configurações desajustadas rediscute a tradicional polaridade entre sujeito e objeto e oferece um modelo de análise e produção de saber que destaca processos de oscilação entre *construção de sentido* e *produção de presença*. O acento sobre ambivalências formadas por materiais limítrofes de caráter processual permite deste modo dar relevo ao complexo e performático estado de emergência da *colonialidade do poder*. Neste âmbito, o engajamento presencial do corpo nos deslocamentos territoriais problematiza também produções de subjetividade autoetnográficas, construídas ao longo de uma infância e adolescência atravessadas

por conflitos marcados pelo trânsito entre países Ocidentais e Orientais, hegemônicos e periféricos.

### **Palavras-chave**

Autoetnografia; Produção de Identidade; Performance; Corporalidade; Estudos de Literatura e Cultura; Colonialidade.



## Résumé

Florencio, Thiago de Abreu e Lima; Olinto, Heidrun Krieger (directrice de recherche); Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia (directrice de recherche). **Constelations autoethnographiques. Production d'identité, Performance et Colonialité.** Rio de Janeiro, 2014, 185 p. Thèse de Doctorat - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Cette thèse explore de façon critique la dimension auto-ethnographique d'expérimentations de lecture et d'écriture en accord avec de nouvelles présuppositions théoriques et épistémologiques, issues des transformations paradigmatiques dans le champ des Études de Littérature, d'Histoire et d'Anthropologie. Le but est de réfléchir à propos de la complexité de constructions identitaires contemporaines dans le cadre des nouveaux scénarios d'écriture de l'espace littéraire et culturel. Par le moyen de l'accentuation sur la désharmonie créative de nouveaux projets artistiques, de signature d'auteur ou collective, situés dans des espaces liminaires d'expériences esthétique, ethnographique et politique, des formes conventionnelles de production de savoir sont défiées et des modes d'actuation qui mobilisent, par delà les facultés intellectuelles, une série de sensibilités, affects et pratiques corporelles. La thèse fait appel à deux options de pratique d'écriture et de construction du savoir qui problématisent des paradigmes classiques des perspectives herméneutiques. La première, qui fait allusion au modèle *auto-ethnographique* comme moyen d'interroger les hypothèses binaires qui séparent *auto* (sujet) et *ethno* (collectivité), identité et altérité, souligne l'importance du caractère constructiviste et performatif des productions d'identité. La deuxième s'investit de la potentialité d'hybridisation d'un mécanisme nommé *espécies de despachos* (espèces d'expéditions), qui fait usage d'une méthode performative d'intervention dans l'espace fondé sur la superposition de matériaux hétéroclites et contingents trouvés et expédiés dans des zones frontalières de villes situées entre l'Amérique, l'Afrique, l'Asie et l'Europe. L'écriture suscitée par le moyen des matérialités dans des configurations désajustées remet en discussion la traditionnelle polarité entre sujet et objet et offre un modèle d'analyse et de production de savoir qui met en évidence des procès d'oscillation entre *construction de sens* et *production de présence*. L'accentuation sur des ambivalences créées par des matériaux limitrophes de caractère processuel permet ainsi de donner de l'importance au complexe et performatif état d'émergence de la

*colonialité du pouvoir*. Dans ce cadre, l'engagement de la présence du corps dans les déplacements territoriaux cherche aussi à discuter les productions de subjectivité auto-ethnographiques, construites tout au long d'une enfance et adolescence traversée par des conflits marqués par le transit entre des pays Occidentaux et Orientaux, hégémoniques et périphériques.

## **Mots-clefs**

Auto-ethnographie; Production d'identité; Performance; Corporalité; Études de Littérature et Culture; Colonialité.

## Sumário

1. Chegança	13
2. Rio de Janeiro - entre portos e corpos, <i>outros</i>	16
2.1. <i>Área Interditada</i> : performance e produção de presença	16
2.2. <i>Segurança, obrigatório o uso de (...) neste local</i> : dilemas de uma deriva etnográfica	31
2.3. <i>Cuidado, escavações</i> : constelações autoetnográficas	52
2.4 <i>Atenção, valas abertas, afaste-se</i> : espécies de despachos	67
3. Teerã-Nova Iorque - Fal(h)as de um nativo ausente	81
3.1. Carretéis de linha - infância e fal(h)a	81
3.1.1. Bazar de Teerã - <i>Onde fica a casa do meu amigo?</i>	81
3.1.2. Fal(h)a	86
3.2. Arco da Minnie/Alá	96
3.2.1. Azad Art Gallery - Teerã	96
3.2.2. O pé e as palavras constituintes	98
3.2.3 Daqui de onde estou dá para ver os EUA	109
3.3. Tapete - Infância e cinema iraniano: a imagem corporal	128
4. Paris-Brasília - Corpo híbrido / Corpo diplomático	137
4.1. <i>Qu'est-ce que tu caches?</i> Pedagogia do incorpóreo.	137
4.2 <i>Pas de pays, des différen...</i>	150
4.3 <i>Maklaifriqua</i>	159
4.4 Asa de pássaro	174
5. Erre	176
6. Referências bibliográficas	179

*Aqueles que a cada dia acampam mais longe de seu lugar de nascimento, aqueles que a cada dia levam seu barco para outras margens, sabem melhor a cada dia o curso das coisas ilegíveis; e ao subirem os rios até sua fonte, entre as verdes aparências, são subitamente tomados por esse brilho severo pelo qual toda língua perde suas armas.*

Saint-John Perse

*O que eu quero é muito mais áspero e difícil: quero o terreno.*

Clarice Lispector

## Chegança

Agora já tenho a tese pronta. Ou quase. Falta a introdução. É a última coisa que se escreve, em geral. Vou chamá-la *chegança*. Olho para o material-tese, um bloco de folhas impressas que pesa sobre a mesa, diante de mim, um *quase-objeto*. E vejo que quem a escreveu, este coletivo de *eusoutros*, assim o fez (e faz) em constante estado de *chegança*.

Segundo o Dicionário Aurélio, *chegança* é o "ato ou efeito de chegar" (Aurélio, 316). A paridade disjuntiva entre a ação de chegar e o seu resultado talvez exponha aquilo que se pretendeu realizar nesta escrita *autoetnográfica*. Como alguém envolvido na ação de chegar pode, definitivamente, chegar? Foi através da ambivalência da *chegança* que se procurou construir esta tese. Poderíamos nomear tal processo de *performance*, ou de *escrita performática*.

Mas *chegança* refere-se também a uma série de atos populares, entre os quais aqueles que encenam batalhas entre cristãos e mouros. Vindos da Península Ibérica, tais encenações já existem no Brasil desde meados do século XVI e até hoje podem ser apreciadas em Cheganças de Mouros que acontecem em determinadas regiões do Nordeste e Centro-Oeste brasileiro (Lito de Almeida, 2013:78). Daí volto-me a outro tema desta tese que se relaciona diretamente ao princípio mesmo da performance: o da compreensão de que a identidade funciona enquanto processo de *produção de identidade*, isto é, enquanto algo que nunca se completa e que, ao fim e ao cabo, está sempre em contínua *chegança*.

Nesse sentido, a *produção de identidade*, como toda prática de significação, está sujeita à mediação dos corpos que se observam imersos em múltiplas e complexas relações contingentes de diferentes sistemas de comunicação (Schmidt, 2007: 71). A Chegança de Mouros encena a *produção de identidade* dos ibéricos em contraposição aos árabes. Tal encenação atravessou o oceano em sua *chegança* às terras americanas. Ela permanece em *chegança*, sob outras formas e modelos de realidade. Nossas identificações são permanente e cotidianamente ensaiadas e encenadas. Eu tive meu corpo infanto-juvenil imerso em múltiplas encenações. O iraniano no Rio de Janeiro. O árabe na escola pública de Paris. O mestiço na Escola Francesa de Brasília. O negro na Escola das Nações

Unidas em Nova Iorque. O carioca no grupo de teatro do Acre. O branco no Rio de Janeiro. O francês em Brasília. E por aí vai. *Cheganças*. Faço dessas múltiplas encenações em que me vi imerso, o ensaio destatense. Nesse sentido, a escrita assume a performance identitária, e vice-versa. Esta tese é também uma encenação, ou uma performance. Um jogo de cena. Como qualquer produção de identidade. Como qualquer produção de texto. Daí a autoetnografia. Uma grafia que assume a contínua, dialógica e contingente encenação de subjetividades em nossa relação com as coisas do mundo (Versiani, 224).

Mas existe outra particularidade na *chegança*. Segundo Mario de Andrade, o termo estaria associado a "chegar" ou "chegado", "provenientes dos trabalhos do mar, a primeira significando o "dobrar as velas quando o navio chega" (...) e a segunda indicando "abordar" de um navio a "outro" (Andrade *apud* Lito de Almeida, 2013:72). Chegança refere-se também à expansão marítima quinhentista, ao ato "descobridor" de traçar rotas comerciais e coloniais pelo mundo. Associa-se ao novo *sujeito* ocidental que começa a se ver excêntrico ao mundo, isolado do objeto e de seu próprio corpo, sendo assim capaz de "descobrir" as coisas, atribuindo-lhes sentido e significação. Esse eixo sujeito/objeto é a primeira condição estrutural para o início da chamada Modernidade (Gumbrecht, 1998: 12).

Mas, como bem lembra Walter Mignolo, a *Modernidade* fundamenta-se através de seu duplo obliterado: a *Colonialidade*. Nesse sentido, *chegança* pode ser também o nomadismo invasivo dos *conquistadores*. Esse "nomadismo em flecha", como sugere Glissant, é uma projeção absoluta para o avante e, por isso, um desejo devastador de descobrimento, posse e conquista (Glissant, 1990:25). É o "nomadismo em flecha" que encena a conquista dos cristãos sobre os mouros, dos cristãos sobre os índios, dos ocidentais sobre os orientais, dos europeus sobre os tropicais, dos civilizados sobre os primitivos, dos brancos sobre os negros, e por aí vai.

Esta tese começou a ser escrita a partir do movimento de *chegança* que empreendi à minha terra natal. Em abril do ano passado comecei uma viagem para refazer o caminho de minha suposta natividade. Saí do Rio de Janeiro em direção a Salamanca, onde fui apresentar um trabalho no *IX Congreso de Novela y Cine Negro*. De lá, fui descendo até Marrocos, Tunísia e Irã. O Irã é minha terra natal. Seria a primeira vez que voltaria a pisar o lugar em que nasci e para o qual

nunca havia regressado desde que o deixei aos três anos de idade. A viagem de retorno ao Brasil deu-se através de Turquia, Alemanha, Inglaterra, França e Portugal. Parte do que se lê nesta tese foi composto ao longo dessa experiência de deslocamento em que meu corpo, circulando por diferentes territórios, escreveu-se em estado de *chegança*.

Mas a escrita a que me propus experimentar tinha outros ingredientes, ou melhor, outras receitas. Escrevi-me também a partir das experiências decorrentes de um mecanismo que denominei *espécies de despachos*. Uma receita performática de intervenção no espaço, baseada na superposição de materiais heteróclitos e contingentes achados e despachados em *zonas de feridas coloniais* (Mignolo, 2003). A escrita suscitada por estas materialidades confronta-se à tradicional polaridade entre sujeito e objeto e oferece um modelo de análise e produção de saber cujo acento maior está na *produção de presença* em sua oscilação com a *construção de sentido* (Gumbrecht, 2004: 22).

Para esta tese, debrucei-me detidamente nas *espécies de despachos* realizadas nas cidades em que vivi ou vivo: Rio de Janeiro, Teerã e Paris. Nesse sentido, a tese é também a *chegança* de corpos, materialidades, territórios, tempos do agora, constelações a partir das quais memórias pessoais e coletivas são (re)construídas. *Constelações autoetnográficas*: afastar-se dos domínios epistemológicos, hermenêuticos e historicistas de construção de saberes para ingressar num mecanismo de escrita do corpo, conduzida pelo pé, por atravessamentos do espaço, escrita do agora. Ao longo desse trânsito de *cheganças*, as memórias heteróclitas surgem em conjunção com as materialidades dispersas das *espécies de despachos*. Tais memórias trazem reflexões sobre experiências estéticas pessoais e coletivas, lugares de memórias, museus, filmes, portos, praças, poemas. Aquilo que se ajuntou por casualidade, gerando zonas de instabilidade através das quais escreveram-se estas constelações autoetnográficas.

## 2.

### Rio de Janeiro: entre portos e corpos, outros

#### 2.1

#### **Área interdita: performance e produção de presença.**

*O mundo, o real, não é um objeto. É um processo.*

John Cage

Em dezembro de 2011 teve início no Rio de Janeiro o primeiro encontro entre os participantes do projeto DIGIBAP (Digital-Brasil-África-Provence). Trata-se de um módulo itinerante de residências artísticas que busca usar as ferramentas NTIC (Novas Tecnologias da Informação), associadas às linguagens específicas de cada um dos artistas do projeto, como meio de criação em torno das reflexões individuais e comuns do coletivo. Doze artistas e pesquisadores de diferentes áreas (música, dança, artes plásticas, artes digitais e literatura) foram selecionados, quatro de cada continente, para se encontrarem em Marselha, Dakar, Rio de Janeiro e São Paulo, com o objetivo de criar coletivamente uma série de "work-in-progress". Essa série vai resultar numa exposição coletiva a realizar-se em setembro de 2014 na cidade de Marselha. DIGIBAP é um projeto idealizado pela A.M.I. (*Aide aux Musiques Innovatrices*), associação francesa sediada em Marselha, em parceria com as Alianças Francesas e *Ker Thiossane*, um dos primeiros centros de arte digital do Senegal<sup>1</sup>.

Fui selecionado para participar desse projeto a partir de uma proposta intitulada *encruzilhada*. A ideia era valer-se potencialmente da dupla acepção da palavra: a primeira é a de cruzamento. A segunda tem o sentido religioso, derivado do Candomblé, de local onde os praticantes realizam despachos ou oferendas para Exu, "o grande *trikster* do imaginário iorubá (...) personalidade liminar, ou liminóide (...) margem, zona de fronteira, interstícios. E seu movimento é sempre duplo: mensageiro que leva aos mortais signos dos deuses e, aos deuses, signos dos mortais" (Risério, 1996:111) Nesse sentido, propus um

---

<sup>1</sup> É possível ter acesso a parte dos "work-in-progress" realizados pelo DIGIBAP na plataforma digital <http://www.digibap.com>. Para saber mais sobre A.M.I. (<http://www.amicentre.biz>) e sobre *Kier Thiossane* (<http://www.ker-thiossane.org>).



trabalho de etnografia urbana a partir do qual seriam planejadas formas de inserção pelas *zonas fronteiriças* das cidades contempladas pelo projeto: Rio de Janeiro, Dakar, São Paulo e Marselha.

O que seriam *zonas fronteiriças*? À época que escrevi o projeto pensava em espaços que funcionam como *encruzilhadas*: pontos de confluência de pessoas e coisas vindas de diferentes locais e que potencializam as profusões identitárias, comunicativas e conflitivas.

Pensei mais especificamente em dois tipos de espaços que funcionariam como *zonas fronteiriças* por excelência: as regiões portuárias e os mercados populares. O primeiro veio-me à mente pelo fato de três das quatro cidades em questão terem se desenvolvido, ao longo da consolidação da Modernidade/Colonialidade<sup>2</sup>, em torno dos fluxos e refluxos entre os portos tricontinentais do Atlântico. Seriam, pensando a partir de Gilroy, espaços privilegiados para se operar um afastamento em relação à ideia de identidades primordiais que se estabelecem supostamente tanto pela cultura como pela natureza. O porto, espaço diaspórico por excelência, ajuda-nos a entender que a identidade pode ser levada à contingência, à indeterminação e ao conflito, ao invés de estabelecida pela cultura ou pela natureza (Gilroy, 2001:19). De acordo com Gilroy, o *Atlântico Negro* seria uma forma rizomática de se pensar a formação da cultura negra, associada aos fluxos do mar atlântico, mais do que à noção das raízes territoriais e nacionais. Fugir da noção de identidade em sua relação com raízes e enraizamentos (*roots*) para pensá-las como processo de movimento e mediação (*routes*) (Gilroy, 2001: 65). Não por acaso, seus estudos sobre a estrutura rizomórfica e fractal da formação transcultural do *Atlântico Negro* fundamentam-se na imagem do navio - sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento. "Decidi-me pela imagem de navios em movimento pelos espaços entre a Europa, América, África e o Caribe como um símbolo organizador central para este empreendimento e como meu ponto de partida" (Gilroy, 2001: 38).

Os mercados populares, por sua vez, além de terem sido os principais espaços aglutinadores das comunidades ao longo da história, funcionam na

---

<sup>2</sup> Modernidade/Colonialidade, conceito alinhavado por W. Mignolo, em que o autor procura repensar criticamente os limites do moderno sistema mundial não mais apenas do interior da modernidade, mas na relação colonial/moderno, em suas fronteiras, que fazem emergir histórias esquecidas e novas dimensões epistemológicas a partir da diferença colonial (Mignolo, 2003).

atualidade como ponto de confluência, negociação e conflito das mercadorias locais com os produtos globais do sistema mundial da economia política capitalista. Transitar no mundo material das mercadorias e em sua circulação nos diferentes contextos atlânticos poderia ajudar a traçar, em conjunção com as zonas portuárias, possíveis rotas dos processos de movimento e mediação culturais.

Em sintonia com as teorias situacionistas de psicogeografia e de deriva, a serem apresentadas mais adiante, propus realizar *derivas etnográficas* nessas duas *zonas fronteiriças* como forma de estimular as criações coletivas. Vale ressaltar que o projeto DIGIBAP não deixa de ser uma *encruzilhada* autopoiética devido às origens tricontinentais e à interdisciplinaridade das linguagens artísticas de cada participante. Isso levou-me a crer que a configuração de um grupo hibridizado, imerso em *zonas fronteiriças* com o propósito de realizar um trabalho de *deriva etnográfica*, pudesse estimular a criação de "sistemas experimentais"<sup>3</sup>.

Ao apresentar essa proposta para os colegas da residência artística, pedi que intervissem no sentido de pensarmos de que forma se poderia estabelecer conjuntamente uma *deriva etnográfica* pelo tecido urbano da zona portuária do Rio de Janeiro. Ricardo Palmieri (Abaporuçu Pindobah Vj Palm)<sup>4</sup>, artista multimídia que vem pesquisando o uso do computador em processos de produção de sistemas ubíquos e interativos, propôs a criação de um programa informático que inserisse pontos aleatórios no mapa da região portuária. Com isso, dividimo-nos em grupos, e cada qual recebeu um mapa em que constavam quatro pontos aleatórios. Em diálogo com a ideia de "deriva programada", buscamos fazer uma etnografia cujo estímulo não partisse de uma concepção a-priori do território e da cultura local. Importava mais cultivar a condição de se deparar com rotas e coisas fortuitas, de se criarem achados aleatórios e casuais, prática também conhecida como *serendipity*. Desse modo, seria possível estimular uma forma de percepção que se afasta do controle racional e do domínio sentimental-psicológico do

<sup>3</sup> "Um sistema experimental é um mecanismo de materializar questões. Ele coengendra, por assim dizer, os fenômenos ou as entidades materiais e os conceitos que eles vêm a consubstanciar. Um sistema experimental pode ser comparado a um labirinto, cujas paredes, à medida que são construídas, ao mesmo tempo cegam e guiam o experimentador. (...) Ele não pode ser planejado. Ele obriga a um movimento por meio de ensaios, apalpadelas e tateamentos. O desenvolvimento de um sistema desse tipo depende da explicitação de diferenças sem a destruição de sua coerência produtiva. A articulação, o deslocamento e a reorientação em um sistema experimental parecem ser governadas por um movimento que foi descrito como um jogo de possibilidades (*jeu de possibles*). Seguindo Derrida, poderíamos falar em um "jogo de diferenças" (Fischer, 2009: 58).

<sup>4</sup> Para maiores informações sobre o artista paulista: <http://vjpalm.blogspot.com.br>.

indivíduo, promovendo a experimentação corpóreo-sensorial e afetiva dos espaços.

Meu parceiro de *deriva etnográfica* foi o artista plástico camaronês Boris Nzebo. Seguimos os quatro pontos aleatórios marcados no mapa. Ao longo do trajeto era impossível ficar indiferente aos inúmeros canteiros de obras que brotavam por toda parte da região que circunda a zona portuária em função da implementação do projeto *Porto Maravilha*<sup>5</sup>. Crateras cercavam operários que manipulavam todo tipo de instrumentos de perfuração do chão. Ruas interditadas, valas, canos enormes empilhados, desvios, escavações. Ao longo do morro da Providência e da Conceição viam-se casas marcadas com as iniciais SMH (Secretaria Municipal de Habitação), indicando sua demolição e a remoção de seus moradores. Inúmeras faixas amarelas com os dizeres *Área interditada* delimitavam novas fronteiras, determinando quais espaços eram ainda transitáveis ou não. Que novas fronteiras são essas que se reorganizam no espaço portuário em transformação?

Eu e o companheiro Boris Nzebo embarcamos numa extensa faixa amarela com os dizeres *Área Interditada* e circulamos pelo espaço até chegarmos a um dos pontos aleatórios marcados no mapa. Esse ponto era uma pedreira. Como se pode ver na imagem abaixo, lá depositamos a faixa amarela (*Área interditada*), além de três placas encontradas no trajeto: *Cuidado, escavações; Atenção, valas abertas, afaste-se; Segurança, obrigatório o uso de (...) neste local*. Perpasso o "canteiro de obra" de Benjamin e sua atração irresistível aos resíduos que surgem na construção. Crítico às "borolentas especulações dos pedagogos" que, desde o Iluminismo, elucubram sobre a fabricação de objetos apropriados para crianças, Benjamin atenta para a percepção infantil, mitológica,

<sup>5</sup> Trata-se do Projeto de Revitalização Portuária ou Porto Maravilha, um mega projeto de reordenamento urbanístico e socioeconômico que tem trazido grandes obras de infraestrutura básica, imobiliária residencial e comercial, com uma grande disponibilidade para as atividades de turismo, serviços e investimentos diversos e atividades culturais. Com apoio financeiro dos Governos municipal, estadual e federal junto a um consórcio de empresas privadas, esse projeto faz parte dos esforços de revitalizar a região e consolidá-la como espaço de negócios, lazer e turismo, atendendo às demandas globais após a cidade ter sido anunciada sede de dois grandes eventos mundiais: a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. O audacioso projeto, a ser implementado nos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo, inclui o reaproveitamento dos prédios históricos da região, a construção de novos prédios de até 50 andares, a implantação de uma linha de Veículo Leve Sobre Trilhos, VLT, (substituindo linhas de ônibus por bondes), a derrubada de um trecho do Elevado da Perimetral (substituído por um mergulhão entre o Mosteiro de São Bento e a Rodoviária Novo Rio) e a mudança do ponto de atracação dos navios de turismo. Sobre o projeto: <http://portomaravilha.com.br>.

do mundo das coisas: "em produtos residuais [as crianças] reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente. (...) elas põem materiais de espécies muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si" (Benjamin, 2012: 17).



Assim como os resíduos das coisas do mundo infantil em Benjamin, a escrita desta tese performatiza-se pela incorporação de produtos residuais do mundo das coisas. Em sintonia com a busca de uma nova e brusca relação entre coisas de espécies distintas. Elas foram inicialmente ajuntadas aleatoriamente num ponto da região portuária do Rio de Janeiro. Posteriormente, elas passaram a ser manipuladas através de *espécies de despachos* em **zonas de ferida colonial** de cidades, países e continentes outros, como especificarei ao longo desta tese. Um produto residual inicial: a faixa de *Área interdita* usada pelo poder público para interditar espaços e delimitar novas fronteiras. Eu e Boris, meu colega "africano", anovelados numa região portuária que foi em meados do século XIX o mais ativo mercado de africanos escravizados do mundo. Boris e eu, seu colega "latino-americano", remendados pelo novelo de *Área interdita* e circulando nesse espaço revirado pela máquina mercante dos projetos globais. Que fronteiras são

essas que se rearranjam entre dois corpos atlânticos enredados na região portuária do Rio de Janeiro, antigo mercado de escravos e hoje um canteiro de obras preparando-se para receber o "choque de globalidade" dos Jogos Olímpicos?

Vejo-me um corpo amalgamado a fronteiras que simultaneamente unem e separam: por um lado, as faixas amarelas, em sua materialidade residual e elástica, enredam corpos *outros* e *produzem presenças*; por outro, delimitam territórios e interditam passagens, através de um texto (*Área Interditada*) que *constrói sentido* ao espaço e a sua circulação.

Quero desdobrar a vivência dessa experiência estética (e de outras que serão descritas ao longo da tese) à luz da distinção topológica entre **cultura de presença** e **cultura de sentido**, tal qual elaborada por Gumbrecht. Em sintonia com sua busca por um acento maior sobre a **cultura de presença** frente a um mundo extenuado de **construção de sentido**, ressalto a experiência estética como um possível *locus* privilegiado para produzir "momentos de intensidade" que permitem "estar em sintonia com as coisas do mundo". (Gumbrecht, 2010:147). O envolvimento corporal com as fronteiras materiais enredadas a *corpos outros* leva-me também ao exercício da "gnosilogia liminar": "uma reflexão crítica sobre a produção de conhecimento, a partir tanto das margens internas do sistema mundial colonial/moderno (conflitos imperiais, línguas hegemônicas, direcionalidades de traduções etc.), quanto das margens externas (conflitos imperiais com culturas que estão sendo colonizadas, bem como as etapas subsequentes de independência ou descolonização)" (Mignolo, 2003: 33-34).



Entretanto, antes de trazer à tona as inquietações decorrentes do engajamento do corpo através nas materialidades fortuitas do espaço, quero abordar o conceito de **produção de presença** à luz da experiência estética. Dessa forma, espero poder mostrar como a introdução do paradigma da *performance* no trânsito entre determinadas produções estéticas - principalmente a partir de meados dos anos cinquenta - já anunciava inquietações muito caras ao princípio da *produção de presença*, por assumirem o jogo da *performance* (ou *teatralidade*), capaz de provocar a paridade entre processo e resultado enquanto elemento central para o fazer artístico.

A partir da segunda metade do século vinte, expressões artísticas ligadas diretamente ao engajamento dos gestos corporais, como teatro e dança, difundiram-se entre diversas manifestações artísticas, mesclando-se a outros campos da arte como poesia, pintura e escultura. O crítico de arte Michael Fried chega a revelar, em 1967, que a teatralidade estava “em pé de guerra, não apenas com a pintura modernista (ou a pintura e a escultura modernistas), mas com a arte em si e (...) *o sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, passou a depender cada vez mais de sua capacidade de vencer o teatro*” (Fried *apud* Krauss, 243). Por que diferentes linguagens artísticas como a escultura, as artes plásticas e a poesia, sentiram a necessidade crescente de se aproximar da linguagem dos gestos corporais e da *teatralidade*? Destaco brevemente alguns movimentos artísticos de meados do século XX que se abriram de forma radical à linguagem do gesto corporal como forma de solucionar os impasses de criação com os quais se deparavam. A *action-painting* de Jackson Pollock, as performances inauguradas pelo grupo japonês *Guta* e os *happenings* de John Cage. Este último influenciou diretamente meu trabalho artístico autoral e coletivo. Todos eles desenvolvem, à sua maneira, uma perspectiva de fundamentação da linguagem através do processo, o que implica em valorizar a relação direta do gesto criador com o ato vivido. A palavra japonesa *gutaï* significa “tangível, material, concreto”. Assim como a pintura de Jackson Pollock procurava sua fluidez pela materialidade do gesto corporal e do verniz da tinta, as criações artísticas do grupo *Gutaï* situavam sua arte nesse espaço da tangibilidade do corpo com a matéria. “A arte *Gutaï* não transforma o material, ela o traz à vida” (Yoshirara, 695). Tais movimentos

propõem uma nova articulação do artista com seu trabalho ao considerar a exterioridade da matéria como meio de se alcançar a linguagem.

Ao procurarem a vida pulsante da matéria, eles propunham uma nova forma de se pensar o processo de criação artística, que passaria por aquilo que Foucault denominou de “pensamento do exterior”, isto é, por uma experiência que procura se manter “fora de qualquer subjetividade para dela fazer surgir os limites como vindos do exterior” (Foucault, 2009: 222). Como chegar ao pensamento exterior? Como fazer do corpo a exterioridade da linguagem?

Numa entrevista publicada no ano de 1944, três meses após sua primeira exposição individual em Nova York, Pollock disse: “Estou particularmente impressionado com o conceito do inconsciente como fonte de arte. Essa ideia me interessa mais do que qualquer pintor” (Pollock, 1944). Pollock aproxima-se dos surrealistas quando retoma o “conceito de inconsciente”. O inconsciente como linguagem dos sonhos, como manifestação psíquica que se realizaria em sua plenitude, no dizer de André Breton, pela linguagem do “automatismo psíquico” - “ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral” (Breton *apud* Mendonça Telles, 175).

As dificuldades encontradas pelos artistas em sua busca da linguagem do inconsciente refletem os dilemas do próprio Freud, quando este desenvolveu o conceito de pulsão: “a pulsão é um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático” (Freud, 2010: 53). Dividido entre o discurso científico e os novos paradigmas epistemológicos trazidos pela filosofia contemporânea, Freud não sabia se situava a pulsão no corpo ou na linguagem. Localizando-o na zona de fronteira, a partir da qual formulou uma série de conceitos que levam em conta a relação entre pulsão e representante, Freud opera uma primeira ruptura com aquilo que Heidegger nomeou tradição ontoteológica (Nancy, 2003: 91). Ao questionar o isolamento entre corpo e linguagem, ele aciona um deslocamento: a palavra deixa de ser vista apenas como instância ontológica, que conferia ao mundo um sentido além da matéria, para ser assimilada em sua dimensão material, na qual a pulsão surge como conceito fundamental, pois supõe uma posição limítrofe entre corpo e linguagem.

O envolvimento de Pollock nesse campo, tendo em vista seu interesse pelo inconsciente como fonte de arte, estimulou sua experimentação das pulsões artísticas na pintura. Nesse sentido, ele começa a priorizar a relação direta do

corpo e da matéria em sua produção pictórica, esforçando-se para apagar a subjetividade interior em nome de um ato de pura exterioridade. Influenciado pelo modo como os índios norte-americanos pintavam sobre o chão, Pollock desloca a tela de sua tradicional posição vertical sobre o cavalete. Ao posicionar a tela sobre o chão, esta passa a constituir-se na horizontalidade do espaço, que se configura como uma espécie de arena, de lugar ritualístico aberto para a ação do artista.

Com a tela no chão, sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo da pintura, tenho a impressão de fazer parte dela, pois posso movimentar-me a sua volta, trabalhar dos quatro lados da tela, e estar literalmente dentro da pintura. É um método parecido com o dos pintores índios que trabalhavam sobre a areia. Continuo me distanciando dos utensílios tradicionais do pintor tais como o cavalete, a paleta, os pincéis, etc. Prefiro o bastão, a faca e a pintura fluida que eu deixo pingar, ou então um pasta de areia, vidro quebrado, e outros elementos estranhos à pintura. Quando estou *dentro* de minha pintura, não tenho consciência do que faço. Somente após um período de ‘tomada de consciência’ é que posso ver em que ponto do trabalho estou. Não tenho medo de fazer mudanças, de destruir a imagem, porque um quadro tem vida própria. Tento fazê-lo emergir. É somente quando perco o contato com o quadro que o resultado é caótico. De outro modo, há uma harmonia total, troca fácil, e o quadro resulta bem (Pollock, 1944).

A tela no chão viabiliza o campo de experiência desse corpo em movimento que se vê agora dentro da obra. Ele caminha ao redor, percorre a tela, sente o espaço, para “entrar” na pintura, trabalhando os materiais de forma dinâmica, espontânea e inconsciente. Essa imersão pode ser pensada como algo que está na "fronteira com o próprio ritual", como salienta Kaprow:

Com a ampla tela estendida no chão – o que tornava difícil para o artista visualizar a totalidade ou mesmo uma extensa seção das partes –, Pollock podia de fato afirmar que estava dentro de sua obra. Aqui o automatismo do ato deixa claro que não se trata do antigo ofício da pintura, mas de algo que talvez esteja na fronteira do próprio ritual (Kaprow, 1999: 126)

O gesto de pintar de Pollock, ao estabelecer uma ação que beira o transe, o sair-de-si extático. A criação não nasce de um plano anterior, como idéias pré-concebidas sobre o belo ou sobre o Eu-interior. Ela nasce da relação contínua e heteróclita entre o ato e a matéria, que interagem continuamente numa relação suplementar. O gesto criador apresenta-se numa relação de contiguidade com o ato vivido. Pollock é um dos artistas pioneiros no sentido de tornar a arte pictórica



um campo de forças da ação gestual. Kaprow, um dos fundadores dos *happenings*, situa o pintor como precursor desse novo dilema em que se coloca a arte ocidental, que "tende a depender cada vez mais de desvios para realizar-se, dando a mesma ênfase às coisas e às relações entre elas" (Kaprow, 1999: 130).

Do outro lado do mundo, após assistir a uma exposição de Pollock no Japão, Jiro Yoshihara revela suas primeiras impressões sobre as pinturas do artista, destacando aquilo que Foucault denomina de *crise da representabilidade*: "Como mostra Jackson Pollock, as gotas de verniz são mais belas do que o que elas representam" (Tono, 85). No ano de 1955, Jiro Yoshihara cria o grupo *Gutai*, um nome japonês que significa: "concreto", ou "materialização". Segundo o artista,

emprestávamos então a esse nome o sentido de nossa busca, que era captar visualmente e diretamente as aspirações interiores, dos homens atuais, pela matéria. É que o espírito, libertado da norma que aprisionava os artistas do presente, procurou expelir de forma concreta o que se forma através do caos. (Yoshihara, *apud*, Kaprow, 1999: 130)

A matéria precisa ser animada pela ação do artista, que funciona quase como um alquimista desabrochador de elementos: "Elevar o espírito é introduzir as matérias no universo espiritual" (Tono, 85). Yoshihara situa a arte de seu tempo no campo da falsidade, pois vê um nítido massacre da matéria pelo efeito intelectual:

as matérias como cores, tecidos, metais, terra ou mármore, estão travestidas pela falsidade pois, ao invés de apresentarem a materialidade própria, se fazem valer da aparência de outra substância. As matérias têm sido assassinadas, não conseguem mais nos comunicar, em nome de um sentido intelectual. (Yoshihara, 695)

*Gutai* estaria próximo de Pollock no sentido de deixar a materialidade, incluindo o próprio corpo do artista, fluírem num movimento, numa ação, que insufla-se pela matéria. Em Pollock é a própria tinta que segue a força da gravidade e o gesto corporal do artista para se manifestar em sua viscosidade material, imiscuindo-se ao campo gravitacional da tela, assim como detritos do dia-a-dia (em algumas telas de Pollock é possível ver uma série de resíduos grudados à tinta) e pegadas do artista. É nesse espírito que o grupo *Gutai* irá

empreender apresentações corporais que inauguram um novo tipo de arte que será mais tarde conhecida, nos Estados-Unidos, como *happening*.

Em 1955, um dos integrantes do *Gutai* realiza uma pintura muito peculiar: o artista joga-se num amontoado de lama, nu. Seu corpo torna-se o pincel e o artista, ao adentrar a "pintura", interage direta e permanentemente com a matéria, com o fazer pictórico. “Não resta nada, só eu mesmo, arrancado ao meu ego; não resta nada, só minha ação, que se opõe ao meu ego” (Tono, 90). Podemos aproximar essa ação de *Gutai* da construção teórica de Nancy, que reivindica a centralidade do toque com a superfície material como condição de existência, já que a “idealidade do sentido é indissociável de sua materialidade” (Nancy, 2003:95).

A ênfase recai agora sobre a materialidade física do suporte e da ação como meios de suplantar a noção de obra de arte acabada. Em meados dos anos cinqüenta, enquanto o *Gutai* desenvolvia seus experimentos corporais no Japão, jovens norte-americanos começavam a criar situações inusitadas, ações sem ordem de continuidade que ficaram posteriormente conhecidas como *happenings*. A história começou em 1952 no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, com o compositor John Cage. Ao reivindicar a pura materialidade do som, Cage decide incorporar à música sonoridades antes ignoradas: os ruídos, os barulhos ao redor. Nesse sentido, o próprio silêncio também é música. Uma de suas obras mais significativas é *4,33*, tempo em que fica sentado diante do piano sem tocá-lo. Obviamente, o silêncio em si não existe, já que há sempre ruídos, da platéia, da matéria, do ambiente, compondo a materialidade do som. O que está em jogo é o processo, a ação que dialoga com o acaso e a materialidade da vida, em que o resultado não ser previsto.

Vocês dizem: o real, o mundo tal como é. Mas ele não é, ele se torna! Ele se move, ele muda!... Estamos mais próximos dessa realidade dizendo... ele “se apresenta”: quer dizer, ele não está aí, existindo enquanto objeto. O mundo, o real, não é um objeto. É um processo (Cage *apud* Stiles, 2003: 66).

Chegamos ao núcleo do entendimento da performance, pelo menos dentro do princípio que me interessa expor: a performance como gesto que aponta mais para o processo do que para a encenação. Processo enquanto interlocução capaz

de propiciar paridade entre construção e resultado. O pintor abstrato Robert Morris, imerso nesse impasse ao longo dos anos sessenta, não via outra saída senão abandonar a pintura para se dedicar à dança. Sua busca pelo gesto leva-o ao famoso curso de dança experimental de Ann Halprin, em que os laboratórios se caracterizavam pela pesquisa da potencialidade dos gestos do corpo a partir de movimentos mecânicos do dia-a-dia, do cotidiano. Ao invés do sair-de-si extático pelo transe, tem-se aqui a *task performance*, ou “desempenho de tarefas” como meio de despsicologizar os movimentos do ator, fazendo com que o ilusionismo dos gestos pré-moldados do teatro desaparecessem. Os atos cotidianos do dia-a-dia, como varrer uma casa, seriam gestos *ready-made* que potencializam a relação exterior do corpo e minimizam sentimentalismos pré-existentes, assim como estruturas pré-concebidas de espaço e de tempo. O gesto *ready-made* permite um envolvimento mais direto com a matéria. Em 1961, Morris leva ao extremo esse dilema ao expor uma coluna vertical por alguns minutos e deixá-la cair em seguida. Esse simples deslocamento opera uma transformação sutil. Para a maioria dos espectadores a coluna será a mesma, apesar de ter mudado de posição. No entanto, enxergá-la “como sendo a mesma (...) é imaginar que nosso conhecimento do espaço transcende as especificidades de nossa perspectiva, que o espaço em si nos é apresentado como uma grade ideal” (Krauss, 1998, 286).

É possível aproximar práticas e teorias em torno da ideia de *performance* desenvolvidas pelos artistas citados acima a uma tendência cada vez mais acentuada a partir dos anos sessenta, no campo dos Estudos da Literatura, de deslocar a atenção dos conteúdos e das formas de discurso e estilo para o ato de leitura enquanto forma particular do fazer pragmático do texto, destacando seus efeitos e sua *performance*. Em 1971, formava-se na Escola de Constança o núcleo de estudos literários em torno da chamada Estética da Recepção. Hans Robert Jauss, seu principal articulador, lançou em 1967 os pressupostos de seu famoso ensaio: “A história da literatura como provocação da ciência literária”. O título evidenciava o contexto de “provocação” da juventude artística e universitária dos anos 60 (Zilberman, 2004: 11), e o desejo de reabilitar a disciplina de História da Literatura. Era preciso solucionar o impasse do abismo entre história e estética, ao qual estavam presas as duas principais escolas teóricas: a marxista, que reduzia o texto à sua função social; e a formalista, que aplicava um método imanentista de

abordagem da obra literária. Ao mudar o foco para o leitor, conferindo-lhe um caráter ativo no processo de compreensão da obra, Jauss formula um novo conceito capaz de superar a concepção autocentrada do texto literário e que, ao mesmo tempo, não reduzisse o texto a seu contexto histórico. Nesse âmbito, a perspectiva ativa da recepção resgataria simultaneamente a historicidade e o sentido estético da literatura: “a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário” (Jauss, 1967: 169).

A reconfiguração do entendimento da produção literária pela inclusão do receptor, agora compreendido ativamente no fazer artístico, insere-se também, a meu ver, no espírito provocativo das artes da *performance*, quando se busca maior presença e engajamento do corpo do artista, em sua relação processual com o público, na construção da obra. De forma semelhante, Jauss e o núcleo de estudos da Estética da Recepção buscavam meios de redimensionar a compreensão estética pela abertura da textualidade à contingência mútua de sua relação com o leitor.

Gumbrecht, representante da segunda geração da Escola de Constança, em sintonia com o também medievalista Zumthor, ao se defrontarem com a especificidade do circuito comunicativo “literatura medieval”, depararam-se com novos problemas epistemológicos acerca da relação entre texto e leitor. No período medieval, a experiência da leitura não era individual e silenciosa pois o receptor era, na maioria das vezes, um *ouvinte* imerso em atividade socialmente compartilhada. O texto, por sua vez, ainda não estava inserido na acepção moderna do termo *literatura*, relacionado a um circuito de comunicação impressa. Para compreender essas especificidades da circulação literária no período medieval, Zumthor atenta cada vez mais para “elementos performanciais, não textuais” decorrentes das formas poéticas transmitidas pela voz. Nesse sentido, ele se aproxima dos dilemas expostos pelo crítico de arte Michael Fried (citado anteriormente) quando este questionava-se a respeito de um possível paradigma da teatralidade nas artes em geral:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo. (...) O termo e a

ideia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda "literatura" não é fundamentalmente teatro? (Zumthor, 18)

Nesse âmbito, o trabalho de Gumbrecht como medievalista leva-o a esboçar dois motivos que se tornam centrais em sua obra: o interesse pela materialidade da comunicação e o desejo de recuperar uma proximidade existencial com a dimensão presencial dos objetos (Gumbrecht, 2012: 73). Seus exercícios de teorização passam a dedicar-se cada vez mais a uma crítica do predomínio quase absoluto de saberes cuja tarefa é atribuir *sentido* aos fenômenos que analisa. A constituição deste "campo hermenêutico" teria se iniciado na Época Moderna com a afirmação do paradigma sujeito (como entidade intelectual incorpórea) e objeto (como pura materialidade) (Gumbrecht, 2010: 48). É nessa perspectiva, portanto, que se deve pensar a noção de *produção de presença*: a busca de uma "materialidade da teoria" através da ruptura com a hermenêutica, isto é, da ruptura com uma epistemologia fundada nas implicações metafísicas de se buscar o sentido do mundo para além da matéria, através de uma postura interpretativa que produziria o conhecimento científico do mundo.

## **Algaravias #1**

### **14/04/2013 - Dentro do avião Rio-Lisboa**

7710 km. Rio-Lisboa. Essa é a distância que anuncia o visor do avião. Sentado na poltrona. Ele vai, ele já decolou. O nativo ausente é agora corpo embarcado, desprovido de espaço terrestre. Mas ao redor há um chão, e diversos territórios, ou melhor, territorialidades. Marcadas na distância quilométrica insistentemente anunciada pelo sistema audiovisual do avião, marcadas na propaganda da companhia aérea, multiétnica, que termina com uma linda mestiça relaxando na poltrona e convidando o observador a fazer o mesmo. Territorialidades: nas línguas ao redor. Alemão, inglês, português. Que chão é este que ocupa agora? O que os une nesse espaço escasso, de passos poucos e poltronas que se acotovelam? Onde estão o nativo ausente e os demais passageiros? No céu? Sobre o Atlântico? O que os une: o ponto de chegada, o ponto de partida? A viagem? Algo além do serviço de bordo, dos fones de ouvido e dos cobertores vermelhos? O nativo ausente está lançado. Apesar de saber a chegada, o destino, escreve em estado de constante chegada. É o que rascunha, de agora a partir, no partir de agora, a chegada. Rascunho de andanças, cheganças. Deriva.

Daqui de cima do Atlântico dá pra sentir, com o corpo suspenso entre nuvens, o músculo enrijecido e falho da atmosfera.

O nativo ausente lembra-se dos *lançados*, os órfãos dos portos de Lisboa que eram recolhidos por marinheiros, embarcados nas caravelas e lançados entre os índios logo no início dos contatos dos portugueses com os indígenas. Ficaram também conhecidos como meninos *línguas*. Os franceses chamavam-nos *truchements*. Os lançados permaneciam na aldeia até os comerciantes lusos regressarem meses depois. Tornaram-se os primeiros intérpretes, os primeiros tradutores do encontro Novo/Velho mundo. Os órfãos lançados são nativos ausentes.

Viagem: encruzilhar. Rumo às terceiras margens do oceano, começando por este imenso que agora sobrevoa, Atlântico. Tecer as margens do Atlântico. Como um órfão lançado entre os índios, menino língua, como um órfão voltando a Lisboa: terceiras margens, tecer as margens.

### 15/04/13 – Aeroporto de Lisboa

Em trânsito. Agora já pousado de corpo, mas com o espírito ainda em outra margem atlântica. Sensação de simultaneidade, própria dos saguões de aeroporto. Ao chegar atravessou um imenso corredor em que passou por diversos e intermináveis portões de embarque. Quando caminha assim em não-lugares a música ganha-lhe corpo. Os portões nunca se acabam e cantarola e arrola-se “*and there are no truths outside the gates of Eden*”. Qual portão irá desembarcá-lo em solo territorial, para trazê-lo o espírito ainda não vindo? Agora é todo corpo perambulado atravessado de imenso corredor-passagem, não-lugar. E sempre que se vê corpo-perambulado, ele canta por dentro, cantarola algo: “*and there are no truths outside the gates of Eden*”. Cruzando portões de embarque, ansiando por corpo-presença, por chão, por terra. Atravessando-os como se pudessem, num passe de mágica deambulatoria, levar a algum lugar de aconchego – lar. “*no truths outside the gates of Eden*”. Lugar algum. Algum lugar.

Arquitetura de vidro, metal, alumínio: a estrutura global dos portos aéreos. Tudo transparece reto, como aquários panópticos prenhes de ar, vazios. Estado de corpo avulso, flutuante. As luzes da pista de pouso/decolagem esvaindo-se em estado de penumbra, como o desta madrugada varada de manhã, ao fundo do aquário envidraçado através do qual vê o reflexo de sua silhueta que atravessa portões. Ele-corpo: amontoado amorfo de partida-chegada, perambulando feito muamba em aduanas, alfândegas. Lisboa não é aqui. Nenhum lugar é aqui. Fronteiras esgarçadas e corpos fantasmáticos. O porto aéreo é o não-lugar por excelência, como uma rede virtual invertida. Sim, invertida. Pois no porto aéreo os corpos estão na chegada, mas o espírito parece ter ficado no lugar de partida. Na rede virtual, somos espíritos lancinantes sem corpos. Lançados nos corredores transparentes, *la jetée*, em estado contínuo de perambulação. Passagem. O nativo ausente está em Lisboa, não está em Lisboa.

## 2.2

**Segurança, obrigatório o uso de (...) neste local: dilemas de uma deriva etnográfica**

*Gosto de banzar ao até pelas ruas das cidades ignoradas...*

Mário de Andrade

*Caminhar é ter falta de lugar*

Michel de Certeau

*Caminante, no hay camino*

*se hace camino al andar*

Antonio Machado

Volto à situação portuária do Rio de Janeiro. Afinado com a ideia da performance como prática decisiva para a *produção de presença*, gostaria de pensar a performance realizada por mim e Boris Nzebo. Em sintonia com o ensaio de Certeau sobre as caminhadas pela cidade, quero privilegiar essa performance enquanto uma "retórica" elaborada, não com palavras, mas com o corpo. São essas práticas dos passos do corpo que "moldam espaços" e "tecem os lugares" (Certeau, 163) e, dessa forma, desafiam o conceito operatório do discurso urbanístico. Se por um lado o urbanismo deseja produzir uma *cidade letrada*<sup>6</sup> ou uma *cidade conceito*<sup>7</sup>, por outro, a "fala dos passos" de um corpo errante pelas ruas é aquela de quem assume que "caminhar é ter falta de lugar" e que, portanto,

<sup>6</sup> Segundo Angel Rama, os elementos da *cidade letrada* "ordenam o mundo físico, normatizam a vida da comunidade e se opõem à fragmentação e ao particularismo de qualquer invenção sensível. É uma rede produzida pela inteligência raciocinante que, através da mecanicidade das leis, institui a ordem. É a testemunha da tarefa da cidade letrada." (Rama, 51)

<sup>7</sup> Ao descrever a cidade como um "nome próprio" instaurado pelo discurso utópico e urbanístico, Certeau entende que a "organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não pensado de uma tecnologia científica e política. Assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade." (Certeau, 161).

"cada corpo é um elemento assinado por muitos outros" (Certeau, 159).

Resgato a faixa amarela (*Área Interditada*) em sua materialidade: enredo-me a ela junto ao artista camaronês Boris Nzebo. Boris começou pintando anúncios nos salões de beleza da periferia de Douala, nos Camarões. Levou adiante essa experiência estética com cabelos e penteados para explorá-la em relação ao espaço urbano. Sua pintura mescla as capilaridades dos rostos humanos com as capilaridades das arquiteturas urbanas. "Como compreender que nosso meio não seja tão bem cuidado quanto nossas cabeças?"<sup>8</sup>. As faixas de *Área interditada* e as capilaridades tornam-se inevitavelmente um testar de fronteiras do espaço, uma psicogeografia que não deixam de ser práticas rizomáticas em que se ramificam princípios de conexão, heterogeneidade e multiplicidade (Deleuze, Guattari, 1995: 15). Seria possível, nesse ambiente de conexões em que cada corpo perambulante assume-se assinado por muitos outros, fazer uma *etnografia* do espaço urbano? A pergunta se estende: é possível pensar e praticar uma *deriva etnográfica*?

O livro *Writting cultures: the poetics and politics of ethnography*, organizado por James Clifford e George Marcus em 1986, talvez me ajude a responder. Esta publicação marcou uma virada nos estudos antropológicos no sentido de desconstruir a autoridade do etnógrafo enquanto sujeito dotado de um olhar transparente sobre o outro. Isso implica a compreensão de que a "escrita etnográfica" é antes de tudo uma invenção, uma construção de "verdades parciais" (Clifford, 1985). Nesse sentido, os autores demonstram acentuado interesse pelas dimensões literárias do discurso etnográfico, reduzindo as fronteiras que separam a arte da ciência na esfera dos estudos antropológicos. Tal aproximação foi operada por Clifford em seu estudo sobre o "surrealismo etnográfico". Ao recuperar as trocas regulares ocorridas entre os surrealistas e os primeiros etnógrafos profissionais na França do período entre guerras, ele situa o movimento de vanguarda artística como "cúmplice secreto da etnografia" (Clifford, 1994, 126).

---

<sup>8</sup> "Je vise à reproduire le questionnement qui est le mien face à une société en quêtes de repères. Je suscite l'interrogation. Car comment comprendre que notre environnement n'est pas aussi bien soigné que nos têtes?". Declaração de Boris Nzebo sobre seu trabalho. <http://www.doualart.org/spip.php?article217>. Acesso em janeiro de 2014.



Em sua busca pelo "surreal etnográfico", Clifford cita alguns procedimentos artísticos que avizinhavam surrealismo e etnografia, entre os quais as experiências de deriva pela cidade. Influenciados pelo ato *flâneur* urbano de Baudelaire, os surrealistas, em sua maioria regressos das trincheiras da Grande Guerra, voltavam dispostos a realizar uma "observação participante" da barbárie ocidental. Travestida de civilizada - e orgulhosa de suas normas de beleza, verdade e realidade - a barbárie ocidental tornou-se alvo principal de ataque dos surrealistas, empenhados no impulso iconoclasta de desmascará-la. O exercício surrealista envolvia a atitude de fazer o "familiar se tornar estranho", movimento oposto e complementar ao do etnógrafo em sua pesquisa de campo, disposto a tornar compreensível o não familiar. Nesse "jogo contínuo entre o familiar e o estranho", a errância urbana surrealista relaciona-se ao princípio do trabalho de campo da nascente etnografia francesa (Clifford, 1994, 125).

Concebida por nomes fundamentais do dadaísmo e do movimento surrealista francês como Tzara, Picabia, Aragon e Breton, as deambulações aleatórias desenvolveram-se a partir de dois conceitos paradoxais: *hasard objectif* [acaso objetivo] e *épifanie profane* [epifania profana]. O *acaso objetivo* surge como tática de errância pelo espaço tendo em vista o encontro fortuito com artefatos inesperados, a exemplo dos *ready-mades* de Duchamp e dos *objets sauvages* (principalmente máscaras africanas) encontrados nas ruas e nos mercados de Paris. Quando retirados de seus contextos funcionais, esses artefatos provocavam a irrupção da alteridade, do inesperado, o estranhamento do familiar. Tanto Breton em seus livros *L'amour fou* e *Nadja*, quanto Aragon em *Paysan de Paris*, trazem para o centro de suas narrativas a descrição e o incentivo das deambulações urbanas em busca de objetos fortuitos.

O achamento de um objeto preenche aqui rigorosamente o mesmo ofício que o sonho, no sentido de libertar o indivíduo de escrúpulos afetivos, paralisantes, reconfortando-o e fazendo-o compreender que o obstáculo que ele acreditava insuperável é alcançado<sup>9</sup>. (Breton, 44, [tradução minha])

---

<sup>9</sup> No original: "La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi."

Assim escreve Breton em *L'amour fou*, no ano de 1937. O confronto com a materialidade de objetos fortuitos não visava alcançar qualquer função simbólica ou desvendar sentidos ocultos, mas acionar o que ele denominou de "física da poesia". Ao libertar-se do ofício hermenêutico de interpretar para conferir sentido às coisas do mundo, o objeto fortuito estimularia a *produção de presença*<sup>10</sup> pela ativação das forças materiais que desgarram o indivíduo da racionalidade de um sujeito que se pretende idêntico, auto-centrado e excêntrico ao mundo. Em sintonia com a teoria de Gumbrecht sobre a importância de se pensar os estudos de literatura a partir de um acento maior sobre a *cultura de presença*, quero ressaltar a experiência estética das deambulações como *locus* privilegiado da produção de "momentos de intensidade" que permitem estar em "sintonia com as coisas do mundo" (Gumbrecht, 2010:147).

Outro princípio das derivas urbanas surrealistas, a *epifania profana* compreende também a ideia de produzir momentos de intensidade. Assim como no *acaso objetivo*, trata-se de concentrar-se nas confrontações do indivíduo com a realidade material da cidade para produzir súbitas e inesperadas *iluminações*. Gumbrecht enxerga uma convergência entre esse programa surrealista e a tardia concepção do Ser em Heidegger, posterior ao *Dasein*, a ideia do Ser-que-se-auto-oferece [*das sich selbst entbergende Sein*]. Diz Gumbrecht: "o ser das coisas individuais na sua concretude material e substancial, sem que elas estejam enquadradas em nenhum contexto específico. (...) o Ser-que-se-auto-oferece - assim como a revelação - pertence à dimensão da epifania" (Gumbrecht, 2014, 144). Nesse sentido, ambos os conceitos paradoxais de *hasard objectif* e *épifanie profane* sublinham o "modo como dimensões ontologicamente diferentes - entre as quais não pode ocorrer nenhuma mediação demonstrável - existem em paralelo" (Gumbrecht, 2014, 138).

<sup>10</sup> Gumbrecht tornou-se um dos principais teóricos dos Estudos da Literatura a buscar romper com o domínio quase absoluto de saberes cuja tarefa é atribuir *sentido* aos fenômenos que analisa. Segundo ele, a constituição deste "campo hermenêutico" teria se iniciado na Época Moderna com a afirmação do paradigma sujeito (como entidade intelectual incorpórea) e do objeto (como pura materialidade). É nessa perspectiva, portanto, que se deve pensar a noção de *produção de presença*: a busca de uma "materialidade da teoria" através da ruptura com a hermenêutica, isto é, da ruptura com uma epistemologia fundada nas implicações metafísicas de se buscar o sentido do mundo para além da matéria, através de uma postura interpretativa que produziria o conhecimento científico do mundo. (Gumbrecht, 2010: 48).

É nesse sentido, da reunião de termos paradoxais que existem em paralelo, que gostaria de propor a ideia de *deriva etnográfica*. Voltando ao chamado "surrealismo etnográfico", em que Clifford aborda a aproximação e o distanciamento entre etnografia e surrealismo, gostaria de destacar sua leitura comparativa de dois museus: o *Trocadéro*, que estaria mais ligado a uma estética surrealista, e o *Museu do Homem*, criado em Paris nos anos trinta e cujas pretensões totalizadoras sugerem uma legitimação da etnografia enquanto ciência capaz de reconstituir as particularidades humanas em nome de uma ideia universal do Homem. Gostaria de estender essa discussão abordando, ao invés do acervo do extinto *Trocadéro*, uma exposição que ocorreu um ano antes da criação do *Museu do Homem*. Trata-se da *Exposição surrealista de objetos*, realizada na Galeria Charles Ratton em 1936.

Charles Ratton foi um dos grandes responsáveis pela entrada dos objetos ditos *primitivos* no mercado de Arte Moderna. Nessa exposição, organizada por ele e Breton, aglomeravam-se cerca de 200 objetos expostos numa mescla insólita em classificações do tipo: "objetos perturbados", "objetos naturais", "objetos achados", "objetos matemáticos", "objetos selvagens", entre outras. Os objetos encontrados nas errâncias urbanas por Paris eram, portanto, colocados lado-a-lado com os artefatos trazidos pelos etnógrafos em suas pesquisas de campo entre povos ditos *primitivos*.

A *Exposição Surrealista de Objetos* expandia o campo de experimentação ao justapor objetos inusitados para provocar a irrupção da alteridade, o choque do inesperado e, com isso, libertar as pessoas do conhecido em nome do desconhecido. Já o *Museu do Homem* movia-se no sentido de legitimar e consolidar o conhecimento etnográfico enquanto ciência estável, através da qual seria possível apresentar a espécie humana em sua totalidade. Suas coleções reuniram dados e artefatos dos povos *primitivos* para exibi-los em contextos reconstituídos e facilmente interpretáveis. Clifford sugere que a vitória do modelo instituído pelo *Museu do Homem*, que legitimava o campo dos estudos etnográficos enquanto saber científico, apresentou a "perda de um jogo disruptivo e criativo de categorias e diferenças humanas, uma atividade que não simplesmente exhibe e compreende a diversidade de ordens culturais, mas que espera abertamente, permite e na verdade deseja sua própria *desorientação*" (Clifford, 1994, 147 *grifo meu*).

Enquanto a desorientação, conceito chave para a prática deambulatória, era paulatinamente excluída do programa etnográfico - em nome de um discurso explicativo e contínuo que representava o *outro* como um todo orgânico - o surrealismo, por sua vez, parecia legitimar cada vez mais a chamada arte *primitiva* no âmbito vanguardista da cultura do *choque* e do *estranhamento*. Por um lado, o *Museu do Homem* engaveta os objetos *primitivos* em modelos culturais estanques que os prendem a um passado da Humanidade. Vale ressaltar que no chamado *Museu do "Homem"* havia um grande ausente: o próprio homem do ocidente moderno. Isso evidencia o olhar de um sujeito ocidental que se pretende neutro, racional e excêntrico ao mundo, qualidades que lhe garantiriam a autoridade de objetificar o *outro* e de lhe atribuir sentido. Daí ausentar-se da situação de observado-exposto para aquela de observador-expositor, excêntrico à cena.

Por outro lado, a exposição surrealista, ainda que crítica aos modelos ocidentais de civilização e capaz de justapor os objetos ocidentais e não-ocidentais de forma aparentemente não-hierárquica, parece criar uma etiqueta tão problemática quanto à do *Museu do Homem*. Trata-se da necessária anexação do *primitivo* à epistemologia da ruptura, do choque ou, para resumir, do "show primitivista que transforma a trama do outro na epifania do mesmo" (Foster, 1985: 56). Os surrealistas, ainda que fossem capazes de conferir aos objetos africanos qualidades artísticas *modernas*, reservavam-lhes um lugar muito específico que terminava por amarrá-los ao estereótipo do exotismo, isto é, daquilo que só poderia existir enquanto estranho.

A revista *Présence Africaine*, famosa publicação pela qual se articulou o movimento da *Négritude* - organização político-cultural de intelectuais reunidos na diáspora africana da Europa pós-guerra - foi certamente uma das pioneiras no sentido de consolidar uma crítica mais sistemática às apropriações dos objetos africanos pelos museus e pelas vanguardas<sup>11</sup>. O objetivo da revista explicita-se em seu próprio nome: afirmar a presença histórico-cultural negro-africana diante de um mundo profundamente eurocêntrico, marcado pelo racismo e o colonialismo.

<sup>11</sup> Não abordarei neste artigo os problemas decorrentes da necessária anexação da *Arte africana* à ideia de raça e ancestralidade por parte dos intelectuais da *Négritude*. Tal postura gerou uma série de críticas posteriores ao movimento, que estaria ainda atrelando-se a normas de humanidade definidas pelos colonizadores. Cf. SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*, Cambridge University Press, 1976. MBEMBÉ, A. *Sortir de la gande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris: La Découverte, 2010. E também MONGA, C. *Niilismo e negritude: As artes de viver na África*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Essa revista encomendou aos cineastas Chris Marker e Alain Resnais, que vieram a se tornar dois ícones do cinema autoral e da *Nouvelle-Vague* francesa, a realização do documentário *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*, 1953).

O documentário acompanha o momento do pós-guerra, de crise do Ocidente e de afirmação das nações emergentes africanas em luta contra o domínio colonial. Com forte apelo anticolonial (não por acaso, foi censurado na França), o filme questiona a apreensão ocidental da “arte africana”. A frase enigmática “quando as estátuas morrem elas entram na Arte” traz um questionamento relevante. Que “Arte” seria esta que resulta na “morte” dos objetos africanos? A “Arte” de vanguarda, em sua luta iconoclasta contra os valores da tradição cultural do Ocidente, a exemplo dos surrealistas? Ou seria aquela exposta nos museus etnográficos e catalogada como “arte primitiva”, mecanismo que aprisiona o saber do *outro* nesse palácio da memória da “Humanidade”? Ou ambas?

As estátuas também morrem? As possíveis respostas à pergunta revelam a ambiguidade das apropriações de objetos ditos *primitivos* nos museus, sejam eles etnográficos ou de Arte Moderna. Segundo Hayden White, em estudo que aborda a genealogia da ideia de *selvagem*, é característico dos momentos de “crise cultural” idealizar culturas antes subjugadas ou marginalizadas. Como exemplo, o autor explica que o termo *selvagem*, no alvorecer da Época Moderna, se separa de uma “essência” imaginada do estado selvagem, e passa a ser usado enquanto instrumento de crítica intracultural, isto é, o selvagem se “ficcionaliza”, a exemplo do ensaio “Dos Canibais”, em que Montaigne esboça a gênese do “bom selvagem” (White, 1994:198).

Há um movimento paradoxal na construção ocidental da arte *primitiva* que parece repetir a “ficcionalização” do *selvagem*: o primeiro, arquivista, reivindica seu passado; o segundo, vanguardista, reivindica seu futuro. O *primitivo* como emblema da utopia, é lançado numa simbolização fantasmagórica, tanto no passado quanto no futuro. As peças retiradas de seus habitats são arquivadas nos museus etnográficos e nas coleções particulares de artistas vanguardistas fascinados pela arte negra. Que memória é essa que se quer arquivar? Seria a memória de uma origem: a *arkhê* que, segundo Derrida, é ao mesmo tempo *começo* e *comando*. (Derrida, 2001:12) Como guardiões da memória do mundo,

os ocidentais operam a *consignação*, reunião dos signos para que “todos os elementos articulem a unidade de uma configuração ideal”. (Derrida, 2001: 14) Destes signos consignados forma-se a inscrição de uma temporalização original que se tenta recuperar, ordenar e comandar. Não seria o *primitivo* o fantasma de uma infância da humanidade, fetiche da presença de origem, do desejo de apreensão da memória do mundo? Por outro lado, quando apreendido pelas vanguardas artísticas, esse mesmo objeto *primitivo* torna-se o lugar marcado da diferença como um apontamento para o futuro, para a diferença que busca romper com a tradição ocidental. Ao negar a tradição, inventa outra memória, a memória que passa pelo esquecimento do que é próprio em nome da alteridade radical, do exótico. Os limites da estética surrealista em relação aos *objetos selvagens* evidenciam-se a partir do momento em que as distâncias que asseguravam a esse *outro* o lugar marcado da diferença encontram-se menores a cada dia.

Torna-se difícil preservar o princípio de que a *arte primitiva* exista no passado (*Museu do Homem*) ou no futuro (*Exposição Surrealista de Objetos*) quando o presente é marcado pela ascensão dos discursos descoloniais. Nesse sentido, é interessante pensar não só o ponto de vista crítico do documentário *As estátuas também morrem*, mas também trabalhos específicos deste período entre o fim da Segunda Guerra e as guerras de descolonização e que transitam na zona liminar entre o cinema e a etnografia, entre a Europa e os países africanos. Um exemplo clássico pode ser visto no filme *Os Mestres Loucos* de Jean Rouch. Sua posição ambígua de cineasta-etnógrafo (ele nutria grande admiração pelos surrealistas) resultou numa solução etnográfica que vale citar<sup>12</sup>. Ao assumir o caráter performático de seu cinema e conferir à câmera um efeito de teatralização, Rouch empenhou-se mais no exercício de *criar situações* do que de *registrar culturas*. É nesse sentido que vai se desenvolver a prática do *cinema-direto*, em que “os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e personagens” (Aumont, 2010, 50)

---

<sup>12</sup> Discuto de forma mais pormenorizada a construção dialógica do trabalho de Jean Rouch: FLORENCIO, T. *Perder o pé é o mínimo dos riscos: o performático na filmagem dos Mestres Loucos de Jean Rouch*. REVISTA ESCRITA, Ano 2012, número 14.

O cinema-direto constrói-se pelo princípio de justaposição do observador e do observado, abolindo as pretensões hermenêuticas de um sujeito incorpóreo excêntrico à cena e capaz de dominá-la em seu conjunto. A criação de situações, tal qual aplicada por Rouch em seu exercício híbrido de cinema e etnografia, estava também no centro das discussões propostas pelo coletivo *Internacional Situacionista* dentro do contexto urbano europeu. Segundo eles, a construção de situações é o "momento da vida concretamente e deliberadamente construído para a organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos" (Internationale Situationiste, 1950, 13). Os situacionistas levaram a outros patamares os exercícios deambulatórios propostos pelos surrealistas, estudando novas possibilidades de intervenção no espaço urbano. Destacam-se dois conceitos-práticas fundamentais: *psicogeografia* e *deriva*. O primeiro é "o estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos". Já a *deriva* é "um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambientes variados" (Internationale Situationiste, 13).

Guy Debord, principal nome deste coletivo, atacava principalmente a espetacularização da cidade, homogeneizada e banalizada pela produção capitalista e pelo urbanismo (Debord, 111). A *deriva* seria a técnica de construção de situações capazes de criar uma libertação das amarras da especulação e da espetacularização, motores do capital, ao retirar o habitante da urbes da situação de mero espectador-consumidor.

Uma ou mais pessoas se entregando à deriva renunciam, por uma duração mais ou menos longa, às razões de se deslocar e de agir que elas conhecem geralmente, às relações, ao trabalho e ao lazer que lhe são próprios, para deixar-se ir segundo as solicitações do terreno e os encontros que lhe correspondem. A parte do aleatório é aqui menos determinante do que se acredita: do ponto de vista da deriva, há um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos, e turbilhões que levam ao acesso ou à saída de certas zonas bastante problemáticas. (...) As diferentes unidades de atmosfera e de habitação, hoje, não estão exatamente separadas, mas envolvidas por margens e fronteiras mais ou menos extensas. A mudança mais geral que a deriva deve propor é a diminuição constante dessas margens e fronteiras, até sua supressão completa. (Debord, 1958)

Creio ser importante resgatar essa ideia situacionista para as discussões atuais sobre as possibilidades de reinvenção das pesquisas de campo, tanto na Antropologia quanto nos Estudos de Literatura, principalmente se levarmos em conta que grande parte dos encontros atuais de coletivos artísticos realizam-se em grandes cidades de diferentes continentes. É nesse sentido que gostaria de discutir a prática de *deriva etnográfica*.



Frontes humanas e fronteiras urbanas, como redes híbridas que se agenciam. Vale lembrar que a palavra *fronteira* vem de *fronte*. Sou instigado por Boris a pensar a delicada borda de nossas *fronte(ira)s*. Outra placa ajuntada na deriva: *Segurança, obrigatório o uso de (...) neste local*. Há uma palavra ilegível. Devo completá-la? Que tal a palavra *fronte(ira)*? *Segurança, obrigatório o uso de fronte(ira) neste local*. Enredado a Boris, num testar de *áreas interditadas*, devo confessar que sinto uma oscilação constante entre a presença e o esmorecimento dessas *fronte(ira)s*. O jogo parece ser este, no fim das contas: presença/ausência da *fronte(ira)*. O que me leva à pergunta: até que ponto é possível a "supressão completa" das margens e fronteiras, como especifica Debord em trecho citado anteriormente, quando diz que "a mudança mais geral que a deriva deve propor é a diminuição constante dessas margens e fronteiras, até sua supressão completa".



Ainda que Debord refira-se aqui especificamente aos problemas urbanísticos e arquitetônicos das grandes cidades francesas, é inevitável perguntar: como suprimir as fronteiras sem que se prejudique o fazer etnográfico, que envolve justamente uma leitura atenta às inúmeras produções de diferenças criadas pela própria presença do artista/etnógrafo em seu *campo*? A "supressão completa" das fronteiras não implicaria também suprimir os jogos de poder, as constantes (re)negociações dos diferentes processos de identificação? Há uma ambivalência que deve ser levada em conta e ela está presente não só na proposta de se criar uma deriva afetiva pelo espaço em conjunção com o fazer etnográfico, mas no princípio mesmo do "artista enquanto etnógrafo" (FOSTER, 1996).

Foster identifica uma tendência na política cultural do mundo contemporâneo em que o artista parece preso a uma batalha em nome de um *outro* cultural ou étnico. O "paradigma etnográfico" estaria ligado à "presunção realista" de atrelar o *outro* à realidade, por ele ser socialmente oprimido e, por isso, apresentar-se como agente através do qual se pode ter acesso a uma alteridade transformadora da sociedade. Essa presunção realista comporta o princípio da "fantasia primitivista": a ideia de que o *outro primitivo* possui acesso especial a um psiquismo primário ao qual o branco não teria ingresso. Tal fantasia teria sido fundamental para a constituição da arte de vanguarda no início do século passado, cujo marco referencial foi o famoso quadro *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Poderíamos dizer que foi também a que alimentou os *objets sauvages* surrealistas. Foster questiona a supremacia do modelo etnográfico calcado numa premissa realista fundada no outro:

Esta versão primitivista da presunção realista, este posicionamento de uma verdade política sobre um outro projetado ou uma exterioridade, possui efeitos problemáticos que vão além da codificação automática de uma identidade *vis-à-vis* a alteridade exposta acima. Primeiramente, esta exterioridade não é outra em qualquer sentido simplista. Em segundo lugar, este posicionamento da política enquanto exterioridade e o outro, como uma oposição transcendental, pode distrair da política do aqui e agora, de uma contestação imanente (Foster, 1996: 177).

Seguindo argumentação de Foster, a pergunta que me tenho feito é: até que ponto a deriva urbana cria condições efetivas para uma etnografia? Ou melhor: qual a validade de uma criação artística cuja condição colocada para sua realização é a

de imergir numa *realidade outra*? Vivendo numa economia global em que as redes de comunicação aproximam cada vez mais distintas culturas, qual a possibilidade do *fora*, do *outro*? Quando o avanço do capital global e da tecnologia de rede permitem a ativação intensa e instantânea de conexões interculturais, exploradas em projetos artísticos de residências multisituadas, o *outro* cultural e/ou étnico não termina por tornar-se o paradigma em torno do qual o artista deve debater-se?

No meu caso, confrontei-me com esse problema dentro do coletivo DIGIBAP principalmente devido a uma pressão institucional de se "entrar em contato com a realidade local". Além de uma demanda dos patrocinadores de apresentar "conteúdo" em cada uma das residências, que têm a curtíssima duração de dez dias, ficava sempre aquela frase ressoando como um pulga atrás da orelha: "é preciso entrar em contato com a realidade local". De certa forma, meu projeto individual dentro do coletivo, o de *deriva etnográfica* em regiões portuárias e mercados populares, atenderia parcialmente a essa expectativa, no sentido de que envolve necessariamente uma circulação pelas ruas da cidade. O problema, creio eu, está em fundamentar a "realidade local" como motivação dos resultados a serem apresentados pela residência. Esse movimento acaba por amarrar-nos à camisa de força dupla: o da presunção "realista" e o da presunção "local".

Às vezes tenho a impressão de não ter havido em tal *deriva etnográfica* pela região portuária, nem deriva, nem etnografia. Como se um termo anulasse o outro e a experiência se tornasse uma quase-deriva e/ou uma quase-etnografia, o que acaba sustentando a premissa realista a partir do *outro*. Ou seja, por que a simples presença numa *zona de fronteira* garantiria a realização de uma etnografia e o exercício de alteridade? Estendo a pergunta: até que ponto a ideia de *encruzilhada*, isto é, de zona fronteira como "lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente" (Heidegger, *apud* Bhabha, 1998: 24), não funcionaria como um novo fetiche da contemporaneidade? Quanto mais se consolida a globalidade de um mundo "conectado" e sem fronteiras, mais se fala em zonas fronteiriças como formas potencializadoras da realidade e da alteridade. Pensando no campo da etnografia, no momento em que a teoria antropológica desessencializou as comunidades e identidades coletivas em nome da construção de múltiplas identidades, a identidade do acadêmico como nativo, marginal ou híbrido tornou-se central (Motzafi-Haller, 1995).

Não seriam a "virada etnográfica" no campo artístico (Foster, 1996) e a "virada nativista" no campo etnográfico (Motzafi-Haller, 1995) dois movimentos complementares em que o "artista como etnógrafo" e o "acadêmico como nativo" funcionam como paradigmas dos dilemas da contemporaneidade? Os perigos de tais paradigmas residem no fato de persistirem na operação binária e reducionista do *outro* como condição de acesso à "realidade" sócio-política e, portanto, como instrumento de crítica - e, paradoxalmente, de sustentação - do *auto*. Não estariam as instituições de Arte e Cultura e os espaços de reflexão acadêmica alimentando-se de um perigoso clientelismo ideológico centrado em políticas culturais da alteridade que situam o *outro* cultural ou étnico como lugar exclusivo do *real*?

Concordo com Foster sobre os dilemas atuais de um sistema de arte que, preso à política cultural da alteridade, sente-se impelido a valer-se do *outro* como suporte empírico da realidade. No entanto, ao sugerir que o "artista etnógrafo" apela de forma evasiva a métodos etnográficos, o crítico de arte assume a visão do antropólogo tradicional, preso a um discurso empirista que prioriza a função documental e a representação naturalista do trabalho de campo. Ora, George Marcus sugere justamente o oposto: que o trabalho de campo do antropólogo seja redimensionado pelos ofícios do artista. "A questão não é tomar a pesquisa de campo antropológica como forma de teatro - mais do que já é - mas usar experiências e técnicas deste para reinventar os limites e as funções da pesquisa de campo em antropologia" (Marcus, 2004, 143). É nesse âmbito que considero importante retomar a ideia de *construção de situações* como forma de se potencializar o exercício etnográfico, e vice-versa. A justaposição dos termos paradoxais *deriva etnográfica* atende a uma necessidade de se operarem novas formas de sensibilidade do exercício de traduções e mediações da pesquisa de campo, seja na etnografia, seja nos estudos da literatura.

Vale ressaltar que a aproximação sugerida por Marcus da etnografia com as experimentações artísticas, sobretudo no campo das artes do teatro e da performance, têm sido empreendidas por Gumbrecht em relação aos estudos da literatura. Segundo ele, estes estariam atualmente estagnados entre o desconstrucionismo (ainda preso à ideia de que não pode haver contato entre a linguagem e a realidade que existe fora dela) e os estudos culturais (ainda muito ocupados em validar seus conceitos por meio de pesquisas quantitativas e empíricas). Nesse sentido, ele sugere uma terceira posição a partir do conceito de

*stimmung*. Dando continuidade a seu empenho em tornar os *efeitos de presença* um objeto de pesquisa nas humanidades, o autor sugere uma leitura das ambiências e atmosferas absorvidas pelas produções literárias, capazes de revelar um potencial oculto da literatura. Nesse âmbito, não caberia uma distinção entre experiência estética e experiência histórica na leitura voltada para o *Stimmung*. Isso porque é fundamental o toque sensório-afetivo, matéria-prima do fazer artístico, para se chegar a uma dimensão dos *efeitos de presença* de uma ambiência ou atmosfera (Gumbrecht, 2014).

Pergunto-me, por fim, qual foi o ganho do trabalho de *deriva etnográfica* em termos de construção compartilhada e dialógica, para além da escrita auto-reflexiva que agora desenvolvo. É uma pergunta que estendo para o princípio mesmo do DIGIBAP: qual a dimensão coletiva desses encontros fortuitos em distintos continentes de pessoas com linguagens e culturas também distintas? Não seria esse tipo de projeto uma nova forma de se preservar a *fantasia primitivista* que alimenta a alteridade e presunção de realidade dos sistemas de arte dos países hegemônicos? O nome do coletivo - DIGIBAP - Digital/Brasil/África/Provence - já testemunha uma hierarquia geopolítica gritante: a tecnologia ocidental (através da arte digital) conectando uma região da França (Provence), um país (Brasil) e um continente (África). Poderia haver assimetria geográfica maior do que esta?

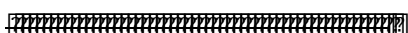
Talvez só agora, dois anos depois dessa experiência deambulatoria pela região portuária do Rio de Janeiro, eu consiga vislumbrar determinados desenhos que não via. Desenhos que se formaram a partir do jogo performático com a faixa de *Área Interditada*. O jogo da presença/ausência de fronte(ira)s. Boris e eu carregamos em nossas nacionalidades nomes que são produtos de um desejo e de um espanto do *outro*. O "pau-brasil" e o "rio dos camarões" são nomes dados por portugueses que atravessaram pela primeira vez esses territórios entre os séculos XV e XVI. Foi o desejo mercantil do tronco avermelhado e o espanto diante da quantidade de camarões avistados no rio que corta a cidade de Douala que nos nomeou. Ressignificar a faixa de *Área Interditada* e fazer dela uma rede que nos liga enquanto corpos atlânticos que podem renomear-se em outros *comuns* é também permitir-se melhor enxergar as zonas fronteiriças que nos cercam para, como diria Achille Mbembe, "sair da grande noite" (Mbembe, 2010).

Boris é filho da geração que atuou decisivamente nos movimentos de independência dos Camarões. Essa geração, ao sonhar a marcha de uma *comunidade descolonizada*, esbarrou-se com uma série de dificuldades: a ausência de um pensamento democrático, o recuo das perspectivas de revolução social radical, o desejo de fuga de muitos africanos e a institucionalização da extorsão e da predação em nome do poder (Mbembe, 21). Revejo novamente as pinturas de Boris. Ele que cresceu e se formou na periferia de Douala ao longo dos anos 80 e 90, quando os sucessivos ensaios de gestação de uma *comunidade descolonizada* provaram ser cada vez mais impossíveis diante da consolidação da ditadura de Paul Biya, no cargo desde 1982. Boris começou a pintar nos muros do salão de beleza de sua família, posteriormente nos muros dos salões vizinhos, sempre experimentando desenhar os rostos dando destaque às complexas ramificações das tranças e penteados. Sua prática surge, portanto, da demanda concreta de um espaço específico e que, ao ser deslocado para a superfície de uma tela e para uma galeria de arte, ganha novas dimensões. Ela se insere num espaço da diáspora africana em que as esferas "da roupa, da música, do esporte, da moda e do cuidado com o corpo em geral" caracterizam uma força transnacional por excelência (Mbembe, 215, [tradução minha]).

Nesse sentido, considero muito relevante a fala de Boris, quando ele se pergunta: "como compreender que nosso meio não seja tão bem cuidado quanto nossas cabeças?". Sintomática para quem cresceu imerso nas precariedades urbanas, sociais e políticas da periferia de Douala no contexto turvo de consolidação dos governos pós-coloniais. Pintar as fachadas dos salões de beleza da família e dos vizinhos, espaços de solidariedade em que se criam vínculos estéticos e comunitários, tornou-se finalmente uma prática transnacional de afirmação da vida, de afirmação da beleza, de afirmação da subjetividade. Ao pintar esses rostos nos salões de beleza, ele está "fazendo as cabeças", como se trouxesse a fala de Fanon à tona, um dos primeiros a compreender que a colonização era principalmente um assunto de ordem psíquica: "Eu sou meu próprio fundamento" (Fanon *apud* Mbembe, 68). Suas pinturas são um exercício contínuo de fluxo entre as fronteiras humanas e as fronteiras urbanas de Douala. Tornam também indiscerníveis os planos entre as cabeças e as casas, já que imbricados traçados coloridos libertam o plano e dão concretude objetual às *fronte(ira)s*. Arrisco dizer que, não fossem as experiências de pintar os muros dos

salões de beleza de Douala, Boris talvez não fosse capaz de conferir tamanha organicidade a suas *fronte(ira)s*.

A polifonia dos traçados se expressa pela integração das subjetividades com os ambientes, conferindo um impulso psicogeográfico a sua obra. Destacam-se entre as mesclas capilares, a brancura de espaços vazados da tela. Esta brancura deixa entrever os espaços suspensos, como buracos de memória, entre-lugar de uma população fadada ainda hoje à errância e ao exílio. Os vazados de tela parecem também apontar para a falta de lugar de uma comunidade obrigada a fazer de seu lar um trânsito constante. Como já foi citado anteriormente, via Certeau, "caminhar é ter falta de lugar". Uma comunidade errante forçada a trazer o lar em sua própria cabeça, em seu próprio corpo. Assim como aconteceu com a grande diáspora forçada da escravidão atlântica, muitos africanos estão ainda presos à condição de imigrantes, como se um devir-nômade ocupasse cada um daqueles que habitam ou não o continente. Expatriados, procuram a cada passo para fora de seus lares (re)constituírem-se em novos mundos possíveis, novas subjetividades, novas comunidades. Os sutis vazados de tela, como lugares suspensos, lembram-nos que aos africanos, arrancados da terra e do solo, é necessário o exercício cotidiano de imaginar comunidades para além dos vínculos da terra, inventando novas formas de mobilização e de solidaridades transnacionais. Em seu tríptico denominado *HLM - Habitation à Loyer Modéré* [Habitações de Aluguel Moderado]<sup>13</sup>, similares a nossos conjuntos habitacionais periféricos, é possível ver essa condição vazada de um lar em suspenso.



<sup>13</sup> *HLM (Habitats à Loyer Modérés)*, 2013. In: <http://www.jackbellgallery.com/artists/57-Boris-Nzebo/overview/>. Acesso em janeiro de 2014.

Minha ida recente ao MAR (Museu de Arte do Rio), próximo ao local em que realizamos a *deriva etnográfica*, talvez tenha estimulado uma percepção maior acerca das pinturas de Boris e do *stimmung* em que estávamos imerso ao longo de nossa *deriva etnográfica*. Inaugurado ano passado no quadro dos projetos de "revitalização" da zona portuária do Rio de Janeiro, o MAR apresenta uma exposição chamada "Do Valongo à Favela: imaginário e periferia". Nela constam obras de diferentes períodos históricos que mostram como foi sendo construído o imaginário desse lugar periférico da região portuária carioca. De repente, deparo-me com um singelo desenho de Euclides da Cunha, *Vista de Canudos (de uma encosta do Morro da Favela, 1897)*. Euclides esteve no arraial de Canudos enquanto correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* para narrar as insurreições dos devotos de Antonio Conselheiro. Foi de "uma encosta do Morro da Favela", nesse ponto de vista superior de quem domina o conjunto do arraial e é capaz de mapeá-lo, que o escritor cartografou Canudos. Enquanto o autor do clássico *Os sertões* esquadrihava os casebres do arraial lá de cima, o líder messiânico de Canudos, transitando pelos becos labirintais e fervilhantes do arraial, profetizava: "o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão".

Impossível não recordar as manifestações ocorridas na noite de inauguração do Museu, ano passado, em sua maioria contra o conjunto de reformas que estavam sendo implementadas pelo Projeto Porto Maravilha, reformas que têm apresentado uma notória desconsideração pelas populações do entorno do Museu, sobretudo as que residem nas áreas mais empobrecidas do Morro da Providência, sujeitas a constantes ameaças e efetivas remoções. Sintomaticamente, a ocupação inicial desse morro se deu por soldados da batalha de Canudos que viviam nos entornos do Morro da Favela e que, ao regressarem ao Rio de Janeiro para receber seus salários que nunca chegavam, permaneceram esperando uma "providência" do Estado. Ou seja, esse lugar tornou-se um poderoso catalisador simbólico do imaginário periférico urbano brasileiro, ao dar nome aos espaços marginalizados que hoje conhecemos como favelas. Durante as manifestações, o coletivo Bloco Reciclato entoava o coro: "o sertão NÃO vai virar MAR".

Volto a observar o desenho de Euclides, vista panorâmica de Canudos a partir do topo do Morro da Favela. Diz ele nos Sertões:

Galgava o topo da Favela. Volveria em volta o olhar, para abranger de um lance o conjunto da terra. (...) Ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... Mas a reunião de tantos traços incorretos e duros arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas, criava-lhe perspectivas inteiramente novas. E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginativa ingênua, acreditassem que “ali era o céu...” (...) Presa numa dessas voltas via-se uma depressão maior, circundada de colinas... E atulhando-a, enchendo-a toda de confusos tetos incontáveis, um acervo enorme de casebres... (Cunha, 39-40)

Volto ao último andar do MAR. Vista panorâmica da Baía de Guanabara e da Praça Mauá. Vejo de cima os sobrados que ainda resistem cercado de tantos modernos edifícios comerciais. À direita, as tortuosas encostas do morro da Conceição e mais ao fundo um pedaço do antigo Morro da Favela, atual Morro da Providência. Penso nas ruínas do futuro e nas memórias que reemergem do nada. Penso em Canudos, o arraial multiforme e milenarista, que reunia tantos "traços incorretos e duros - arregoados divagantes de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bocainas" e "confusos tetos incontáveis, um acervo enorme de casebres". Antonio Conselheiro fugia à ordem que o Estado queria impor e fez daquela terra acidentada o próprio céu sertanejo. Avisava que o sertão ia virar mar. E eu daqui do MAR, olho pros "sertões" rearranjados da urbes, esses confusos tetos incontáveis que são, de certa forma, continuidades de Canudos. Li que o Museu de Arte do Rio assumia sua missão de comunicar-se com o entorno e, nas palavras da curadora Clarissa Diniz, "narrar a memória da região (...) estamos cumprindo o papel de olhar para o nosso entorno e atuar neste lugar, e, para que isso seja feito, precisamos ter o mínimo de conhecimento de seu passado." <sup>14</sup> Penso inevitavelmente nos objetos *primitivos* que saíam das expedições etnográficas para o *Museu do Homem*. Tudo em nome do passado e da memória do "Homem". A diferença em relação ao *Museu do Homem* talvez seja o fato de que no mundo contemporâneo já não se sustente mais uma memória totalizadora da Humanidade a ser agrupada num único museu. A ideia de "atuar

<sup>14</sup>[http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/release\\_do\\_valongo\\_a\\_favela.pdf](http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/release_do_valongo_a_favela.pdf). Acesso janeiro 2014.



neste lugar", de narrar a memória local parece ter se tornado um imperativo cultural ao qual o programa do MAR aparenta alinhar-se.

O sertão virou MAR. Por mais interessante, didática e crítica que seja a exposição "Do Valongo à Favela: imaginário e periferia", é impossível esquecer que o Museu que a abriga faz parte de um empreendimento mais amplo que despejou recentemente inúmeras famílias do Morro da Providência. Como resolver essa equação que legitima a memória do *outro* local ao mesmo tempo em que opera seu afastamento territorial? Volto novamente meu olhar para a vista parcial da região portuária. Recordo a *deriva etnográfica* que fizemos, eu e o artista plástico Boris Nzebo. Sinto a presença daquela faixa amarela de *área interdita*. Daqui de cima, no panorama superior que atíça a pulsão escópica do *voyeur* que se coloca a distância do mundo, sou resgatado pelas *fronte(ira)s*. Sinto-as circundar novamente meu corpo, vestindo-me dos jogos de poder e invisibilidade que se arquitetam em nome do *outro*. Sinto a presença de Boris Nzebo e suas tranças que tornam indiscerníveis as capilaridades entre as cabeças e os traçados das cidades. Como enxergar os limites entre nossas fronteiras? Como enxergar as *fronte(ira)s* que nos desenham sem cair no velho exercício reducionista e maniqueísta das identidades pré-fabricadas?

Volto à placa que me incita ao jogo de adivinhação da palavra que falta. *Segurança, uso obrigatório de fronte(ira)s neste local*. Como forma de sair dos neo-binarismos que surgem a partir de discursos de alteridade na arte e na etnografia em nome do *real*, vale retomar algumas perspectivas construtivistas de Schmidt. Para ele, não se trata de pensar em termos de realidade subjetiva ou objetiva, mas a partir da ideia de que percepção e conhecimento elaboram ou constroem algo que aceitamos cognitivamente como realidade e que orienta nossa conduta e ação (Schmidt, 1989: 56). Tais modelos de realidade, a partir dos quais construímos nossas ficções operacionais, são de índole processual e sua comunicação depende das *materialidades* produzidas pela socialização linguística (Schmidt, 2007: 74). Nesse sentido, mais do que sublimar as fronteiras do espaço, como pretendia Debord, a ideia é buscar os meandros dessas ficções híbridas que se apresentam entre as materialidades fronteiriças. Tais materialidades não são coesas nem fechadas em si mesmas. Funcionam como remendas falhas. Como as tranças capilares de Boris Nzebo. Remendo de *corpos outros*, de hiatos que, embaralhados, revelam sempre novos desenhos que antes não se viam. Bimi,

tecelã Kaxinawá e mestre na arte de produzir kenes, diz buscar em seu ofício "enxergar os desenhos que não via"<sup>15</sup>. É o que se busca, aqui: enxergar os desenhos que não se vêem nos interstícios das materialidades fronteiriças.

## Algaravias #2

ALGARABÍA. Del árabe. *al-garb*, el occidente: algarabia, el poniente, cosa de poniente, gente que vive hacia el poniente, lengua de los alárabes que morában hacia el poniente: Y como esa lengua de los alárabes era un árabe corrompido, poco inteligible para los castellanos, de ahí que traslaticiamamente pasase algarabía a significar cosa dicha o escrita de modo que no se entiende, y gritería de varias personas que por hablar todas a un tiempo, no se puede comprender lo que dicen. - Otros dicen que salió de *alarabiya*, la lengua árabe. - *Algarabía* es también nombre de planta, y parece que se le dió por la confusión de sus ramas, aludiendo al significado con que está comunmente recebida la voz *algarabia*. (MONLAU *apud* SALOMÃO: 1997:17)

### 28/04/2014 - Granada

Hoje o nativo ausente parou na birosca de um árabe, ao lado das muralhas de Albaicín, em Granada. Pediu um vinho. Disse que era do Brasil. Perguntou a Nagib, o dono da birosca: E você, de onde é? Nagib: Não importa de onde sou. Sou do mundo. Sou de onde estou. E Nagib olhou pro rosto do nativo ausente: você poderia ser marroquino, mas tem cara mesmo de iraniano. Você tem olheiras azuladas, como os iranianos. O nativo ausente assustou-se. Apesar de ter dito que era do Brasil, nasceu no Irã. Teerã-Irã. Mas não sabia que iranianos tinham olheiras azuladas. Lembrou-se de um amigo que teve na escola pública de Paris de mesmo nome: Nagib. Ele era marroquino. O nativo ausente era visto como marroquino na França. Por seu cabelo, sua pele e desenho de rosto. Mas há também gestos, costumes, fala, língua, jeito de corpo. Há também olho, boca, nariz, pelos, fronte. Defronta-se. Zona de fronteira. Há fronte e cabelos e olheiras azuladas. Agora que Nagib (aquele que é de onde está) disse-lhe que olheiras azuladas são típicas da fronte de um iraniano, o nativo ausente pode até ser iraniano. E é, de quando em vez.

O nativo ausente teve seu corpo infanto-juvenil disperso entre territórios e culturas outros, jogado entre as malhas alfandegárias, aduaneiras. *Al-fandaq, ad-diuan*. Não por acaso, nomes *alárabes*. O nativo ausente joga corpo na zona limítrofe de *al-garb*. A zona limítrofe ocidental. Corpo algaraviado. Imerso em jogo de fronte. Aqui, na península ibérica, deslancha-se o embrião da performance limítrofe do Ocidente. Defrontando *alárabes*, defrontando judeus, defrontando hereges. Aqui imprime-se na fronte: Ocidente. O espírito cruzadista transatlântico

<sup>15</sup> Kenes são tecidos com desenhos sagrados dos povos Huni Kuin. Foi no filme "Kene Yuxi, as voltas do Kene" (2010), de Zezinho Yube, que assisti à fala da tecelã Bimi. In: <http://lugardoreal.com/video/kene-yuxi--as-voltas-do-kene/>. Acesso em janeiro de 2014.

leva nas proas de seus navios os totens da Ocidentalização: o estado burocrático e seu saber administrativo, o missionário e seu saber etnodemonológico (a proto-etnologia quinhentista) e o colono, com seu saber de ocupação pela violência. Nos porões das caravelas, antes de começarem a transladar africanos escravizados, os cristãos-ocidentais carregavam seus demônios: o olhar assombrado com sua própria exterioridade selvagem.

O nativo ausente lembra Montaigne e seus *Ensaaios*. *É a mim mesmo que pinto*. O *eu* que se desgarrá da ordem do mundo e de Deus. Fora do elo que se estabelecia com um termo externo e excludente, abre-se um vazio: *é não estar em nenhum lugar, estar em toda parte*. E como pintar-se frente ao vazio? *O vazio ao redor encheu-o de arabescos, que são pinturas fantasiosas, cuja única graça está na variedade e na estranheza. Que são eles, na verdade, também aqui, senão arabescos e corpos monstruosos, remendados com diversos membros?* Arabescos: corpos outros, corpos estranhos, fantasiosas variedades, remendos de membros diversos. Algaravias: falas outras, confusos vozerios, algazarra, planta em sua confusão de ramas rizomórficas. É *al-árabe* o próprio *eu*: escrever o vazio fundamentado pelo outro que lhe escapa. Arabescos e algaravias. Zonas limítrofes em que se desenha o *eu*. O nativo ausente na esfera de produção de si outro. Entre *al-fandaq* e *ad-diuan* de *Al-garb*, AL-ARABIYA.

?

?

Finalmente, o nativo ausente testa-se no jogo de corpo com as bordas do ocidentalismo. Em Albaicin, antigo bairro mouro, despacha na zona limítrofe entre a Grande Mesquita e a Igreja de San Nicolás.



## 2.3

**Cuidado, escavações: constelações autoetnográficas.**

*"O tigre não proclama sua tigritude, ele apanha sua presa e a come"*

Wole Soyinka

*"A história (...) é o salto do tigre em direção ao passado"*

Walter Benjamin

*"O olho estrangeiro só vê o que sabe".*

Provérbio ganense

*"Sou de onde estou."*

Nagib - o dono da birosca em Granada

A próxima placa: *Cuidado, escavações*. Há inúmeras narrativas emergindo nesse espaço escavado: aquelas ligadas ao cotidiano dos moradores e passantes que atravessam um espaço em transformação, aquelas do plano diretor das obras do poder público, e também as que são descobertas aleatoriamente, peças arqueológicas cuja memória é confrontada à pressa da cobertura de asfalto - camada de piche e esquecimento que se alastra a toque de caixa às vésperas das eleições municipais de 2012. Como conjugar a constelação de passado-presente que se performatiza na atualidade revirada de um projetado *Porto Maravilha*?

*Cuidado, escavações*. Tomo muito cuidado. Evito a profundidade. Ensaio escrever pela superfície horizontal dos corpos e das materialidades que se presentificam. A ideia de que deve haver um sentido profundo para além da matéria, uma meta-física, está no centro da "perspectiva hermenêutica". Segundo Gumbrecht, é possível situá-la no início da Época Moderna, momento em que começaram a ocorrer novas configurações de autorreferência a partir das quais o homem moderno passa a enxergar a si mesmo como excêntrico ao mundo. Isso significa que ele principia a compreender-se enquanto "entidade intelectual incorpórea" (Gumbrecht, 2010: 48) capaz de extrair um sentido inerente aos

objetos do mundo, agora vistos como "coisas-em-si", puramente materiais. O homem vem a ser, então, um observador de primeira ordem, pois passa a interpretar os signos da superfície material, conferindo um significado profundo advindo da subjetividade humana. Esse processo caracteriza a formação do “campo hermenêutico” (Gumbrecht, 1998:12).

O campo hermenêutico refere-se, portanto, a uma demanda constante de interpretação como ato capaz de garantir o acesso à verdade do mundo. Tal dicotomização, a partir da qual passa a sustentar-se a ideia de modernidade ocidental, apoia-se no "paradigma sujeito/objeto". (Gumbrecht, 2010: 46) Gumbrecht sustenta a consolidação dessa modernidade epistemológica a partir de três conceitos fundamentais: 1. a emergência do “observador de primeira ordem” (Luhmann) ; 2. “crise da representabilidade” (Foucault) e 3. “temporalização” (Koselleck). (Gumbrecht, 1998 :11-12) A partir do século XIX, o estatuto de neutralidade conferido ao observador de primeira ordem passa a ser questionado pela consciência autoreflexiva de um novo observador, de segunda ordem, que observa a si mesmo no ato de observação. Nesse sentido, ele se volta à análise dos próprios meios de observação do mundo, pondo em dúvida a condição de objetividade do real, pois toma consciência de que a representação de determinado objeto depende da posição ocupada pelo próprio observador. Esse processo, referido por Foucault como *crise da representabilidade*, motivou a *temporalização*, isto é, a conexão do sujeito à narrativa do tempo histórico como solução ao problema da proliferação infinita de possibilidades de representação dos fenômenos de referência (Gumbrecht, 2004:40).

Benjamin, já nos anos quarenta do século XX, propõe em suas teses "Sobre o conceito de história" uma saída para esse tempo cronológico da razão historicista à qual estava preso o sujeito ocidental. Ele busca trilhar um caminho aparentemente paradoxal em que enxerga uma complementaridade dialética (Lowy, 2005: 45) entre a redenção messiânica da teologia judaica e o materialismo histórico do marxismo. Como forma de escapar de uma visão linear e progressista da história, da qual estava imbuída grande parte da escola materialista, propõe o seu cruzamento com o tempo messiânico, em que a produção de uma temporalidade não-linear, não evolutiva, possibilita a intercessão de brechas, de erupções extemporâneas. Em sua tese XIV, ele contrasta a história como construção de um lugar que não é formado pelo "tempo

homogêneo e vazio" do historicismo, mas por aquele "saturado pelo tempo-de-agora" (Benjamin, 2005: 119). Segundo ele, o passado se faz à luz do presente, ou melhor, à "sombra" do presente, já que ele irrompe instantânea e misteriosamente, como o "salto do tigre em direção ao passado" (Benjamin, 2005: 119). O salto é justamente esse descontínuo inapreensível e fugaz, um momento frágil, uma constelação momentânea de passado, presente e futuro, como é o tempo quando não mais visto em sua dimensão cronológica e sim anacrônica, não mais como "contínuo homogêneo vazio", mas em sua condição intempestiva.

Benjamin, por sua vez, seguia as sombras do esquecimento lançadas por Nietzsche nas *Considerações intempestivas*: "todo ato exige esquecimento". E a cultura, para ir adiante e viver sua 'autenticidade', deveria esquecer. Se persistisse a "febre histórica decoradora" dos historicistas, com suas síndromes de arquivamento dos "grandes feitos", haveria uma hipotrofia da vida ativa (Nietzsche, 103). Fugir do tempo historicista e cronológico seria imergir neste "tempo do agora", em que o presente é uma constelação de passado, que irrompe entre sombras, saltos e esquecimentos. Nessa nova percepção do tempo, ao invés de se *construir sentido* sobre o passado, melhor seria procurar mecanismos para produzir a "experiência direta do passado", que deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar e provar estes mundos através dos objetos que o constituíram". (Gumbrecht, 2002: 467) O desejo pela experiência direta do passado se dirige à sensualidade da superfície do espaço em detrimento da profundidade espiritual do tempo. O novo historiador deve imergir nos fatos em busca de uma presentificação do passado. Segundo Gumbrecht, diante da queda do muro de Berlim e do abalo das utopias socialistas, o futuro teria se esvaziado de sua dimensão salvacionista e, conseqüentemente, o passado libertado-se de sua função pedagógica. Não seria mais possível aprender com a história e, nesse sentido, restaria ao historiador outro modo de relacionar-se com o passado através de sua presentificação (Gumbrecht, 2002: 472)

Estamos na "deriva etnográfica" da região portuária. Eu e meu colega camaronês Boris Nzebo. Enquanto desviamos cuidadosamente das escavações (terrenas e epistemológicas) me vem à mente a imagem de ossadas humanas descobertas casualmente durante reforma de uma residência particular nos arredores de onde estamos, no bairro da Gamboa. Pesquisas arqueológicas e

históricas concluíram que se tratava da ossada de africanos escravizados recém-chegados ao Cais do Valongo, local onde funcionou o Mercado de Escravos do Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XIX. À sombra do elevado e arborizado Cemitério dos Ingleses, permaneceu incógnito até o início deste século o Cemitério dos Pretos Novos, criado no século XIX para enterrar africanos que chegavam mortos ou moribundos da travessia atlântica. Esse antigo cemitério de valas comuns e de corpos enterrados à flor da terra (Pereira, 2007) foi obliterado da memória coletiva. Mas, como resultado de um salto do tigre em direção ao passado, emergiu. Ainda assim, poderia ter continuado esquecido. Não fosse a atitude dos donos da casa de querer fazer do espaço um "lugar de memória", e da pressão de movimentos de afirmação negra e de estudiosos do assunto, provavelmente os esqueletos continuariam soterrados, à sombra do Cemitério dos Ingleses.

O projeto *Porto Maravilha* não previu a criação de espaços culturais ligados à memória da presença africana e da escravidão, apesar de esse local ter funcionado por muitos anos como um ativo mercado de escravos. Com acento sobre museus como o MAR (Museu de Arte do Rio) e o Museu do Amanhã, dedicado às Ciências, hoje a página web do projeto expõe um trajeto intitulado *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração Africana*<sup>16</sup> em que são destacados lugares de memória da presença negra. Ainda assim, é um circuito ao ar livre em que - com exceção do Instituto dos Pretos Novos (cuja existência deve-se à iniciativa privada dos donos da residência em que foram achadas as ossadas), e do Centro Cultural José Bonifácio (que já existia bem antes da criação do projeto *Porto Maravilha*) - não há nenhum espaço cultural construído especificamente para a memória negro-africana.

Essa invisibilização do passado colonial frente a uma supervalorização do desejo de modernidade acompanha nossa história há séculos. A construção do colossal Museu do Amanhã, dedicado às Ciências, resume o desejo político de Modernização do espaço urbano que contrasta com as feridas de um passado colonial que emerge não só das ossadas de um cemitério que, apesar de tudo que foi feito para soterrá-lo, salta à flor da terra como a presa capturada por um tigre ao saltar em direção ao passado; mas também da presença atual de espaços

---

<sup>16</sup> Cf. <http://portomaravilha.com.br/circuito/>. Acesso em janeiro de 2014.

subalternizados e marginalizados como o Morro da Providência. Essa invisibilização revela a colonialidade, isto é, "o lado reverso da "modernidade" - seu lado sombrio, como a parte da lua que não enxergamos quando a observamos da terra" (Mignolo, 2003: 47). O lado sombrio da colonialidade perpassa nossa macro-história, mas também nossas subjetividades, nossos corpos, nossos desejos. É a memória que aprendemos a esquecer, em nome de modelos hegemônicos da Modernidade e da Civilização. No entanto, essa memória colonial retorna de múltiplas formas e sob muitas roupagens.

Enxergar o que permanece invisível no jogo de diferenças é um dos desafios que pretendo explorar. Entretanto, esse jogo é complexo e não atende a uma simples lógica binária do tipo: Museu do Amanhã (poder hegemônico) *versus* Cemitério dos Pretos Novos (povos subalternizados). Há entre essa aparente lógica binária de diferenças uma série de "zonas indeterminadas de múltipla pertença, marcadas por estruturas tácitas de poder" (Olinto, 2008, 19). Heidrun Olinto, ao retomar os conceitos de *transdiferença* de Breinig e Lösch, de *hibridação* de Canclini e de *constelação* de Benjamin, refere-se a essas produções de diferença como "constelações híbridas". O conceito encontra-se no "questionamento do binário e da ideia subjacente de processos de transformação lineares. Nesse sentido, afasta-se tanto da visão de grupos culturais, enquanto portadores de determinadas identidades culturais claramente distinguíveis, quanto da compreensão da contingência cultural limitada à perspectiva diacrônica, dando relevo à heterogeneidade do sincrônico" (Olinto, 2008: 21).

Quero destacar "constelações híbridas" que surgem na dimensão heterogênea do sincrônico, produzida nas malhas deste tempo constelar em que a imersão performática no espaço da região portuária poderia estimular a *produção de presença* do passado. Na verdade, desde que imaginei a realização do projeto de "deriva etnográfica", já pensava no espaço portuário como um local em que as camadas de passado marcadas pela presença *atlântica negra* (Gilroy, 2001) poderiam estimular algum tipo de simultaneidade histórica tendo em vista a presença de artistas africanos. Minha intenção já revelava, pelo que posso observar a partir de um olhar crítico retrospectivo, uma espécie de supervisibilização da Colonialidade, ou então uma invisibilização da Modernidade. O que sempre me fascinou no projeto DIGBAP foi, sem dúvida, a possibilidade de interlocução com artistas africanos. Esse era o meu foco. Nesse



sentido, não posso deixar de dizer que houve de minha parte uma tendência a invisibilizar a presença brasileira e principalmente francesa. Não estaria eu operando na chave do modelo colonial ao pretender invisibilizar seu corolário oposto e complementar: a Modernidade?

Quando fizemos a imersão na zona portuária, minha atenção estava muito mais voltada para a forma como os dois artistas africanos, o rapper senegalês Kunta Kinte e o artista plástico camaronês Boris Nzebo, iriam sensoriar o espaço. Lembro-me de estar continuamente perguntado a eles sobre o que achavam daquele local que foi outrora um grande mercado de escravos. O senegalês improvisou um rap falando sobre o sofrimento de seus "irmãos africanos" que vieram escravizados e repetia sistematicamente a palavra "África". Foi então que eu comecei a ver que havia algo errado na forma de me direcionar a eles, já que estava estimulando muito mais uma *produção de sentido* e, conseqüentemente, uma reprodução de discursos identitários pré-estabelecidos e reconhecidos pelos modelos de realidade, do que instigando de fato uma experimentação, um tateamento a partir das materialidades locais. Ainda que minha intenção fosse a de dar visibilidade a uma situação colonial (a escravidão), o fato de estar unidirecionando minha atenção aos colegas africanos e a seu possível diálogo com o passado escravocrata (e com isso esquecendo a rede multicultural em que estávamos inseridos), não apontaria uma forma discursiva e até mesmo um olhar fetichista sobre o espaço? Bastaria dar uma aula de história sobre a "realidade" da escravidão, ainda que invisibilizada pelo poder público, para estar inserindo-me conjuntamente ao coletivo nas malhas da *zona fronteira* da região portuária? Reforçar a memória escravocrata do espaço, pura e simplesmente, não seria como fazer um trabalho de guia turístico, isto é, atribuir sentido e significados ao espaço, tal qual um hermeneuta? Não pretendo responder a todas essas perguntas, que surgem muito mais como uma enxurrada de inquietações a respeito de um problema que poderia ser colocado da seguinte forma: como escapar das armadilhas do discurso pré-moldado sobre identidades pessoais, coletivas e territoriais e, com isso, imergir na experimentação performativa das traduções, mediações e interlocuções da heterogeneidade do sincrônico? Gostaria de esmiuçar essa leitura da experiência pelo espaço portuário do Rio de Janeiro a partir de uma abordagem comparativa transatlântica.

Lembrei-me de quando estive em Dakar para a terceira fase do projeto DIGIBAP. Fomos visitar a famosa Ilha de Gorée, entreposto de embarque de africanos escravizados para as Américas. Trata-se de um importante ponto turístico da cidade. Na principal casa de escravos que abriga uma exposição sobre a memória da escravidão, era interessante notar a reação das pessoas que por lá transitavam, principalmente do nosso grupo multicultural composto por quatro senegaleses, quatro franceses, dois brasileiros, um camaronês e um congolês. Havia um guia explicando detalhes do cotidiano da casa: na parte inferior ficavam estocados os produtos a serem comercializados assim como os africanos, separados por sexo e idade. Havia próximo ao corredor principal uma solitária minúscula em que ficavam presos escravizados rebeldes. No momento em que passamos por este quarto, o guia sugeriu que entrássemos para tirar uma foto. O rosto de alguns dos franceses, ao longo de toda a visita, denotava certo desconforto com a situação toda, e a sisudez agravou-se nesse momento da sugestão da foto. Eu também não ousava sorrir nem pousar para uma foto que a mim denotava certa morbidez. Mas um dos colegas do DIGIBAP, o artista multimídia congolês Jean Katambayi Munkendi entrou animado na solitária, fez uma pose sorridente e o flash disparou. Eu não soube como reagir a essa situação. Fiquei um tempo refletindo, entre o embaraço e a admiração por sua despresticiosa performance. Uma simples cena como esta expõe uma rede de "constelações híbridas" em que o "lugar de memória" funciona como mediador de diferentes subjetividades e identidades (Versiani, 244). Não pretendo aqui falar por Jean, ou pelos outros de nosso grupo. Minha leitura é de interlocução com as diferentes reações que vivenciei conjuntamente nessa situação aparentemente banal da performance de uma foto tirada num lugar turístico. Pelo que pude notar, Jean, que vive em Lumbashi, na República Democrática do Congo, não se sentiu desconfortável com a situação. A foto foi tirada e, como haveria de ser no contexto de um passeio turístico na agradável tarde de sábado, seguimos caminhando. Depois pensei: o próprio fato de o guia, um senegalês morador da ilha, propor uma foto desse tipo já não seria em si um fato bastante intrigante?

Será por que a memória da escravidão já está tão entranhada em sua vida cotidiana que a ele não soa estranho propor uma foto turística numa cela em que negros eram supostamente castigados e mesmo mortos? Seria a própria situação turística, e seu inevitável efeito banalizador, que permite esse tipo de atitude? Ou

talvez o fato de esse guia já não dar tanto peso a uma história longínqua que não mais lhe diz respeito, ao menos, não tanto quanto pretende a excessiva carga memorialista do turismo da escravidão? Não há uma resposta. Trilhamos aqui a "zona indeterminada de múltiplas pertencas". Não posso falar pelo guia, nem por ninguém. Mas posso descrever situações vivenciadas e imaginar outras. Eu fui incapaz de posar para essa foto. Seria por culpa colonial? Mas o Brasil não é, nem foi, um país colonizador. Talvez a culpa deva-se ao fato de eu ser visto como branco aos olhos dos senegaleses, e isso me enquadra na categoria "colonizador". Os franceses foram incapazes de posar para a foto. Culpa colonial? É mais provável, já que a França colonizou esse país num passado muito recente. Segundo um dos senegaleses que nos acompanhava, há uma forte presença de negros norte-americanos que visitam a ilha como santuário de memória ancestral, vestindo-se de branco e mantendo profundo respeito e discrição em relação a esse "lugar de memória". O senegalês que me contou essa história diz achar graça da situação. Seriam os negros norte-americanos capazes de posar sorridentes para essa foto? Acredito que não. Leio texto sobre a fabricação do patrimônio de Gorée explicando que há inúmeras agências de turismo nos Estados-Unidos que estimulam o turismo da memória negra: uma viagem "iniciática" de retorno às "raízes" (Bocoum & Toulhier, 2013). E o rapper senegalês, afinado com o discurso da Negritude, pousaria descontraído para a foto?

A Ilha de Gorée constituiu-se definitivamente como lugar de memória da escravidão a partir da Independência do Senegal, nos anos sessenta, quando a Negritude firmou-se como discurso de formação dessa nova nação pós-colonial. O primeiro Festival de Artes Negras (1966), organizado justamente na Ilha e com forte acento cosmopolita, ratifica esse espaço como lugar de memória da diáspora negra. A orientação culturalista do discurso da Negritude, cujo valor inegável é hoje questionado em muitos aspectos<sup>17</sup>, perpassa a fabricação do lugar como patrimônio. Pergunto-me se talvez a memória dessa escravidão do Sistema

<sup>17</sup> "Tais considerações não impediram muitos intelectuais africanos de criticar os fundamentos raciais da negritude nem de denunciar sua ineficácia. "O tigre não proclama sua tigridade, ele apanha sua presa e a come", afirmava o nigeriano Wole Soyinka... O fato de Senghor, ao ter se aposentado como presidente do Senegal, já estar na Normandia e terminar sua trajetória filosófica na Academia Francesa permitiu aos críticos da negritude concluir que o movimento era na realidade um gesto de intelectuais africanos complexado, buscando sua validação no olhar dos outros. A negritude não passaria de uma forma de conformismo, uma pseudodissidência que sonha aproximar-se de uma misteriosa norma de humanidade definida pelos ex-colonizadores" (Monga, 2010: 28-29).

Atlântico não sirva hoje mais a interesses de uma elite política local africana, ainda sob os auspícios do discurso da Negritude; ou dos negros da diáspora distribuídos entre Europa e Américas e que sofrem mais diretamente as marcas da exclusão racial e, por isso, necessitam afirmar com mais afinco uma identidade negra comum; ou dos próprios ocidentais, que se valem do discurso do *mea culpa* para fazerem prosperar seu lugar de consciência e um possível "paternalismo liberal" (Clifford, 2009: 267). Para o congolês Jean e para o camaronês Boris, vivendo no interior da África central, menos próximos dos pólos irradiadores do discurso da Negritude, interessa exaltar a memória da escravidão?

Outra região portuária que também abriga um "lugar de memória" da escravidão: a cidade de Ouidah, no Benin, para onde fui por conta própria depois da residência artística em Dakar. Ouidah foi um dos mais ativos portos de escravos da África Ocidental. Em meados dos anos noventa constituiu-se ali outro "lugar de memória" da escravidão: a "estrada dos escravos", um caminho de aproximadamente quatro quilômetros entre a cidade e a beira mar. Esse caminho era trilhado pelos escravizados antes de embarcarem para as Américas. No local da famosa "porta do não retorno" foi inaugurado um imenso portal em 1995 pela UNESCO. Consegui o contato de um francês que vive em Ouidah há mais de vinte anos e casado com uma beninense. Fiz com ele uma visita guiada pela rota dos escravos. Passamos pela "árvore do esquecimento" e depois pela "árvore do retorno", em torno das quais os africanos escravizados deviam dar um determinado número de voltas. Na primeira, o objetivo era esquecer seu passado e suas origens, na segunda garantir o retorno à terra natal após a morte. Para visitar a segunda árvore é preciso entrar num bairro que fica à beira da rota dos escravos. Nesse momento, houve uma pequena confusão pois dois moradores que se diziam guias determinaram que deveríamos pagar os seus serviços para ter acesso ao monumento. O guia francês disse que aquilo era um absurdo pois eles não eram donos do lugar. Disse também que já exercia há anos o trabalho de guia e que nunca havia passado por situação semelhante. Eles retrucaram dizendo que eram moradores da região e, por isso, tinham autoridade e legitimidade sobre o território e seu "patrimônio". De repente o tom do diálogo foi se elevando e o francês, visivelmente alterado, começou a bradar enfaticamente que eles não eram guias pois não haviam feito curso e que não sabiam nada a respeito da história daquele lugar.

Aquela situação me incomodou. Principalmente a fala do francês. Como ele poderia dizer que os beninenses não conheciam sua própria história? Soou-me pretensioso. Perguntei por que ele acreditava saber mais da história daquela região do que os próprios nativos? Ele me explicou que eles não haviam estudado nem feito o curso para guia e que apenas reproduziam o que lhes foi dito de forma difusa. Não quis prosseguir a conversa pois vi que não traria bons frutos, mas fiquei com a famosa pulga atrás da orelha: pergunto-me se ele se referia aos nativos ou a ele próprio quando dizia que "apenas reproduziam o que lhes foi dito de forma difusa". Não seria exatamente isso que ele fazia, ao fiar-se nos livros, nos cursos oficiais para guia, para tecer sua fala sobre a história da região? Quem tem direito à voz dos "lugares de memória"? Ou melhor: quem autentica a história do lugar de memória e para quem são essas memórias, afinal? Para os moradores do bairro em que jaz a famosa árvore do retorno? Para o francês que domina a razão historicista através do qual são legitimados os "lugares de memória" sob o carimbo de instituições como a UNESCO? Para os turistas que a percorrem sedentos por informações históricas? Achei extremamente sintomático assistir a esse tipo de discussão entre um francês e dois "nativos" em torno dessa "árvore do retorno". Afinal de contas, trata-se de um monumento de "não-memória" para os africanos escravizados, já que eles deviam dar três voltas em torno da árvore justamente para esquecer sua terra natal antes de zarparem para as Américas. Essa mesma árvore parece trazer à tona hoje conflitos similares, em que a memória ressurge como o salto de um tigre: os nativos que vivem no bairro em que está a árvore não teriam direito sobre a sua história? Ou essa história construída em torno da escravidão serve muito mais para quem vem de fora do que para eles? Qual seria a história deles?

Essas experiências em duas outras regiões portuárias que funcionam como lugar de memória da escravidão negro-africana trazem-me para um lugar complexo em que múltiplas produções de identidade envolvendo diversas línguas, modelos de realidade e imaginários mesclam-se numa rede densa de significados locais, de lembranças e histórias reinventadas. O que poderia haver entre o sorriso do congolês Jean pousando para a foto numa casa de escravos na Ilha de Gorée, a querela entre um francês e dois beninenses pela voz da memória escravocrata na "árvore do retorno", e a deriva etnográfica feita por mim e o camaronês Boris na região portuária do Rio de Janeiro no contexto do coletivo DIGIBAP?

Das escavações do porto do Rio de Janeiro posso entrever as relações de poder que se modificam e se rivalizam a partir das conexões entre significados locais e globais. Aqui a Negritude não teve o mesmo peso discursivo que em Dakar. Nosso discurso de nação-moderna constituiu-se através de valores como os da mestiçagem. Eles continuam, de uma forma ou de outra, invisibilizando determinados passados coloniais ligados à memória negra. Ao mesmo tempo, é possível notar o quanto o discurso da Negritude e seu acento sobre o nativismo e a autenticidade africanas serviu mais para uma elite em contato com a Europa do que para os próprios africanos imersos em suas realidades locais. Penso em Jean e sua pose para a foto. Mas, ao mesmo tempo, o discurso da Negritude, inserido no cosmopolitismo global e com o selo das Nações-Unidas, foi que possibilitou a consolidação de bases mais sólidas para a fundação desses lugares de memória, que hoje podem funcionar como meio de apropriação identitária e contestação de uma História eurocêntrica, ainda que banalizadas pela indústria turística. Penso no conflito através do caso do francês e dos dois beninenses em torno da memória da árvore do retorno. Não é legítimo que eles reivindiquem a voz sobre a memória de um território no qual nasceram e foram criados? No fim das contas, é muito provável que num futuro próximo o Cemitério dos Pretos Novos venha a ser declarado patrimônio cultural. Já há inúmeros interesses políticos e discursivos brotando em torno dos ossos escavados. Mas a pergunta persiste: a quem servirá tal memória?

E a mim, por que me vieram à mente esses ossos e ecos de uma memória escrava tecida no Atlântico Negro? Por que a necessidade de escavá-los e escrevê-los aqui nesta tese? Os ossos/ecos refletem constelações de passado-presente-futuro, mas também constelações de subjetividades que foram se compondo através dos processos de interação com outras subjetividades específicas. Daí enredar-me: *constelações autoetnográficas*. Em sintonia com o desafio lançado por Daniela Versiani de aproximar estudos de literatura e antropologia através da experimentação de autoetnografias (Versiani, 2005: 15), proponho aqui uma escrita por *constelações autoetnográficas*. A proposta não é meramente casual. Insere-se na experiência de deslocamentos que tive ao longo de minha infância e adolescência. Assim como não é casual o fato de as três situações atlântico negras que descrevi acima entre Rio de Janeiro, Dakar e Ouidah, terem envolvido africanos e franceses. Em meus deslocamentos infanto-juvenil foi possível

entrever a repetição de jogos de diferenças que envolviam determinadas "identidades" que se repetem: iraniano, brasileiro, francês, árabe, negro.

Quero voltar uma última vez ao episódio da faixa de *Área interdita* à qual enredei-me com Boris Nzebo. Nesse teste contínuo de fronte(ira)s resolvo entrevê-las através da provocação artística de meu colega camaronês: sou levado por cabelos e faixas a pensar as capilaridades do espaço. Recordo-me inevitavelmente da relação ambivalente de minha capilaridade com as cidades em que vivi. Meus cabelos são cacheados. Nem lisos, nem crespos. Híbridos, assim como meus traços físicos e minha tez parda. Essa conjuntura fenotípica serviu como evidência física aos olhos dos franceses de que eu deveria pertencer a outro mundo: o mundo dos imigrantes árabes, muito populosos em meados dos anos 80 na cidade de Paris. Tinha oito anos. Aos doze anos, estudando numa escola francesa em Brasília, sentia-me mal com meu corpo e meus cabelos. Recordo-me o nome do produto que passei, incentivado por minha mãe, que cresceu incomodada com seus cabelos crespos. Chamava-se *alisabel*. Queria pertencer de alguma forma ao modelo de realidade dominante que me cercava. Através das relações diaspóricas, no fluxo transatlântico França-Brasil, estudando numa escola "colonial"<sup>18</sup> em pleno coração do Brasil, sentia necessidade de intervir e transformar o *significante flutuante* cabelo (Hall, 2003: 95). Aos dezesseis anos, morando nos Estados-Unidos, fui considerado negro. Lá, qualquer evidência física (significante) que possa ser associada ao fenótipo negro faz com que a pessoa seja inevitavelmente categorizada como negra. E aqui, no Rio de Janeiro, passo muitas vezes por branco - como sempre fui no Senegal ou no Benim (apesar de muitos acreditarem por lá que eu era árabe mas, ainda assim, árabe no Senegal, ou no Benim, é branco) - e outras vezes posso até passar por negro, mas quase sempre mestiço (afinal de contas, o que significa ser mestiço no Brasil?).

Os significantes ligados ao corpo, neste caso o cabelo, obtêm sua significação não em razão de uma essência que poderiam conter, mas em virtude de relações dinâmicas de diferença que entretêm com outros conceitos e ideias dentro de um campo específico de significações, ou dentro de um "modelo de realidade", para usar terminologia de Schimdt (Schmidt, 2007, 71). Isso para dizer que as atribuições significantes do corpo, através das quais se fundamentam as

---

<sup>18</sup> No terceiro capítulo explicitarei o que entendo por modelo "colonial" da Escola Francesa de Brasília.

conceituações de raça e identidade, são performáticas. Elas variam de acordo com o modelo de realidade no qual se está inserido. Ou seja, mais do que identidade, se deveria pensar em *produção de identidade*, já que se trata de um processo performático em que as identificações deslocam-se de acordo com as diferentes formas com as quais nos posicionamos, ou somos posicionados, através das narrativas do passado.

Volto-me ao redor: entre o camaronês Boris e eu há inúmeras subjetividades em jogo dentro do coletivo DIGIBAP. Há três brasileiros (uma mineira, um paulista e um paraibano). Há três franceses. Há uma chinesa crescida em Vancouver que foi a diretora artística do projeto em sua primeira fase. Há um senegalês. Como enredar-me a essa rede difusa? Difícil. Inevitável não voltar-me ao processo auto-reflexivo das diversas camadas de identificações sucessivas (Versiani, 224) que perpassaram minha trajetória por diferentes sistemas culturais. Quando fui negro, estudando numa escola nos Estados-Unidos, mergulhei na leitura de nomes importantes da cultura negra: James Baldwin, Malcom X, Martin Luther King. E também de personalidades da diáspora negra: Marcus Garvey, Walter Rodney, Bob Marley, Peter Tosh. Fizeram parte de minha produção de subjetividade e ajudaram-me, naquela situação, a superar determinada estereotipia que perpassou minha trajetória no sistema de ensino francês, seja em Paris, seja em Brasília. Sistema esse que, com seus métodos severos e cartesianos de ensino, com espasmos racistas, marcou também minha subjetividade. Quando fui árabe em Paris. Quando fui francês em Brasília. Quando fui brasileiro nos Estados-Unidos. Quando fui carioca no Acre. Quando fui iraniano no Rio de Janeiro. E quando fui filho de diplomata, circulando pelas camadas hierárquicas desse corpo flutuante chamado *corpo diplomático*, em que há uma clara rede de privilégios jurídicos da legislação internacional que me situam numa rede de poder específico. Enquanto filho de diplomata, tive até meus vinte e quatro anos uma carteira de identidade vermelha, diferente daquelas dos demais cidadãos brasileiros.

Este corpo híbrido e flutuante que se deslocou entre as jurisdições de um *corpo diplomático* lança-me simultaneamente no jogo de diferenças e na pretensa neutralidade a que aspira o campo das relações diplomáticas. No fim das contas, pergunto-me: que diferença faz? *Constelações autoetnográficas* é uma escrita que se performatiza como as identidades em que fui enredado e nas quais enredei-me



ao longo desses sucessivos deslocamentos. Em sintonia com a proposta de Daniela Versiani, ao aproximar as perspectivas construtivistas de Schmidt e as teorias da antropologia crítica de Clifford, desejo enfatizar a autoetnografia como uma *grafia*, isto é, um ato comunicativo que se performatiza em suas sucessivas negociações e interações com as diferentes "visões compartilhadas da realidade" (Versiani, 225). Essa *grafia* busca superar as dicotomias entre *auto* e *etno*, entre subjetivo e objetivo, entre familiar e estrangeiro e, nesse sentido, realizar-se enquanto camadas de *constelações autoetnográficas*.

### Algaravias #3

#### Marrakech, 21/05/13

O nativo ausente está na praça Jemaa-El-Fna preparando-se para a *espécie de despacho*. Ainda incerto de onde fazê-lo, mas vendo toda essa gente na praça, toda essa confluência de toques de tambor, de cordas feitas de tripas, macacos acorrentados pelo tornozelo e pulando de ombro em ombro, encantadores tocando serpentes, vendedores de restos sagrados da materialidade animal e vegetal, ovos de avestruz, pássaros, lagartos inchados, ratos ressecados, adivinhos, berberes em trajes tradicionais pra tirar foto com turistas, pretos africanos vendendo muambas chinesas. Aqui é a perfeita encruzilhada dos desertos: de areia e de água. Confluência Sahaara/Atlântico. Vai começar a deriva etnográfica, perder-se entre as matérias que a cidade oferece. Tomado de espírito encruzilhadista. Perambular entre restos de gente e bicho e coisa. Colher o que se achar. Perder-se por achar. Caminhar a falta de lugar.

Agora almoça sentado pós colheita encruzilhadista. Lidando com os misteriosos *feitiços*, ou magias, ou *grisgris*, essas forças de corpos que atravessam o invisível. Surpreende-se em ver o quanto o *grisgris* é forte em Marrakech, todo o trabalho com pedras, ervas e animais. O desejo de entranhar-se de corpo presente entre essas condensações de carne-espírito, de matérias-pensamentos, corpo-forças, dá-lhe enorme prazer, e mais, uma sensação tamanha de vida pulsando agora. Os mercados de *fetiché* daqui muito lembram os de Benin. Mesmo diante da forte presença do Islã, que por aqui remonta a milênios, é notório o constante e intenso diálogo com as práticas mágicas. Acha interessante que não tenha visto nada similar em cidades mais ao norte, como Tânger e Fez. Fica mais evidente a seus olhos o quanto Marrakech é influenciada pelas culturas negro-africanas, as que atravessaram o deserto durante anos comercializando com berberes.

O nativo ausente conheceu uma casa de *fetiché* que fica na praça Elghzel. Tenta explicar ao dono da casa o trabalho que faz, por suas andanças através da Península Ibérica e do Magrebe, a caminho de Teerã. A procura de lugares de feridas coloniais, as *espécies de despachos* que são depositadas nestes lugares.

Diz-se fascinado pela conjunção de matérias com as quais trabalha o vendedor. Abriu-se um canal de diálogo. Pergunta sobre os usos de algumas das forças minerais, vegetais e animais: as peles de serpente, as pedras, as folhas, as cascas de tartaruga, cabeça de antílopes, patas de elefante, ossos, morcegos, cavalos-marinhos, escorpiões e outros tantos bichos mais. O vendedor de *fetiches* diz ter um produto que não costuma mostrar aos turistas. Vai buscar um embrulho escondido dentro da loja. Retira as inúmeras camadas de pano que revelam o crânio de um leão. Raspas do crânio para trabalhos de magia. Diz ser o produto mais caro da loja. Depois outra revelação surpreendente: a praça em que se encontra foi, ao longo do período medieval, um mercado de escravos negros negociado por árabes. O nativo ausente testa-se entre as feridas dos tratos dos viventes. Mais um mercado de escravos africanos, mas dessa vez tratado por árabes. Testa a história pela sorte dos bichos e das gentes: pele de cobra, escorpião, cavalo-marinho e morcego.



## 2.4

**Atenção, valas abertas: afaste-se. Espécies de despachos**

*Minha vida eu mesmo encanto. Ritualizo. Nas encruzilhadas, peço licença ao invisível e sigo, herdeiro miúdo do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Eu, que sou de encruzilhadas, desconfio é das gentes do caminho reto.*

Luiz Antônio Simas

*Perder o pé é o mínimo dos riscos.*

Jean Rouch

*As ruas e as bobagens do nosso daydream diário se enriquecem  
Vê-se que elas não são bobagens nem trouvailles sem consequência  
São o pé calçado pronto para o delirium ambulatorium  
renovado a cada dia.*

Helio Oiticica

As *constelações autoetnográficas* acompanham o movimento de não se pensar o sujeito enquanto categoria una e coesa. Ao testar-me e escrever-me de forma autoreflexiva, procuro fazer despontar o sujeito múltiplo que se performatiza através da interlocução com os múltiplos outros, inseridos em diferentes espaços de comunicação. Nesse sentido, corro menos o risco de reduzir o outro a um todo homogeneizador (Versiani, 2005: 21), ou de transformá-lo em objeto (Olinto, 2005: 14).

Devido aos deslocamentos que vivenciei em meus anos de formação infanto-juvenil, cresci com uma dificuldade acentuada de conviver com a "casa". Pois, de certa forma, sentia-me sempre impelido ao lugar das alteridades que me eram atribuídas e que me jogavam para fora, para um lugar outro que não aquele em que estava inserido. Seja a alteridade do "iraniano", seja a do "árabe", seja a do "negro", a do "candango", a do "carioca", ou do "francês": há sempre um lugar outro, um estrangeiro que me impele à existência de *fora*. Essa "consciência

dupla" - tão bem exposta por Dubois quando vivenciou a realidade de ser negro letrado nos Estados-Unidos em meados do século XIX<sup>19</sup> -, ou essa "identidade diaspórica" - tal qual retomada por Hall mais recentemente ao analisar a condição dos imigrantes negro-africanos nas metrópoles<sup>20</sup> -, traz à tona uma ideia híbrida de pertencimento que coloca em primeiro plano a necessidade da tradução cultural e, principalmente, a dúvida permanente quanto à possibilidade de se "estar em casa": "uma vez hibridizados, os elementos de origem não podem mais ser isolados; o "retorno para casa" tornou-se impossível. E isso tem como consequência a hibridização ser assombrada por um sentimento de perda irreparável". (Hall, 2013: 82 [tradução minha])

O sentimento de perda que comungo com Hall carrega uma especificidade: nunca fui imigrante, nem expatriado, nem exilado. Com exceção do tempo de um ano e meio em que vivi trabalhando num grupo de teatro no Acre, todas as minhas *diásporas* devem-se à profissão de meu pai. Nunca sofri as mazelas do exílio político ou econômico, do despejo, da fome, nem o sofrimento da clandestinidade. Pelo contrário, se vivia uma "diáspora", era dentro das esferas do poder estatal que trabalha, justamente, no comando e na regulação dos trâmites e das passagens das fronteiras geopolíticas. Por outro lado, o fato de eu estar inserido nesse ambiente cercado de uma estrutura de poder ligada ao Estado brasileiro não fazia de mim uma bolha e nem me isentou de episódios de racismo e preconceito. Sempre tive que conviver com os desafios cotidianos da língua, dos costumes, das amizades, das diferenças, dos medos e da vontade de pertencimento.

No meu caso, o sentimento de perda decorrente da hibridação referida por Hall, soma-se à peculiaridade de ter crescido com o sentimento paradoxal de perder algo que, na verdade, nunca me pertenceu. Nasci no Irã e lá vivi por três anos. No entanto, não há nada que me ligue a esse lugar a não ser o nascimento. Carrego a marca de iraniano em minha naturalidade, em minha carteira de identidade, mas não tenho parentes nem descendentes iranianos. Não tenho sequer memórias desse lugar e, até ano passado, nunca havia regressado ao Irã. Ao

<sup>19</sup> "É uma sensação estranha, essa consciência dupla, essa sensação de estar sempre a se olhar com os olhos de outros, de medir sua própria alma pela medida de um mundo que continua a mirá-lo com divertido desprezo e piedade. E sempre sentir sua duplicidade - americano, e Negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliados; dois ideais que se combatem em um corpo escuro cuja força obstinada unicamente impede que se destroce. A história do Negro americano é a história desta luta." (Dubois, 1999:54)

<sup>20</sup> Cf. *Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior*. In: HALL, S. *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2003.

contrário de um exilado ou imigrante clandestino, não criei laços com o mundo de lá. Ainda assim, poderia ter simplesmente ignorado minha naturalidade. Mas conjunturas históricas e pessoais (descritas no capítulo seguinte) fizeram-me querer e precisar reportar continuamente à terra natal como lugar de memória do próprio esquecimento. Mais do que um pertencimento, esse lugar de memória seria a marca de uma estrangeiridade. Daí o duplo paradoxo: a terra natal como "além", o lugar de memória como esquecimento.

Talvez possa pensar tal paradoxo à luz da análise de Freud sobre o *inquietante enquanto familiar removido*: "Esse inquietante não é, de fato, nada de novo, de estranho, mas sim algo que desde sempre é familiar à psique, e que só o processo de remoção tornou outro." (Freud, *apud* Agamben, 2007: 88) No meu caso, não seria a própria "casa" o familiar removido? Pois, ao contrário do estrangeiro, é ela que marca meu não-lugar, ou melhor, minha não existência. A casa estrangeira-me. A casa inquieta-me.

Muitas vezes surpreendo-me caminhando pelas ruas em estado deambulatório, sem saber ao certo onde estou, nem para onde vou. Cresci convivendo com uma necessidade de fazer-me corpo perambulado. Perambular: passar, atravessar espaços e coisas. Como situar-se no tempo e no espaço quando se convive com o sentimento da contínua passagem? Como se fazer presente? Acabo de recordar que até há pouco tinha ainda dificuldades em me situar no tempo: confundia os meses do ano, principalmente setembro com novembro. Esses deslocamentos de calendários escolares entre um sistema cultural e outro faziam-me também confundir outono e primavera. Estudei numa escola francesa em Brasília que seguia o calendário francês. Minhas férias de verão eram em pleno inverno brasileiro.

O delírio perambulatório era também, e principalmente, uma manifestação da dificuldade de se fazer presente no espaço. Sinto a passagem enquanto permanência. De certa forma, o ato de perambular parece ser a repetição dessas cisões que me constituíram: linguística, temporal e geográfica. Já que não podia fixar-me, precisava atualizar a sensação de estar continuamente transitando no entre-lugar das línguas, dos tempos e dos territórios. Mas o entre-lugar, para

retomar famoso texto de Silviano Santiago<sup>21</sup>, a *zona fronteiriça* e sua demanda pela constante passagem e tradução, gera uma inquietação de movimento que nos lança sempre para a falta de lugar, para o estranhamento. E o estranhamento é "estar estranho ao lar [*unhomed*] não é estar sem casa [*homeless*]" (Bhabha, 29). Sim, perambular é atualizar a sensação de se estar continuamente "estranho ao lar".

A perambulação remete a conceitos ligados às epistemologias do movimento e do nomadismo, contrárias às visões essencialistas, puristas e a-históricas da identidade. Refiro-me a categorias como *glissement*, em que o significado desliza incessantemente sob o significante (Lacan, *apud* Mijolla, 1724), *différance*, em que o sistema de significação é compreendido enquanto movimento de jogo que produz efeitos de diferença (Derrida *apud* Santiago, 1976:22) e *rizoma*, como sistema aberto de "multiplicidades" sem raízes, religadas entre elas de forma não arborescente em um plano horizontal (platô) que não pressupõe nem centro nem transcendência (Deleuze/Guattari, 2007: 13). No entanto, a perambulação remete também à dor do não-pertencimento. A dor de sentir-se incapaz, muitas vezes, de tomar corpo. Ter presença entre as pessoas e as coisas. Pois a passagem, ainda que nos faça quebrar o ritmo cotidiano e atentar para a dimensão performática da experiência presente, cria também essa constância da perda e um sentimento de estar estranho ao lar, de viver no não-lugar, ou "fora do lugar", como bem lembra Said (Said, 1999).

Pergunto: qual a possibilidade de presença para quem se sente em constante estado de perambulação? Gumbrecht reconhece uma convergência entre seu conceito de presença e a descrição de Heidegger da "linguagem como casa do Ser". Isso o leva a pensar a ideia de casa a partir de alguns aspectos: a casa como promessa (se não garantia) da proximidade entre aqueles que nela habitam. Diferentemente do paradigma hermenêutico da "expressão" e sua implicação-padrão de que tudo que é exposto precisa ser puramente espiritual, a casa como ser nos faz imaginar que aquele que reside na casa possui "volume" e, portanto, compartilha do *status* ontológico dos objetos. Nesse sentido, a "linguagem como casa do Ser" seria um meio pelo qual poderíamos esperar uma reconciliação entre o "ser-aí" (*Dasein*) e os objetos do mundo. (Gumbrecht, 2012: 72).

---

<sup>21</sup> Cf. SANTIAGO, S. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro, Rocco: 2000.

No entanto, ao referir-se à linguagem como casa do Ser, ainda que este procure-se nos objetos do mundo, Heidegger parece prender-se todavia a uma filosofia de linguagem que isola a noção de "ideia" como resultado do pensamento atrelado à singularização de um "eu" essencializado. Em resposta a tal princípio ainda essencializante da ideia de linguagem, Mignolo propõe a língua enquanto processo contínuo que só existe no *linguajamento*: "É precisamente na interseção entre a pessoa, o eu, seres humanos, organismos vivos - seja o que for - que o linguajamento se situa como condição de possibilidade de língua" (Mignolo, 2003: 345). Nesse sentido, ao invés de "casa do Ser", a linguagem seria mais *casa do linguajamento*.

Volto à performance da região portuária do Rio de Janeiro. A última placa recolhida através do trabalho de "deriva etnográfica" tinha os seguintes dizeres: *Atenção, valas abertas, afaste-se*. As perambulações como falta de lugar, retomando Certeau, ou como casa do linguajamento, retomando Mignolo. Como se as ruas das cidades fossem súbitas crateras, ou valas, em meu corpo. Presto atenção, mas não sei se é possível afastar-me de valas que me atravessam. *Valas abertas*. Como fenda de corpo. Delírio perambulatorio? [Este trecho entre colchetes que insiro agora no corpo do texto está sendo escrito em momento posterior à defesa desta tese. Insiro-o por ter descoberto, tardiamente, ao ver o documentário *Helio Oiticia*<sup>22</sup>, o programa do *delirium ambulatorium* criado pelo artista ao longo dos anos setenta. Ele pensava este programa como uma "meditação conduzida pelo pé" capaz de emancipar o corpo através de sua relação intrínseca com os elementos materiais e concretos com os quais se confrontava através das perambulações pela cidade. O termo *delirium* remete a um estado de vigília, quase de transe, que propulsiona o trânsito ambulatório. Segundo Moacir dos Anjos,

é o abrir-se para o que está nas ruas em busca de elementos – prosaicos ou extraordinários, suaves ou ásperos – que permitam a recriação constante de subjetividades, conduzindo a um estado de invenção que gradualmente tome mais espaço da vida de cada um. É habitar um *Barracão* sem janelas ou portas, confundido, em sua indefinida extensão, com a própria cidade. (Anjos, 43)

---

<sup>22</sup> *Helio Oiticia*, documentário de César Oiticia Filho, Guerrilha Filmes, 2012.

Frente aos princípios de *linguagem como casa do Ser*, segundo Heidegger, ou de *linguagem como casa do linguajamento*, segundo Mignolo, gostaria de provocar a ideia de *linguagem como **barracão** do linguajamento*. **Barracão** por condizer mais com o caráter precário e performativo da linguagem, sempre exposta às contingências decorrentes do embate direto e imediato com o mundo. Fecho aqui os colchetes intempestivos].

Foi a partir da experiência de deriva etnográfica no quadro do coletivo artístico DIGIBAP que comecei a vislumbrar uma forma de emancipar meu corpo frente ao delírio perambulatório que me acometia. Um trabalho de (pro)cura das *valas* de corpo pelo espaço. *Atenção, valas abertas. Afasto-se. Não me afasto: perder o pé é o mínimo dos riscos*. A experiência pela região portuária fez-me pensar de forma mais sistemática a possibilidade de transição, intervenção e ocupação do tecido urbano de forma a tomar corpo. Como presentificar-me no espaço urbano? Os diálogos com o artista multimídia Abaporoçu Pindobah Vj Palm ao longo da terceira residência artística DIGIBAP, realizada em abril de 2013 em São Paulo, levou-nos a ideias mais precisas sobre a possibilidade de intervenção no espaço em diálogo com os conceitos de *encruzilhada* e de deriva urbana através do uso da tecnologia e de suas interfaces com a magia

Foi a partir desses diálogos com Abaporoçu Pindobah Vj Palm que resolvi desenvolver uma prática que denominei *espécies de despachos*. *Espécies de despachos* porque decidi retornar a algumas destas moradas, reais e imaginárias, onde se constituíram minhas poli-caco-fônicas produções de subjetividade, para realizar intervenções/performances a partir de materialidades locais ajuntadas em *zonas fronteiriças*, ou melhor, em "zonas de feridas coloniais". Esse termo, cunhado por Walter Mignolo, refere-se às marcas psicológicas ou físicas da Colonialidade impressas pela Modernidade nos povos subjugados e nos espaços que os definem (Mignolo, 2003). O uso do termo *espécies de despacho* joga com o título da famosa obra de Georges Perec, *Espèces d'espaces* para enfatizar dois pontos. O primeiro é de que esse trabalho consiste em interrogar os espaços, ou mais simplesmente lê-los a partir de uma imersão em seu *stimmung* (Gumbrecht, 2014). O segundo refere-se à ideia de que não se trata de um despacho propriamente dito, já que não faço uso das sabedorias ancestrais do Candomblé, tampouco de suas especificidades litúrgicas, para o manejo das materialidades com as quais me deparei. Trata-se de uma *espécie* de despacho justamente porque



valho-me de seu princípio ativo para tomá-lo como conceito e experimentar os mundos possíveis que se me apresentam a partir de suas provocações. Desse modo, ponho em ressonância *ideias* dos despachos com meus exercícios de atravessamento dos espaços para acionar a matéria do real que se apresenta. Acionar a presença corporal através das materialidades que surgem contingente e disjuntivamente no espaço. Perder pé. Tomar corpo.

Derivar pelas cidades sensoriando e ajuntando materialidades banais do cotidiano para serem despachadas em *zonas de feridas coloniais*. Tais materialidades são as encenações verbais, sonoras, visuais e corporais que me tiram do ato incorpóreo da perambulação para colocar-me na presença "volumosa" do espaço. Uma deriva de (pro)cura pelo aleatório. A escrita desta tese performatiza-se conjuntamente a tais materialidades transitórias, irrepetíveis e efêmeras. Uma escrita que se funda no próprio ato de deslocamento do corpo no espaço. Na viagem de ida e volta rumo a Teerã foram feitos exatamente doze *espécies de despachos*. Algumas delas são apresentadas de forma dissonante nas entrelinhas das seções que transitam nos entrecapítulos desta tese, as quais denominei *algaravias*. Outras, especificamente as dos lugares em que nasci e vivi, Teerã e Paris, serão retomadas de forma mais pormenorizada nos capítulos que se seguem.

Antes, contudo, de adentrar as *espécies de despachos*, algumas considerações. A essa altura talvez pareça redundante dizer, mas quero ressaltar que as leituras aqui oferecidas não pretendem trazer uma visão sistemática a respeito da cultura iraniana, francesa, carioca, candanga, acreana ou árabe. Escrevo a partir da presença sensorial de uma imersão multisituada (Marcus, 1998), como alguém que tateia sistemas na heterogeneidade do sincrônico. Nesse sentido, valeria dizer que esta tese se oferece como uma *deriva etnográfica multisituada*. Ao invés de pensar o sistema mundial como um quadro holístico que confere contexto ao estudo contemporâneo dos povos ou sujeitos locais, gostaria de imergir de modo fragmentado na pulsão descontínua dos estudos multisituados. Por isso o desejo de uma etnografia que incorpora fragmentos de coisas que, assim como chegam, vão. Derivam. Seguem as conexões, associações e relações multisituadas das coisas do mundo (Marcus, 81). Dialogo também com Latour e sua busca pela etimologia do termo "social", que leva a entender a

sociedade não como um todo orgânico, mas em termos de "associações" que devem ser "seguidas":

A raiz é *seq-*, *sequi-* e a primeira acepção é seguir. O latim *socius* denota um companheiro, um associado. Nas diferentes línguas, a genealogia histórica da palavra "social" designa primeiro "seguir alguém" e depois "alistar" e "aliar-se", para finalmente "exprimir alguma coisa em comum" (Latour, 2012: 24).

Ao invés de pretender determinar contextos sócio-culturais e identitários, seguir simplesmente as coisas. De forma aleatória e promíscua. Derivar. Seguí-las e abandoná-las. As *espécies de despachos* ficaram pelo caminho. Há resquícios de sua presença através de fotos que são aqui expostas. Junto a trechos de filmes, livros, cartas e as coisas do mundo, esta tese é, em si, também despacho. *Tesebó*, como diria o amigo Luis Felipe dos Santos:

Este é o lugar da tesebó, menos uma tese formal e disciplinar respondendo à expectativa da academia e mais uma tese que entra na onda do “curso desunido e interrompido”. Uma tese como feitiço, transformação mágica espaço-temporal. Eis a força dos motins antropofágicos. O conceito está na fronteira dos outros, tanto na borda da filosofia ocidental com suas teses científicas quanto no limiar da intervenção e intercessão mágica no cosmos. O ebó é o alimento dos Orixás, o reequilíbrio das forças em disputa e choque, a abertura dos caminhos. Através da controversia entre tese e ebó, estabeleço meus intercessores e entro nas ondas dos motins antropofágicos. (Santos, 168)

Uma tese como feitiço. *Espécies de despachos*. Não posso terminar este primeiro capítulo sem antes firmar esse pacto fe(i)tichista<sup>23</sup> com o leitor: escrever com os pés, escrever pelo corpo que percorre o espaço por seus próprios pés, é assumir a escrita enquanto despacho. Do francês *dépêcher*, antônimo de *empêcher*, a palavra *despacho* origina-se do latim *impedicare* cujo radical é *pedis*, pé. Ou seja, *dépêcher* tem o sentido de "dar pé", apressar, agilizar em oposição a *empêcher*, impedir, entravar, não dar pé. Segundo o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira* "despachar" foi incorporado ao português a partir do século XV com o

<sup>23</sup> Trata-se de termo empregado por Bruno Latour para acentuar a indiscernibilidade entre o "feito" e o "fetiche", onde o primeiro "parece remeter à realidade exterior" e o segundo "às crenças absurdas do sujeito". Especifico melhor abaixo essa operação No original *faitiche*, que em francês condensa as sonoridades entre *fait* e *fétiche*.

sentido de "deferir ou indeferir um documento, resolver, incumbir de qualquer serviço ou missão" (Cunha, 1982: 256). Ou seja, *despachar* foi introduzido na língua portuguesa no contexto de formação dos Estados nacionais e de expansão das colônias ultramarinas. De terminologia burocrática, tal palavra traduz a necessidade crescente, diante da colonização dos trópicos, do Estado se fazer presente no além-mar, presente pela distância. Sem as instâncias da nascente burocracia, com suas tecnologias fundamentais - a escrita e a máquina de imprensa -, seria impossível colonizar o Novo Mundo.

Segundo Gumbrecht, três grandes acontecimentos teriam marcado metonimicamente a formação da "primeira cascata de modernidade", quando se configura o início de um afastamento gradual do corpo do processo de produção de sentido: a "descoberta" da América, a invenção da imprensa e a Burocracia (Gumbrecht, 1998: 12). Desse corte epistemológico, o sujeito, agora exterior ao mundo dos objetos, começa a organizar seu olhar na busca de um sentido profundo na superfície das coisas. A formação do campo hermenêutico, calcado no isolamento entre sujeito e objeto, entre corpo e sentido cria as condições de possibilidade para o advento do "moderno autor-sujeito". É sob essa condição de uma nova materialidade da comunicação (a máquina de imprensa) capaz de proliferar a presença para além do corpo, que foi possível surgir o projeto da Modernidade/Colonialidade, ao se fazer presente nas terras ultramarinas através do aparato burocrático. Não é possível pensar a burocracia sem as capacidades de armazenamento e de propagação de um sistema de signos separado do corpo humano (Gumbrecht, 1998: 113). Foi a própria burocracia nascente, em conjunção com a formação dos Estados nacionais, que suscitou os "esboços de subjetividade", ao transformar a ausência corporal no princípio da presença de seu poder e, com isso, ditar "as formas, as fronteiras e os espaços livres da subjetividade". (Gumbrecht, 1998: 133-134).

Por isso, não é de se estranhar que o termo "despachar", tendo o sentido burocrático de agilizar a presença do poder do Estado para além de seu corpo, surja justamente no século XV, quando o Estado português consolidou-se e lançou as bases de seu projeto global de Modernidade/Colonialidade. Também não é de se estranhar que seja através da presença de missionários e cronistas no Novo Mundo, inseridos na prática cotidiana da escrita (a exemplo dos jesuítas e sua estratégia epistolográfica) que se tenha estabelecido a redução da alteridade

indígena ao grau zero da nudez, à pura materialidade corporal: seja pela nudez do "papel branco", que servirá como superfície para o missionário imprimir com sua escrita pessoal os sinais de sua salvação individual, subjetiva; seja a nudez da "boca infernal" canibalesca, através da qual o missionário vai buscar justificar a intervenção da conquista por guerra justa, pela escravização e pelo castigo exemplar no pelourinho<sup>24</sup>. De uma forma ou de outra, a escrita, pela pena ou pela armas, funciona como dispositivo capaz de garantir a presença do poder da Coroa para além de suas fronteiras através da intervenção direta sobre o corpo/território indígena.

Curiosamente, se por um lado o termo "despachar" entrou na língua portuguesa através das práticas burocráticas que acompanharam as fundações do nascente Estado Moderno/Colonial, por outro, ele foi deslocado para um sentido mágico-religioso do qual adeptos do candomblé e da umbanda passaram a valer-se posteriormente. Yvonne Maggie formula a hipótese de que essa coincidência entre categorias do discurso jurídico-burocrático e do discurso da crença, em que despachar pode ter tanto o sentido de fazer o processo caminhar, quanto de permitir a abertura de caminhos para Exu nas encruzilhadas, intensifica-se quando a repressão às crenças mediúnicas pelos dispositivos burocráticos do Estado torna-se mais efetivo. Nesse sentido, ao criar o embate com as crenças populares, o aparelho jurídico cria uma homologia entre os dois processos. "As crenças mediúnicas teriam sofrido um sincretismo com o discurso jurídico-burocrático. Não se pode determinar a época na qual se originou tal sincretismo, mas o fato é que essas categorias, presentes nos discursos da crença, aparecem no discurso jurídico desde 1890 e estão presentes nos dois discursos até hoje" (Maggie, 180).

O poder do despacho enquanto feitiço opera justamente na força contrária à do despacho enquanto burocracia: inscrever-se corporalmente no ritmo da invisibilidade cósmica, ou seja, o corpo como parte integrante do mundo das coisas, é a capacidade de tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes. (Gumbrecht, 2010: 109) Já o despacho burocrático

---

<sup>24</sup> "Enquanto o corpo tupinambá torna-se, para Nóbrega, a realidade concreta da carne que deverá sujeitar-se ao pelourinho, para o calvinista Léry, tal corpo se torna a ausência definitiva de uma pureza original que só existe enquanto recordação nostálgica que atinge os sentidos do autor. Seja no sítio de suplício do açoite, ou no sonho primitivista do puritano ascético, o corpo tupinambá foi igualmente sacrificado em nome da civilização ocidental. Sobre sua carne desenharam-se os traços da escrita civilizadora, que o lançou, ora na pré-história da humanidade, ora na nova história do sistema colonial escravista" (Florencio, 2007:112)

quer fazer valer a *autoria* de um corpo ausente (o corpo do Rei, o corpo do Estado) sobre o mundo das coisas, através da dominação do espaço por meio de *dispositivos de poder*<sup>25</sup> que garantam sua onipresença incorpórea.

Vale lembrar que o termo *feitiço* foi primeiramente utilizado por portugueses na costa da África Ocidental no mesmo período em que o termo *despachar* entrou para a língua portuguesa: o século XV, época áurea das expansões marítimas lusas. A acusação feita pelos portugueses aos amuletos fabricados pelos africanos foi referida a partir do adjetivo *feitiço*, que se desdobrou séculos depois em *fetiche*.

A palavra portuguesa *feitiço* (a partir da qual foi cunhado o termo *fetiche*) não deriva diretamente, como acreditava De Brosses, da raiz latina *fatum*, *fari*, *fanum* (no sentido, portanto, de coisa fadada, encantada), mas do latim *facticius*, "artificial", da mesma raiz de *facere* (Santo Agostinho fala até, a propósito dos ídolos pagãos, de um *genius facticiorum deorum*, onde o termo *facticius* antecipa, sem dúvida, o significado moderno). Contudo, a raiz indo-européia *dhê-*, de *facere*, está realmente ligada à de *fas*, *fanum*, *feria*, e tem originalmente um valor religioso que ainda transparece no sentido arcaico de *facere*, "fazer um sacrifício" (...) Neste sentido, tudo o que é *factício* pertence por direito à esfera religiosa, e o espanto de De Brosses diante dos fetiches não só não tem razão de existir, mas inclusive revela o esquecimento do estatuto originário dos objetos. (Agamben, 2007: 65)

Os portugueses condenavam os *feitiços* por serem "feitos" por mãos humanas e, por isso, destituídos de uma verdadeira presença divina. Determina-se uma divisão entre a fabricação humana e o encantamento divino que termina por situar os africanos na condição ambivalente de ingênuos ou cínicos. Ingênuos por acreditarem que um objeto *feito* pode ser um objeto encantado. Cínicos por quererem fazer-nos crer que são dotados de uma força divina capaz de encantar objetos. Opera-se assim a lógica crítica da modernidade fundada na disjunção sujeito/objeto, aquela que segundo Agamben "revela o esquecimento do estatuto originário dos objetos". Tal lógica determina a cisão entre o *objeto encantado* de um lado e o *objeto-feito* de outro. A utilização desse duplo operador permite uma crítica astuta referente aos supostos fetiches dos negros: "quando denunciam a

<sup>25</sup> "Trata-se de uma formação que, em um momento dado, teve por função responder a uma urgência. O dispositivo tem, assim, uma função estratégica. Por exemplo, a reabsorção de uma massa de população flutuante que era excessiva para uma economia mercantilista. Tal imperativo estratégico serviu como a matriz de um dispositivo que se converteu pouco a pouco no controle-sujeição da loucura, da doença mental, da neurose." (Foucault *apud* Castro, 124).

crença ingênua dos atores nos fetiches, os modernos se servem da ação humana livre, centrada no sujeito. Mas quando denunciam a crença ingênua dos atores na sua própria liberdade subjetiva, os pensadores críticos se servem dos objetos tal como são conhecidos pelas ciências objetivas que eles estabeleceram e nas quais confiam plenamente. Eles alternam então, os objetos-encantados e os objetos-feitos, a fim de tornarem a se mostrar *duplamente* superiores aos ingênuos comuns". (Latour, 2002: 32)

No entanto, como bem sublinha Latour, essa dupla operação através da qual os modernos condenam os negros, não seria exatamente a mesma utilizada pelos cientistas para produzirem seus *fatos* nos laboratórios? Afinal, o que diferencia um amuleto de um fermento de ácido láctico produzido no laboratório, se ambos estão, em termos de prática, *fazendo* o objeto? Ao analisar os escritos de Pasteur a respeito de sua ciência de laboratório, Latour nos leva a refletir se o famoso cientista também não estaria confundindo *fatos* e *fetiches*, quando afirma que o fermento de seu ácido láctico é "real *porque* montou com precaução, com suas próprias mãos, a cena onde ele - o fermento - se revela por si só." (Latour, 2002: 38) Um dos principais nomes da chamada antropologia simétrica, Latour procura abordar a ciência não enquanto crença, mas enquanto prática. Assim, ele a nivela a outros tipos de práticas como o xamanismo ou o candomblé, por exemplo. Daí, para escapar ao regime de crenças antifetichistas dos modernos, o autor propõe reaver essa distinção entre *fatos* e *fetiches*.

A palavra "fetice" e a palavra "fato" possuem a mesma etimologia ambígua - ambígua para os portugueses como para os filósofos das ciências. Mas cada uma das palavras insiste simetricamente sobre a nuance inversa da outra. A palavra "fato" parece remeter à realidade exterior, a palavra "fetice" às crenças absurdas do sujeito. Todas as duas dissimulam, na profundidade de suas raízes latinas, o trabalho intenso de construção que permite a verdade dos fatos como a dos espíritos. É esta verdade que precisamos distinguir, sem acreditar, nem nas elucubrações de um sujeito psicológico saturado de devaneios, nem na existência exterior de objetos frios e a-históricos que cairiam nos laboratórios como do céu. Sem acreditar, tampouco, na crença ingênua. Ao juntar as duas fontes etimológicas, chamaremos *feit(i)che* a firme certeza que permite à prática passar à ação, sem jamais acreditar na diferença entre construção e compilação, imanência e transcendência. Tão logo começamos assim a considerar a prática, sem mais nos preocuparmos em escolher entre construção e verdade, *todas* as atividades humanas, e não somente aquelas dos adeptos do candomblé ou dos cientistas de laboratório, começam a

falar sobre o mesmo passe, sobre o mesmo fe(i)tiche. (LATOUR, 2002: 46)

Em sintonia com a antropologia simétrica de Latour, quero pensar a imersão no espaço através das *espécies de despacho* enquanto trabalho de tradução e mediação dos coletivos a partir da ideia de rede. A Constituição do Moderno define-se pela produção de sujeitos como puramente sociais ("homens entre eles" constituídos pelo contrato social) e de objetos como puramente naturais ("coisas-em-si" constituídas pela ciência dos laboratórios) (Latour, 2009:31). O mecanismo crítico do trabalho de "purificação" assinalado pela sociedade Moderna funda-se na ideia de cisão entre natureza e cultura, entre sujeito e objeto, entre fato e fetiche e no princípio de que somente as sociedades que dominam tal mecanismo crítico de purificação (o pensamento científico) são capazes de mobilizar e transformar a natureza e os objetos. Nesse sentido, a prática das *espécies de despachos* serve como uma mediação de híbridos em que não há mais sujeitos ou objetos, mas "coletivos" e "quase-objetos" (Latour, 2009).

## **Algaravias #4**

**Lisboa, 03/08/2013**

O nativo ausente à noite atravessa caladas vielas cheirando a suspiros de fado. Da praça de São Cristóvão desce até a Mouraria, antigo bairro mouro, e cruza negros vendendo drogas na esquina (a cena se repete: sempre negros vendendo drogas nas esquinas de grandes cidades europeias). Vê-se repentinamente diante do primeiro Colégio dos Jesuítas, onde viveram diversos missionários que emaranharam-se sertão adentro, por Américas, Áfricas e Ásias, no exercício global de conversão e de assalto gramatical. Foram os jesuítas, pelo uso da cruz, os grandes articuladores da colonização mental nos trópicos. O nativo ausente sente-se confluenciado, encruzilhado, nesse emaranhado de Mouraria.

Passa pela Praça de São Domingos. Topa com vários guineanos prostrados. O início do ramadã e as decepções da imigração e do desemprego estampados no cansaço físico. Estão escorados num monumento à sombra de uma árvore. O monumento é uma homenagem à memória de judeus, queimados no século XVI dentro do ardente espírito inquisidor. Se por um lado há presença da memória judia, através do monumento, por outro há invisibilização permanente da memória negro-africana, ainda que estes estejam aí, de corpos presentes, prostrados sobre o pilar da memória judaica. O nativo ausente compra dois obis de um guineano. Vai usa-lo no despacho.

Segue a meditação pelos pés. Agora caminha pela Rua dos Mouros. Vê uma geladeira velha largada sobre a calçada. Abre a porta e vê lá dentro um recipiente

repleto de ovos quebrados. Sente-se um corpo peninsular a tracejar invisíveis pelas ramificações lisboetas. Em seguida, circula por uma feira de antiguidades e quinquilharias à altura do Largo do Ladra. Depara-se com um bolo de cartas antigas escritas a partir dos anos cinquenta. São as cartas trocadas por um casal, João Domingos, caixeiro viajante, e Isabelinha, seu grande amor que ficou na aldeia. O nativo ausente seleciona todas as cartas trocadas pelo casal no mês de agosto, mês em que ele está em Lisboa. Pergunta-se o que fazer com elas?

Finalmente, despacha as materialidades esparsas defronte ao Colégio dos Jesuítas.

?



?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?

?



## 3

**Teerã-Nova Iorque. Fal(h)as de um nativo ausente**

## 3.1

**Carretéis de linha - infância e fal(h)a**

*Minha pátria é minha infância:*

*por isso vivo no exílio*

Cacaso

*Nascer é penetrar em uma pátria estranha*

Plutarco

*Nenhuma pátria me pariu*

Titãs

## 3.1.1

**Bazar de Teerã - Onde fica a casa do meu amigo?**

É preciso começar, achar o fio da meada. Já que o enredo desta tese, semelhante à vida, procura desdobrar-se segundo o fio, decido começar pelos carretéis de linha. Eles que são, em sua própria materialidade, meada.

Nas perambulações pelo bazar de Teerã deparo-me com diversos carretéis de linha no setor de tecidos. Das vitrines, eles rodopiam entre olhares atentos de costureiros. Súbita atração. Talvez por serem coloridos, volumosos. Talvez pela dança circular, lembrando dervixes. Por que tamanha atração? Estaria buscando algo que materialize o enredo da trama identitária que há muito me embaralha?

Curta trama, cinco sílabas apenas: TE/E/RÃ/I/RÃ. (Ou seriam quatro? A própria indiscernibilidade tônica do duplo *e* de Teerã acentua o embaralhamento). Considerando que haja cinco sílabas, ainda assim, a contiguidade das duas vogais separadas denotaria um hiato, que deve ser entendido para além de seu sentido

linguístico. Esse hiato foi e ainda é para mim *falha de memória*. É a zona de indiscernibilidade deste sujeito que *fal(h)o*.

Preciso dar linha.

Teerã-Irã, essas palavras em minha infância eram uma só, *teerãirã*. Ecoavam bizarramente. As sílabas que se duplicam: assonâncias e aliteraões em *ê* e *rã*, *tê/ê/rã/î/rã*. Fonemas que perambulam babélicos quando tenho que responder à pergunta: você é de onde? *Where are you from?* Hã? Balbucio, engasgo, *fal(h)o*. Algaravias. As repetições vocais formam redemoinho que me deixa mudo por instantes e a resposta chega inarticulada, trêmula: i... ã..., Hã?, i...rã... Como uma câmara de ecos perpetuando-se: hã, hã, hã, hã... Sinto ainda reverberar esse hiato.

A sensação de atordoamento e o estado de mudez que me acometiam quando criança e adolescente diante dessa pergunta fez-me recordar o olhar do pequeno Ahmed, perdido entre os becos do vilarejo vizinho. Ele pegou por engano o caderno de estudos do amigo e precisa devolvê-lo antes de anoitecer. Este será expulso se não chegar na escola no dia seguinte com o dever de casa feito. Ahmed procura tenso a casa de seu amigo e nenhum adulto é capaz de ajudá-lo ou até mesmo de compreender seu drama. *Onde fica a casa do meu amigo?* No filme do diretor iraniano Abbas Kiarostami, pouco importa, no fim das contas, se ele atinge ou não o objetivo final. Importa mais acompanhar os desvios de um garoto que atravessa a fronteira de seu vilarejo e descobre, do outro lado, um mundo que lhe traz a revelação de seu próprio mundo. Importa mais saber que, a partir dessa jornada pelo desconhecido, pelo estrangeiro, ele toma a atitude transgressora de desobedecer a uma ordem do professor e decide fazer o dever de casa para seu amigo. Daí nasce uma cumplicidade, uma iluminação<sup>26</sup>.

Da mesma forma, não importa nesta tese encontrar uma resposta para a pergunta *você é de onde?* Como o garoto Ahmed, perdido entre os becos labirintais do vilarejo vizinho, quando interrogado a respeito de minha origem,

---

<sup>26</sup> "This kind of narrative strongly echoes many themes of Sufism, especially that Islamic sect's belief in the value of wandering and the enlightenment that comes, not from the exterior things that the wanderer encounters [...] but from inside the wanderer himself or herself (such as Ahmed's decision to do his friend's homework). In: WHITE, JERRY. *Children, narrative and Third Cinema in Iran and Syria*. Canadian Journal of Film Studies, vol. 11, n. 1. p. 82.

sigo desorientado entre os nomes e as cidades que me avizinham, seja aquela em que nasci, sejam aquelas em que cresci e vivi. Decido escrever a partir desse sentimento de embaralhamento frente a uma pergunta aparentemente simples. A voz trêmula e inarticulada de *teerãirã* leva-me a percursos e desvios de quem procura a *casa do amigo* e se depara com a "sincera fluidez do espaço", como escreve o poeta iraniano Sohrab Sepehri no poema "*Neshani*" [O endereço].

Esse poema influenciou não só o título do filme de Kiarostami, mas também sua narrativa. Um homem a cavalo encontra um passante e lhe pergunta onde fica a casa do amigo. Este indica-lhe um caminho que mais parece uma jornada através da qual os elementos da natureza, confundindo-se com sentimentos humanos e transcendentais, sinalizam o percurso. Ao final do poema, quando o passante já indicou para o homem a cavalo o estreito atalho mais "verde que o sono de Deus", as "flores da solidão", que deve contornar para deparar-se com a "fonte dos mitos da terra", ele chegará finalmente a um lugar em que, "dominado por um medo transparente",

*Na sincera fluidez do espaço*, ouvirá um ruído  
verá uma criança  
E então pergunte a ela  
onde fica "a casa do amigo".<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Segue abaixo o poema de Sohrab Sepehri na íntegra (grifo meu). In: WHITE, JERRY. *Children, narrative and Third Cinema in Iran and Syria*. Canadian Journal of Film Studies, vol. 11, n. 1. p. 82.

#### **Where is "the friend's house"**

It was dawn when the horseman asked. The sky paused.  
The passer-by bestowed the branch of light on his lips to the darkness of the sands  
And pointed to a tree and said,  
Before coming to the tree  
There is a narrow alley which is greener than God's sleep  
And in it, love is as blue as the feathers of honesty.  
You'll continue until the end of an alley which leads to Maturity  
Then, you'll turn towards the flower of loneliness  
Two steps to the flower  
You'll stay by the eternal fountain of the myths of earth  
And you'll be surrounded by a transient fear,  
**In the sincere flowing of the space, you'll hear a rustling**  
**You'll see a child**  
**And you should ask him**  
**Where "the friend's house" is**

Estar na "sincera fluidez do espaço" é assumir a perambulação como fluxo de conhecimento e, na tradição sufi à qual se filiam o poema e o filme, como fluxo de *iluminação*. Não interessa onde fica a *casa do amigo*, mas o conhecimento que se adquire em seu caminho. Para o poeta Sepehri, a iluminação está na interlocução com o ambiente, as pessoas e as coisas que se encontram no percurso. O poema cujo título é "O endereço" termina não indicando endereço algum, apenas endereçamentos que vão se desdobrando através do espaço, entre uma coisa e outra, até chegarem à boca de uma criança que, por sua vez, engendrará outro endereçamento.

Preciso dar linha.

A atenção ao fluxo de materialidades que interagem através da "sincera fluidez do espaço" lembram aquilo que Gumbrecht descreve como desejo de presentificação do objeto histórico ou, numa chave aproximada, Greenblatt associa aos conceitos de *ressonância* e *encantamento*. Ambos os autores, além de estarem ligados às interfaces dos estudos teóricos entre Literatura e História, aproximam-se no sentido de conferir importância fundamental à dimensão espacial, material, cotidiana e contingente das operações historiográficas. Para Gumbrecht, o historiador só é capaz de produzir "objetos históricos" a partir da dupla operação de "descobrir objetos sem qualquer uso prático e refrear-se de lhes encontrar um uso". Assim, ao conter-nos de buscar um sentido ao objeto, somos tentados a imaginar como nos teríamos relacionado intelectualmente e corporalmente com ele, valorizando sua tangibilidade material, sua capacidade de "invocar o passado". (Gumbrecht, 2010: 154)

Já Greenblatt, principal articulador da corrente do *New Historicism*, atenta para as constantes dinâmicas de conflitos, negociações e apropriações dos artefatos culturais. Através da noção-chave de "energia social" que emanaria dos objetos, ele busca rastrear sua circulação nas "contingências da história". Com isso, caberia ao historiador atentar para as *ressonâncias*, isto é, as "forças culturais complexas e dinâmicas" que um objeto é capaz de evocar e para os *encantamentos*, "o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada" (Greenblatt, 1991, 286).

Os carretéis de linha, objetos sem qualquer uso prático para o contexto em que os insiro aqui, parecem arrebatá-los enquanto observador e atravessar a escritura desta perambulação de bazar. São objetos circulares que me encantam no sentido de Greenblatt e me levam a imaginar a própria circulação da rota da seda no passado medieval, circulação que levou ao crescimento desses grandes aglomerados urbanos persas que interconectavam as culturas orientais e ocidentais.

Aglomerados como este que agora piso e em que tudo parece embaralhá-los, como os próprios carretéis. O trânsito com sua embolação de carros, motos, carretas, pessoas, em que cruzamentos (quase sempre sem semáforos) parecem tênues linhas em constante ameaça de desaparecimento. A moeda é outro tumulto. A nota oficial é o rial, mas referem-se sempre aos valores em toman. Um toman equivale a 10 riais. No entanto, com o recente embargo da União Européia, a inflação galopante e a consequente desvalorização da moeda, os iranianos passaram a cortar três zeros do valor do toman. Tem-se, portanto, a seguinte situação: uma nota de 10.000 riais equivale a 1.000 toman mas é referida, em alguns casos, como sendo 1,0 toman. Em meio à incompreensão do idioma persa (vale ressaltar que poucas pessoas falam inglês pelas ruas de Teerã) e a tantos zeros que entram e saem nas trocas comerciais, uma simples compra torna-se um verdadeiro acontecimento.

Preciso dar linha.

Descubro que a palavra bazar vem de *abâ*, *sabha* do sânscrito e antigo persa, cujo significado é "ajuntar" (Nourai, 4). Termo apropriado para o hibridismo que persigo e me persegue. O emaranhado dos carretéis neste *bazard*<sup>28</sup> parece presentificar a mixórdia em que me sinto agora exposto, nessa cidade em que nasci, supostamente de "onde sou" e onde tudo, ao mesmo tempo em que se me ajunta, soa-me também distante, estrangeiro e incompreensível.

Aborto aqui qualquer possibilidade de ainda ater-me a uma lógica unidimensional de origem e natividade, ou a qualquer ideia de identidade enquanto elemento fixo e autocentrado na psique. Coloco-me na "sincera fluidez do espaço" e sinto ressoarem os carretéis de linha e seus endereçamentos híbridos.

Preciso dar linha.

---

<sup>28</sup> O termo *bazard*, que em francês significa bagunça, confusão, é proveniente do persa *bazar*.

São três rolos que acabo de comprar no bazar. Um de cada cor: verde, vermelho e branco. As cores da nação iraniana. Minha suposta natividade, naturalidade. Sinto-me completamente perdido neste bazar labiríntico e imagino o giro dos carretéis, como o passante no poema de Sepehri, acionando a "sincera fluidez do espaço" ou, como pretende Tygstrup, "o campo de atmosfera compartilhada" (Tygstrup, 2014:169). Talvez, quem sabe, ao dar linha a estes carretéis, eu não seja capaz de cruzar uma criança no meio do caminho e perguntar-lhe: onde fica *teerãirã*?

### 3.1.2

#### Fal(h)a

*Birds of places, silent, this silent, that silent, silence had spoken.*

Sohrab Sepehri



Na *espécie de despacho* que realizei em frente à antiga embaixada dos EUA em Teerã, dispus diversos elementos (vou descrevê-los posteriormente) sobre um tapete de reza xiita, entre os quais os carretéis de linha vermelho, verde e branco (ver imagem acima). Chamou-me atenção o fato de que a primeira coisa que resolvi fazer, ao estender o tapete sobre o chão, foi dar linha a esses carretéis e, num gesto um tanto intempestivo, entrelaçá-los desordenadamente.

Recordo esse ato com certo afeto. A intensidade com que me pus a dar linha lembra aqueles momentos de euforia que atingem nossos corpos e que somos incapazes de descrever. Como quando, em dias ventosos, dá-se linha para a pipa voar ainda mais alto. Posso não ter ouvido reverberarem os ecos de *teerãirã*. É possível também que não tenha sentido *iluminação* alguma. Mas o gesto mecânico do giro de carretéis provocou a sensação, talvez banal para muita gente, mas rara e preciosa para mim, de sentir-me em casa. Como se visse minha avó, hoje cega e senil (coincidentemente, uma das frases que ela mais repete é "me leva pra casa, quero voltar pra casa") tecendo sobre o sofá da sala. Como se o tapete xiita que acolhe esses fios dispersos fosse o mesmo da casa de meus pais, aquele sobre o qual deitava o corpo para ouvir música e não sentir o tempo passar. O tapete acolhe esses fios intermináveis que vou desfazendo, pouco a pouco. Parece-me agora, recordando esse momento, que ao dar linha aos carretéis, fui capaz de reviver, em certa medida, uma dimensão muda da infância.

Preciso dar linha.

A principal referência de natividade sempre me foi, antes de tudo, vocálica. Pois este lugar de nascimento, tão remoto geográfica e culturalmente, só me era presentificável, inicialmente, em sua indiscernibilidade fonética: a fal(h)a *teerãirã*. Fal(h)a. A discreta e parentética intervenção gráfica do h gera uma inquietação entre *fala* e *falha* que parece faiscar a experiência de linguagem operada desde minha primeira infância. *Teerãirã* insistia em fazer-me silenciar e em jogar-me num território de desarticulação em que se tornava praticamente impossível, frente à pergunta *você é de onde?*, encaixar a fala em alguma categoria precisa de origem, identidade, pertencimento. A mudez que me acometia era a de quem paira no hiato, na falha. *In-fantia*, a quem falha a fala. Gostaria de retomar essa experiência de linguagem da infância para pensar como se (des)articularam os hiatos em meu processo de subjetivação.

Agamben, em seu livro *Infância e história*, procura recuperar a dimensão da experiência humana - segundo ele cada vez mais afastada do homem contemporâneo, extenuado por tantos signos - a partir da mudez do infante. Segundo o autor, um dos acontecimentos mais marcantes dessa gradativa destruição da experiência estaria no projeto da ciência moderna de fundamentar-se na desconfiança em relação à experiência dos sentidos e, por conseguinte, na transferência de qualquer possibilidade de conhecimento para a consciência subjetiva, pensada enquanto "ponto arquimediano abstrato" (Agamben, 2005: 26) ou, no dizer de Gumbrecht, "uma entidade intelectual incorpórea" (Gumbrecht, 2004, 46).

No entanto, esse sujeito autônomo e incorpóreo, autocentrado e idêntico, tão decantado pela razão científica, inexistente fora da linguagem. O fundamento cartesiano do *cogito ergo sum*, por mais que queira lançar a experiência para fora do homem (aos números e instrumentos), é incapaz de se ver livre do ato do discurso individual no qual é pronunciado, isto é, de sua própria locução. Assim, a recuperação da experiência humana não estaria no sujeito, mas em dimensão anterior ao sujeito. Na mudez infante, segundo Agamben, já que esta expõe os limites da linguagem não fora da mesma (na referência), mas na própria "experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade" (Agamben, 2005: 12).

Minha experiência de linguagem, vivenciada em contexto de deslocamentos entre diferentes línguas e culturas, foi marcada por alguns momentos de mudez. Segundo minha mãe, eu comecei a falar e andar com pouco menos de dois anos. Estávamos passando uma temporada no Brasil. O ambiente familiar e monolinguístico - cercado de avós, tios e primos - certamente influenciou meu aprendizado. Essa temporada em terras brasis foi consequência de uma retirada forçada que fizemos depois do advento da Revolução islâmica iraniana em fevereiro de 1979. Meu pai, que servia então como diplomata ainda em início de carreira, acabou ficando como encarregado de negócios na Embaixada do Brasil em Teerã. Saímos em retirada, minha mãe eu e meus dois irmãos mais velhos juntando-nos a inúmeros estrangeiros, e um grande número de iranianos judeus e bahá'ís, expulsos de seu país por motivos religiosos. O aeroporto, no dia de nossa saída, segundo meu pai, parecia a nau dos



desesperados, com famílias cheias de sacolas e pertences tentando desesperadamente embarcar para o exílio ou o regresso à pátria.

Passado o turbilhão pós-revolucionário, regressamos ao Irã para reencontrar meu pai que ali ficara. Mudamo-nos para a residência oficial da Embaixada do Brasil em Teerã. Passamos a conviver diariamente com o corpo de funcionários locais: cozinheiro, faxineiro, motorista. Hadj, o cozinheiro, era um imigrante afegão, guerrilheiro fugitivo que, segundo meu pai, liderava um grupo de resistência popular contra a invasão da URSS. Perseguido, exilou-se em Teerã. Minha mãe disse que Hadj passava muito tempo comigo. Havia também o motorista Jafa, entusiasta da revolução, que me ensinou a dar o famoso grito revolucionário *Allah Uakbar Khomeini Rebar*. Meus pais se comunicavam com os funcionários um pouco em persa, mas sobretudo em inglês. Além disso, havia o urdu, falado entre os afegãos, e o árabe, a língua religiosa. Possivelmente por conta da diversidade de línguas com as quais interagia, dizem que eu parei de falar. Segundo um amigo de meus pais, minha mãe, preocupada com meus balbucios, levou-me ao médico. Suspeitava que eu pudesse estar com algum problema. Depois de uma análise rápida o médico virou-se para minha mãe e disse: “Senhora, seu filho está falando persa”.

Minha mãe não guarda na memória tal acontecimento. Já o amigo de meus pais diz lembrar-se bem, e sempre rememora-o risonho. Diz também que seu irmão, professor de psicologia, costuma contar essa história para seus alunos. Às vezes tenho a impressão de ser uma anedota. Uma bela anedota usada como caso de psicologia em sala de aula, ou "causo" de família nos encontros entre amigos. Pouco importa saber se aconteceu ou não. Interessa mais contrapor as memórias que entram em cena: a recordação de que parei de falar e voltei a balbuciar, por um lado e, por outro, a recordação de que o balbucio era a própria língua persa.

Acho sintomático que essa história de minha mudez seja atravessada por esquecimentos e suposições. Por que o amigo de meus pais inventaria essa história? Ou então, o que levou minha mãe a esquecê-la? Lembrei-me do conto *Dialogo dei massimi sistemi* (Diálogo sobre o grande sistema), escrito por Tommaso Landolfi em 1937 e citado por Heller-Roazen. Trata-se da história do escritor Y. que deseja escrever poemas numa língua radicalmente diferente da sua pois acreditava ser "bem melhor escrever em língua de que se tem pouco

conhecimento do que numa que se conhece completamente."<sup>29</sup> (Heller-Roazen, 196). O poeta decide aprender persa com um capitão de navio inglês que havia vivido muitos anos no Oriente. Depois de muita dedicação ao estudo e de haver escrito três poemas, ele decide ler um livro em persa. Desespera-se ao notar que nada entendia daquela escrita. Descobre então que não aprendera persa. Envia uma carta ao capitão inglês, seu tutor que já havia mudado de país, pedindo explicações sobre a língua que lhe havia sido ensinada. O capitão diz desconhecer completamente aquela escrita que seu pupilo lhe apresentava na carta. Teria o capitão esquecido o persa que soube outrora ou teria Y. esquecido o persa que um dia aprendera com o capitão, ou teriam ambos se esquecido do fato de que haviam esquecido? Que língua era aquela através da qual o escritor Y. chegou a escrever três poemas?

Citado por Hellen-Roazer em seu livro *Echolalias*, esse conto atenta para a relação constitutiva entre língua e esquecimento. Apesar de desconhecer a língua em que escrevera seus poemas (e muito provavelmente ser ele o único capaz de entendê-la), o escritor Y. não pode furtar-se do prazer provocado por ela: "Essa maldita língua, que eu nem sei como chamar, é linda, é linda... e eu adoro ela" (Heller-Roazen, 201). Chama-me atenção o fato de o autor desse conto, um italiano, ter escolhido o persa como língua almejada pelo escritor que deseja debater-se com o esquecimento de sua própria língua. O persa seria a alteridade radical capaz de criar um abalo na estabilidade de sua "língua nativa". Ao mesmo tempo, é o persa, por sua alteridade, o idioma capaz de lançá-lo no esquecimento da língua em si, ao ponto de não ser capaz de lembrar-se: aprendera persa ou inventara uma língua nova? Não seria essa língua do esquecimento operada por Y. precisamente aquilo a que Agamben se refere como *experimentum linguae*: a experiência muda da infância, isto é, a própria faculdade ou potência de falar, que se revela enquanto impossibilidade de falar "a partir de uma língua"? (AGAMBEN, 15 [grifo meu])

A mudez que me acometera aos dois anos de idade pode ser compreendida nos termos do *experimentum linguae*, ou do "ápice do balbucio", tal qual formulado por Hellen-Roazer. Segundo ele, o ápice do balbucio é o momento em que a criança, antes de aprender a falar, emite uma série de sonoridades que

<sup>29</sup> Todos os trechos retirado do livro em inglês *Echolalias* De Heller-Roazen foram traduzidos por mim. Há uma tradução para o português, à qual não tive acesso.

expõem a infinita possibilidade de seu arsenal fonético. No entanto, para poder entrar numa língua única, com seu sistema limitado de consoantes e vogais, a criança precisa esquecer as múltiplas possibilidades da fala. É nesse momento, geralmente, que o infante é acometido pela mudez. É o esquecimento que possibilita sua entrada na linguagem, que lhe outorga "cidadania na comunidade de uma língua única" (Heller-Roazen, 11).

A mudez que me acometera teria sido de ordem um pouco distinta pois eu já havia ingressado numa comunidade de língua "única", o português. No entanto, meu retorno ao Irã e o convívio num espaço de multiplicidades de vozes fez com que voltasse aos estados de balbucio e mudez que antecedem o ingresso do infante no universo da linguagem. Se o português é minha "comunidade de língua única" ou "materna", sinto sempre ter havido uma língua muda e balbuciente que a desloca incessantemente de sua identidade coesa e familiar. Esse deslocamento parece ser o da língua "estrangeira" e/ou "órfã" que intervém e intercede constantemente na fala "materna". A zona de indiscernibilidade entre a "maternidade" do português, a "estrangeiridade" do persa e a "orfandade" do balbucio não poderia ser esse lugar hiatal de *teerāirā*?

O fato de eu ter me criado distante geográfica e culturalmente do Irã, além de ter crescido em diferentes comunidades linguísticas, certamente estimulou a expansão do hiato *teerāirā*. O persa parecia ser insistentemente situado numa zona indeterminada entre o balbucio e a estrangeiridade, principalmente se for levado em consideração o fato de eu ter crescido entre países ocidentais que atribuem ao persa um lugar muito marcado da diferença e da barbárie.

Entre os gregos helênicos, *bárbaro* era um termo onomatopéico: os *barbaroi* eram aqueles que falavam *barbar*, ou seja, que balbuciavam. Como lembra Pagden, a redução da língua estrangeira ao balbucio fundamentou a diferença entre gregos e estrangeiros. Os gregos eram aqueles capazes de usar a linguagem (*logos*) e, por isso, também detentores da habilidade de formar a sociedade civil (*polis*). Já os bárbaros, destituídos de linguagem, só poderiam estar fora da família grega dos Homens, fora da *oikumene*.

The *oikumene* was, of course, a closed world, access to which was only by *accident of birth*; but for the greeks, for whom birth could never be a matter of accident, it was also a superior world, the only world, indeed, in which it was possible to be truly human. (Pagden, 16 [grifo meu])

Eu cresci ao longo da infância e adolescência em ambientes pedagógicos de diferentes países em que se insistia frisar a trajetória linear da História como uma sequência de Impérios em que o Ocidente figurava como grande motor. Da Grécia clássica como "berço da civilização", por carregar o nascimento do *logos* e da *polis*, à Roma imperial, passando pelo triunfo do Cristianismo para chegar, em seguida, às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados-Unidos. Entre Brasília, Paris e Nova Iorque, meu "acidente de nascimento" insistia em me jogar para fora da *oikumene*. Creio que parte dessa dimensão *fal(h)a* a que tenho me referido, resida na estrutura tripartida - língua mãe (português) - língua estrangeira (persa) - língua órfã (balbucio) - através da qual cada língua parece embaralhar-se uma na outra numa "zona indeterminada de múltipla pertença" (OLINTO, 2008, 19).

O português é minha língua "mãe", mas não é a língua de meu lugar de nascimento. Meu lugar de nascimento é persa, mas sua língua me é completamente estrangeira. O balbucio é a orfandade, mas confunde-se com minha natividade já que, sob o ponto de vista da "língua mãe" (português), o persa e o *barbar* balbuciante são aparentemente indistinguíveis. Isso gerou em mim o sentimento de estar continuamente "fora do lugar"<sup>30</sup>, já que cada uma dessas três línguas pareciam ser complementares e simultaneamente opostas umas às outras. Operavam como num constante giro caleidoscópico que me chamava sempre para fora, para a exterioridade.

O sentimento de "fora do lugar" iniciou-se principalmente a partir de nosso regresso definitivo do Irã para o Brasil, a partir de 1982. Minhas primeiras recordações, entre quatro e cinco anos de idade, foram marcadas por um forte sentimento de incompreensão (e raiva) diante da forma entusiasta pela qual algumas pessoas se referiam a mim como "iraniano". Além de ser o único dos quatro filhos (e o único de todos os netos da família paterna e materna) nascido fora do Brasil, o que já acentuava um sentimento de estrangeiridade dentro da família, eu não entendia porque tinha sempre que ser nominado através de uma palavra que me soava completamente estranha. Além disso, parecia haver um prazer, sobretudo por parte de meus avos, em se referir a mim a partir desse lugar

---

<sup>30</sup> Como lembra Edward Said em sua autobiografia *Fora do lugar, memórias*. SP, Cia. das Letras, 2009.

de nascimento toda vez que me encontravam. A forma veemente e quase alardeada com que ambos anunciavam-me como "meu neto iraniano" gerava um sentimento simultâneo de vergonha e raiva que me fazia retrucá-los com a mesma veemência: "eu não sou iraniano, eu sou Thiago".

É interessante notar como a palavra "iraniano" adquiriu para mim um sentido de nome próprio que obliterava o "Thiago". Eu não compreendia por que era chamado "iraniano" enquanto meus irmãos e primos por seus nomes próprios. O que havia de impróprio em meu nome? Por que ele era substituído por essa palavra estranha que se referia a um lugar distante do qual não carregava lembrança alguma? Não compreendia tampouco o fervor com que me designavam "iraniano", elevando muitas vezes o tom da voz de forma alegre e jocosa, num misto de fascínio e zombaria. O que havia no "iraniano" que gerava tamanho alarde? Com o tempo (como mostrarei mais adiante) foi ficando cada vez mais claro o quanto esse nome trazia em si, além de um exotismo, uma carga de radicalismo atribuída principalmente aos eventos então muito recentes da Revolução iraniana e do fundamentalismo islâmico. Havia definitivamente uma dimensão *bárbara* no "iraniano", alimentada pelos canais de comunicação do Ocidente e reproduzida pelas pessoas que me cercavam, que gerava essa representação ambivalente que acompanha toda forma de estereótipo.

O fato é que por intermédio desse processo intersubjetivo de atribuição identitária, cresci tendo que lidar com um nome que parecia rasurar meu nome "próprio", deslocando-me internamente para o lugar da diferença e do *barbarismo*. Incapaz de compreender que eu poderia ser simultaneamente Thiago e iraniano, eu passei a conviver de forma conflituosa nesse terreno pantanoso da "zona indeterminada de múltipla pertença". Incapaz de aceitar a possibilidade de uma identidade híbrida, querendo a todo momento afirmar meu nome Thiago, e esquecer o que me estrangeirava e o que parecia lançar-me para fora da *oikumene*. Via-me sempre às voltas com a *fal(h)a* de meu nome próprio.

Lembro-me de um mecanismo semântico muito curioso que comecei então a elaborar. Dei-me conta de que meus irmãos tinham todos a letra r em seus nomes: Pedro, Leonardo e Eduardo. Eu, Thiago, era destituído de tal letra. Se havia uma falha em meu nome, era preciso encontrá-la em sua materialidade. Foi no significativo gráfico da letra r que encontrei explicação para o fato de sentir-me fora da *oikumene*. O r ausente resumia semanticamente não só a falha de meu

nome, mas também minha própria *fal(h)a*: aquela de quem é incapaz de se apresentar a alguém sem balbuciar ou gaguejar. Aquela de quem é incapaz de dizer "de onde é" sem emudecer. Aquela de quem se vê constantemente "fora do lugar".

Dentro do avião, em junho de 2013, alguns minutos antes de pisar novamente a terra natal para a qual nunca havia regressado, escrevi:

Daqui do ar. Esqueço agora que o r me inexistia e, pela primeira vez, apreendo uma letra outra. A letra h. Thiago com h. Nenhum irmão meu tem essa letra no nome. Ela me singulariza. Não posso deixar de achar curioso que só agora, aos 34 anos, eu consiga desconstruir uma operação semântica que acompanha desde a infância minha produção de identificação. Prestes a pousar a terra nativa nunca dantes revisitada. Daqui, dessas nuvens flutuantes que se horizontam na aurora. A um passo de ver com os pés a existência de minha natividade. Só agora me movimento no sentido de construir a singularidade semântica pela presença e não pela falta. Curioso. A letra h, um som que respira, um som que aspira, uma letra que sozinha é muda, é falha. A mudez de pertencimento. A falha de natividade. Descubro-me h. De cá. Thiago com h. Uma quase encruzilhada aspirada. A letra que me pariu agora, nesse interstício de refazer o caminho de casa. Acabam de anunciar que dentro de alguns instantes estaremos pousando no aeroporto internacional Khomeini, em *Tehran*. *teerãirã*, *tehran-khomeini* - agora sei que há hs entre eu e você. Agora meu corpo é desembarque. Beijando-te de inteiro ser - *Tehran* com h. Vejo-te daqui de cima, da janela oval. O dia já amanheceu. Vou aterrar. Pés firmes no chão. No chão que me pariu. No chão que me ausentou.

As letras, assim como as línguas, têm sua vida útil. Com o tempo, qualquer signo escrito da fala está suscetível a cair no esquecimento. O h é o caso clássico de um grafema que sofreu uma série de campanhas a favor de sua extinção. Signo do som caracterizado pelos linguistas como marca de pura aspiração, de fricativa glotal ou como mero "sopro escrito", o h em muitos casos é quase imperceptível na fala. Por isso, nas reformas ortográficas é quase sempre um dos grafemas mais atacados por aqueles que desejam simplificar a linguagem escrita. Diversos gramáticos europeus desde o século XVI sustentavam a extinção do h por "não ser letra" mas "uma marca de respiração totalmente inútil" ou "nem vogal, nem consoante, nem muda, nem líquida e, conseqüentemente, letra alguma" (HELLER-ROAZEN, 39-40). Já aqueles que a defendiam falam de sua presença crucial como "rastro que nossa respiração deixa na linguagem". Talvez

seja por isso que o h ainda sobreviva: "os ritmos de seus aparecimentos e desaparecimentos são aqueles das inevitáveis, se não irregulares, expirações de nossa própria fala". (HELLER-ROAZEN, 44).

As expirações devem ser entendidas em sua dupla acepção: tanto o ato de expulsar dos pulmões o ar respirado, quanto aquilo que determina o encerramento ou a extinção de algo. O h marca na linguagem a presença de uma zona ambígua entre o sopro e a morte, a mudez e a fala, o pertencimento e a exclusão. É o h da *fal(h)a*. É o h de Tehran, que foi banido da língua portuguesa para tornar-se o hiato linguístico *Teerã*. Esse mesmo hiato em que busco equilibrar-me nas distintas produções de identidade. É o h de Thiago, que só descubro na "hora h", quando prestes a pisar minha ausente terra nativa.

### Algaravias # 5

O nativo ausente pisa a in-fante terra fonética de *teerãirã*. O nativo ausente em plena tessitura de bazar é envolvido por carretéis. O nativo ausente descobre que a palavra bazar vem de *abâ*, *sabha*, do sânscrito e antigo persa, "ajuntar". Na própria arqueologia semântica do espaço que atravessa e pelo qual é atravessado, o nativo ausente ajunta materialidades ressonantes para seu despacho. *C'est le bazar*. O nativo ausente pressente que os carretéis ressoam a materialidade vocálica dos fonemas *teerãirã*. O nativo ausente pisa o chão de "sua" terra, pisa a fossa desse hiato vocálico. E descobre o h de Tehran. E descobre o h de Thiago. E o h de *fal(h)a*. Essa letra h que o giro dos carretéis parece desfiar. Essa letra que marca na língua uma forma ambígua de pertencimento e exclusão, de mudez e suspiro, uma zona de indistinção. H de híbrido. A câmara de ecos toma corpo: agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha de fronteira se rompeu. (SALOMÃO, 1997, 21). O nativo ausente encontra o fio da meada. É preciso dar linha. E a linha de fronteira se rompeu.

Carretéis de Odradek. Esse ser cuja etimologia é imprecisa (entre o alemão e o eslavo), cuja forma é também imprecisa e embaralhada (entre um carretel de linha, uma estrela e uma travessa cujos fios enrolados são "apenas pedaços de fios velhos e rotos, de diversos tipos e cores, não somente cheio de nós, porém também enredados entre si") (Kafka, 114). Esse ser que quase não se vê, sempre escondido entre os lugares de passagem (caixa da escada, corredores, vestíbulo, água-furtada). Ser perambulante.

- Bem, como te chamas?
- Odradek, [o nativo ausente] - diz ele.
- E onde vives?

- Domicílio desconhecido - diz e ri; claro que é o riso de alguém que não tem pulmões. Soa mais ou menos como o sussurro das folhas caídas. (Kafka, 115)

Sussurro o h da fal(h)a. É preciso dar linha.

## 3.2

### Arco da Minnie / Alá

#### 3.2.1

#### Azad Art Gallery - Teerã

Véspera das eleições presidenciais iranianas de 2013. Entro na abertura da exposição "*Good thoughts, good words, good deeds*" da artista iraniana Katayoun Karami. Desço as escadas e deparo-me com uma sala totalmente vazia. Paredes brancas e o chão de ardósia cinza sem nada em cima. Ao me aproximar noto que há quadrados com manchas brancas contrastando com os quadrados cinzas da ardósia, feito um tabuleiro de xadrez. As manchas significam algo? Piso sobre uma das ardósias esbranquiçadas e meu pé agarra-se ao chão. É cola. Ao retirá-lo, com certa dificuldade, noto que a sujeira da sola, ao se agarrar ao chão, gerou um contraste preto com o piso cinza, revelando um texto em persa. Para mim, que não leio persa, continuavam sendo manchas, mas os colegas iranianos ao meu lado puderam identificar a escrita. É um trecho do artigo 121 da Constituição islâmica do Irã (1979) em que o novo presidente eleito garante, em seu juramento de posse, abster-se "de todos os atos de tirania e proteger a liberdade e dignidade dos indivíduos e os direitos da nação reconhecidos pela Constituição a todos os indivíduos" (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ, 1986: 78).

É a partir da pisada, da pegada, ou seja, do envolvimento direto do observador, que o texto se revela. Esse último inexistente sem a interatividade de quem o percorre. A exposição de Karami não deixa de evidenciar os princípios da Estética da Recepção, articulados por Hans Robert Jauss. Mas a exposição de Karami traz especificidades interessantes a respeito da "participação ativa do destinatário" (JAUSS, 169). Ao conferir um caráter primordial à presença



corpórea do observador como condição *sine qua non* para a existência do texto, a artista nos leva para além da *estética da recepção*. Sendo impossível distinguir o texto do ato de pisá-lo e atravessá-lo com o peso do corpo, distanciamo-nos das posições de Jauss que situam o leitor como simples entidade psicológica, ou mero sujeito desencarnado. A leitura dá-se aqui pelos pés, o que nos aproxima das teorias da performance de Zumthor, em que toda *recepção* deve ser compreendida através do "engajamento do corpo" ou do "conjunto de percepções sensoriais" (ZUMTHOR, 18 e 52).

Zumthor é originário do chamado "Grupo de Constança", no qual se articulou o núcleo dos estudos da Estética da Recepção. Enquanto medievalista, dedicou-se principalmente aos estudos da oralidade e da voz poética. Nesse sentido, aproximou-se cada vez mais da compreensão de que o "ato de leitura", como conceituado por Jauss e principalmente W. Iser, está para além do ato de decodificação de um grafismo e de coleta de uma informação. Pois a dimensão material da voz, que envolve inevitavelmente a presença sensorial e imediata do corpo, traz à tona elementos fundamentais para que um texto seja percebido enquanto poético: "elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal" (ZUMTHOR, 24). Ora, essa dimensão do prazer passa pelo ato de compreender-se no texto, o que implica em uma vibração fisiológica que faz ressoar a materialidade do texto em algo que está inscrito na memória corporal do leitor: "percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos". (ZUMTHOR, 54)

Imerso nesta espacialidade da exposição de Karami, onde as palavras da Constituição da República Islâmica do Irã revelam-se à medida que meus pés pisam o chão grudento, sou tomado por essa vibração fisiológica. Por um lado, o processo de emergência das palavras, remete-me diretamente à in-fante revolução islâmica de 1979, quando então germinavam as *palavras constituintes* da nova nação. Por outro lado, tais palavras, ainda que estejam ao alcance de meus pés e que eu saiba o que significam, seguem sendo indiscerníveis em sua estrangeiridade persa. Nascido no país dos Aiatolás alguns meses antes do período revolucionário, disperso em minha subjetividade multisituada, sou tomado pela

súbita impressão de trazer em minha memória corporal a presença reverberante dessas in-fantes e ilegíveis *palavras constituintes*.

Meus pés agarram-se às palavras grudadas ao chão da exposição. Tive dificuldades em retirá-los. O tempo de aderência dos pés à cola talvez tenha durado uns cinco segundos... ou trinta anos? Ainda não estou certo de quais palavras emergiram a partir desta pisada. Não estaria eu, no exato momento em que os pés desgrudam-se do solo pegajoso, sentindo a tangibilidade do hiato vocálico *teerãirã*?

### 3.2.2

#### O pé e as *palavras constituintes*



Escrevendo do quarto em que estou instalado, no Rio de Janeiro, revejo as fotos da exposição (ver imagens acima). Busco dar vazão à memória corporal de quem imergiu no complexo tabuleiro de "*Good thoughts, good words, good deeds*" e fincou o pé nas *palavras constituintes*.

Ao reviver esse gesto do pisar, provooco a emergência das *palavras constituintes* a partir das implicações performativas de um corpo presente que as percorre em sua materialidade imediata. Ao observá-las através do princípio da

performance, sou levado a tateá-las por meio do *tropo dialógico* (FISCHER, ABEDI, 337), em que minhas próprias palavras estão implicadas e interativamente estruturadas pelas intervenções ativas das palavras daqueles que descrevo. Nesse sentido, é possível entrever nas palavras que emergem do chão comum, por baixo dos pés, ao menos três *tropos dialógicos*. O primeiro refere-se à própria Constituição da República Islâmica do Irã, cuja redação, logo após a revolução de 1979, investe-se de um caráter de "narrar a nação"<sup>31</sup>. O segundo tem ligação com as palavras criadas no contexto artístico da exposição da iraniana Kathayoum Karami, cujo diálogo com trechos da Constituição islâmica atualiza o sentido revolucionário no cenário político do Irã contemporâneo. O terceiro, finalmente, está ligado a meu processo subjetivo de identificação, cujo nascimento em Teerã pouco antes da revolução e cujos deslocamentos posteriores entre distintos países ocidentais, propulsaram a emergência de constelações identitárias no contexto do imaginário ocidental referente ao Irã revolucionário. Procuro a seguir, portanto, dar relevo às diferentes percepções de presença que se desprendem dessas emergentes *palavras constituintes*.

1. O primeiro repertório refere-se à necessidade, desde o princípio do processo revolucionário islâmico, de se narrar uma nova nação, agora regida pela associação dos princípios republicano e islâmico. Era complexa a tarefa de sedimentar novos símbolos e ideais capazes de articular os valores islâmicos, republicanos e anticoloniais num país que vivia sob a égide de uma monarquia constitucional secular aliada às potências ocidentais (o Governo do Xá Reza Pahlevi).

Tal tarefa encontra-se sistematizada, em parte, na Constituição de 1979, escrita logo após o êxito revolucionário. Sua introdução já aponta para a necessidade de "realização" da nação: "Agora, na vanguarda do cumprimento desta grande vitória, a nossa nação procura com todas as suas forças a sua *realização*" (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ, 1986:2). Seguindo a linha argumentativa de Bhabha sobre a "nação como narração", gostaria de pensar as ambivalências resultantes desse processo que, segundo ele,

<sup>31</sup>“(...) são as estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias”. (BHABHA, 1998, 199).

se articulária na tensão entre, por um lado, significar o povo como presença histórica *a priori* e, por outro, construir o povo na performance da narrativa de seu presente enunciativo (BHABHA, 1998, 190).

É possível ler essa tensão já na introdução da Constituição<sup>32</sup>.

Nesta altura, o clero, que sempre se encontrou na linha de frente dos movimentos de massas, e também escritores e intelectuais dedicados e sob a sua direção, fundaram um movimento novo. (O começo do movimento recente do povo do Irã começou em 1382 Hégira lunar, correspondendo a 1341 da Hégira solar) (1962 da era cristã). Os violentos protestos do Imam Khomeini contra o complô americano (...) foi fator determinante do movimento de unificação da nação. (...) Foi o despertar dessa grande e sangrenta Revolução da Comunidade Islâmica em Khordad, (Hégira solar) (Junho de 1963), que foi, na realidade, o ponto de partida do glorioso e extenso levantamento popular que confirmou o Imam Khomeini como líder e centro da Revolução (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ, 1986:2).

A dimensão didática desse trecho evidencia-se na narrativa da temporalidade nacional através da instauração de um novo calendário e de uma origem histórica comum (o levante popular de junho de 1963) que legitimam a fundação de um "movimento novo". Movimento este que, sob a liderança clerical do novo líder Khomeini, agrega as "massas e também escritores e intelectuais" para unir as forças revolucionárias contra a opressão da dinastia Pahlavi e sua submissão ao imperialismo ocidental ou, conforme especificado, ao "complô americano". Cria-se assim um marco histórico *a-priori* em que o tempo cronológico e linear é marcado por um começo, uma origem. Como lembra Derrida, o termo grego *arkhê* significa tanto começo quanto comando. Determinar um começo é operar o comando, através da *consignação*, isto é, a reunião dos signos para que “todos os elementos articulem a unidade de uma configuração ideal”. (DERRIDA, 2001: 12,14). Fundamenta-se então no levante de 1963 o *arkhê*, ou a origem de um novo comando da nascente nação revolucionária.

Por outro lado, é a partir da figura do mártir que se opera a dinâmica repetitiva do tempo performativo. Os mártires são aqueles que atualizam e perpetuam o sentido revolucionário islâmico num tempo ritualístico que funciona

<sup>32</sup> Para estudo específico sobre revolução iraniana, cf. *Por devoção à República. Nação e Revolução no Irã entre 1978 e 1988*. Dissertação de Mestrado, PUC-RIO, 2007.

como *suplemento*<sup>33</sup> ao tempo cronológico e linear da nação. Unidos em torno da devoção espiritual, ligada ao xiismo duodécimo, eles se sacrificam para garantir a perpetuação da nação como comunidade religiosa. Diante da ameaça estrangeira e inimiga, seja das potências imperiais, dos povos sunitas ou dos israelitas, os mártires são sempre lembrados como o princípio de coesão interna da nação pós-revolucionária. Desde seu surgimento, a República Islâmica do Irã fundamenta-se no princípio do martírio, como se pode ler em outro trecho da introdução da Constituição.

O povo muçulmano do Irã continuou a pagar o preço de pelotões de morte, torturas bárbaras e longas sentenças de prisão como prova da força da sua dedicação à continuação da luta. O sangue de centenas de homens e mulheres de fé que, ou eram executados por pelotões de morte ao nascer do dia entre gritos de 'Allah-o-Akbar' ou que se tornavam alvos de balas inimigas, em ruas e avenidas, reforçaram a continuidade da Revolução Islâmica (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ, 1986:4).

A antiga embaixada dos Estados-Unidos em Teerã, hoje centro de memória da Revolução, apresenta em suas salas internas inúmeras representações de mártires. É possível vê-los também em painéis, outdoors e bandeiras pelas ruas de Teerã. No caminho rumo à cidade de Kerend-e Gharb, região que faz fronteira com o Iraque e habitada por curdos, também se avistam ao longo dos postes inúmeras bandeiras estampando o rosto e o nome de cada um dos mártires que morreu na guerra Irã-Iraque. Lembro-me de quando passei por lá. A paisagem desértica, entrecortada por caminhões de petróleo, é intensificada pela ventania seca que faz as bandeiras dos mártires tremularem nervosamente. O barulho de seu agito em meio ao ar denso e turvo dos vendavais arenosos cria uma atmosfera lúgubre que nos remete ao clima da guerra. Essa região fronteiriça em que vivem os curdos foi devastada ao longo de oito anos por intensos bombardeios, inclusive com o uso de armas químicas.

Ainda que a reprodução imagética do martírio endosse o tempo memorialístico e pedagógico da nação, a sua presença não deixa de se referir ao tempo ritualístico do passado intemporal que "flui continuamente, desemboca no

<sup>33</sup> Conceito criado por J. Derrida. "O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso". In: SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. RJ, Francisco Alves, 1976. p. 88.

presente e, confundindo com ele, é a única atualidade que realmente conta" (PAZ, 2013: 22). Talvez seja esse passado-presente do tempo mítico do martírio que se inscreva na estratégia repetitiva e recorrente do performativo (BHABHA, 1996: 207). Não por acaso uma cidade de fronteira como Kerend-e-Gharb seja tão intensamente marcada pela presença memorial dos mártires. Pois reside no espaço fronteiriço, em que se acentuam as diferenças e os conflitos, a necessidade de se reforçar e narrar as marcas identitárias do povo enquanto unidade nacional.

Nesse sentido, a incorporação do princípio do *Jihad* no léxico político da revolução intensifica e amplia a política de Estado do martírio para além de suas fronteiras nacionais, como se pode ler no trecho abaixo.

Assim sendo, as forças armadas da República Islâmica e os Guardas Revolucionários da Revolução Islâmica (...) são responsáveis não só em proteger e salvaguardar as fronteiras mas tem também a missão de divulgar a ideologia, isto é, o Jihad (lutar pela causa de Deus) e combater pela expansão da soberania e da lei de Deus no mundo (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ, 1986:13).

Além de evidenciar a associação direta entre os princípios religiosos do *Jihad* e a salvaguarda da soberania territorial, esse trecho destaca o desejo expansionista da revolução islâmica. O discurso do Governo iraniano de exportação da revolução foi certamente impactante, principalmente para potências ocidentais que temiam o avanço islâmico e sua ideologia antiimperialista. Vale lembrar que logo após sua proclamação, a nova república viveu oito anos em guerra contra o Iraque. Até hoje parece estar inserida nesse ambiente de tensão externa, a exemplo das difíceis relações com as comunidades internacionais tendo em vista sua política nuclear (enriquecimento de urânio) e o consequente embargo que a faz sofrer fortes sanções econômicas.

As *palavras constituintes* da República Islâmica do Irã parecem ter se consolidado nesse regime de equilíbrio e tensão entre o universo da tradição religiosa e o da modernidade tecnocientífica. Não custa lembrar que foi a primeira revolução da história moderna cuja liderança e ideologia foram inequivocamente religiosas. Ao mesmo tempo, foi também a primeira revolução "urbana" do Terceiro Mundo, tendo ocorrido em contexto muito mais "moderno" que o da maioria dos grandes movimentos revolucionários anteriores. (FISCHER, ABEDI, xxvi) Além disso, seu discurso antiimperialista, sob influência do pan-arabismo,

contestava tanto o regime estadunidense quanto o soviético, fundamentando-se como alternativa frente à bipolaridade das potências hegemônicas. Nesse sentido, termos como *martírio* e *jiḥad* são fundamentais para o vocabulário político da República Islâmica, pois garantem o princípio de coesão identitária do Estado-nação e a sustentação de sua política externa.

2. Passados trinta e quatro anos, o Governo Islâmico segue no poder. As ambiguidades entre tradição e modernidade, religião e política, no entanto, parecem acentuar-se na medida em que se assiste a uma ampla transformação local do espaço público e da sociedade civil. É nesse sentido que desejo atentar para o segundo repertório referente às *palavras constituintes*, dessa vez ligado às provocações da exposição de Karami. Tive o prazer de conhecê-la rapidamente durante o vernissage, que se deu na semana anterior às eleições presidenciais de 2013. O clima na cidade era de muita desconfiança. Isso ficou ainda mais evidente quando, ao ser indagada por mim sobre a dimensão política de seu trabalho, a artista pareceu incomodada por não me conhecer e, muito provavelmente, temer que eu pudesse ter alguma ligação com o Governo islâmico.

Esse clima de desconfiança, não custa lembrar, tem como antecedente direto a polêmica reeleição do ex-presidente Ahmadinejad no ano de 2009. As acusações de fraude eleitoral e as consequentes manifestações lideradas pelos *Verdes*<sup>34</sup> levaram a uma acentuada repressão governista que resultou em milhares de presos, centenas de feridos e alguns mortos. A imagem interna e externa do Governo iraniano saiu bastante desgastada, não só devido à repressão do Estado e à provável fraude eleitoral, mas principalmente pela dúvida instaurada a respeito do caráter verdadeiramente democrático do sistema eleitoral iraniano diante de um quadro em que os candidatos, para concorrerem às eleições, devem passar pelo crivo do Conselho de Guardiões, ligado ao atual líder supremo Aiatolá Ali Khamenei.

Frente ao clima de forte desconfiança em relação aos princípios democráticos de um Governo considerado repressor por muitos iranianos, o

<sup>34</sup> Também conhecida como *Onda Verde* (*moj-e sabz*), é um movimento descentralizado em que confluem diferentes organizações da sociedade civil, incluindo o movimento das mulheres, parte da classe operária, estudantes, jornalistas e ativistas de blog e internet. O nome "verde" vem da roupa ou acessório verde que os manifestantes usavam para se reconhecer. Cf. FISCHER, M. *The rhythmic beat revolution in Iran*. CULTURAL ANTHROPOLOGY, Vol. 25, Issue 3, pp. 497-543.

trabalho da artista parece querer lembrar que o juramento de posse do novo presidente depende da presença dos cidadãos que o elegem e que, por isso, deveriam ser partícipes da política, já que são eles que legitimam, pelo voto, a eleição do presidente. Portanto, seria um trabalho crítico aos rumos autoritários e aos "atos de tirania", como alerta o próprio juramento de posse reproduzido no chão da exposição.

Os pés que pisam esse trecho do juramento de posse do novo presidente eleito podem também querer indicar, ao mesmo tempo, o ceticismo de muitos iranianos frente a palavras que, apesar de enunciarem a garantia de direitos civis básicos como "liberdade" e "dignidade", parecem não se aplicar à realidade sócio-política da nação. As palavras da Constituição são pisadas porque perderam completamente seu significado no atual estado político em que se encontra o país? As palavras são pisadas assim como o povo foi "pisado" pelas violentas repressões por parte do Governo iraniano durante as eleições anteriores em 2009? Há um jogo performático que se evidencia na exposição pelo movimento duplo de ausência e revelação das *palavras constituintes*. Esse jogo, que se dá a partir da interferência direta do público que as pisa, põe em cena um questionamento a respeito da tangibilidade dos ideais republicanos numa teocracia islâmica cuja palavra final acaba sendo do alto clero.

Algo que me chamou atenção em relação a parte da juventude iraniana que pude conhecer em Teerã foi seu orgulho acentuado em relação à cultura e ao passado imperial persa. Tal orgulho explica-se evidentemente pelas dimensões imperiais que alcançou o domínio persa na antiguidade e, principalmente, por sua riquíssima e milenar produção cultural. O título da exposição "*Good thoughts, good words, good deeds*" é retirado de um princípio moral do zoroastrismo, religião persa considerada a primeira monoteísta da história. Ao retomar um princípio dessa religião milenar, a artista parece querer resgatar uma força retroativa da cultura persa antiga para condenar os rumos incertos por que caminha o Irã islâmico. "Bons pensamentos, boas palavras, boas ações" ressoa como uma frase título do zoroastrismo que paira acima das turvas palavras da Constituição islâmica. Teriam tais palavras constitucionais, em sua necessidade de invenção de uma nova comunidade islâmica e republicana, iraniana e anticolonial, operado um afastamento do princípio básico moral: bons pensamentos, boas palavras, boas ações?



A artista Karami faz parte dessa geração de iranianos que esteve nas ruas se manifestando nas eleições de 2009. O acesso a novas ferramentas como a internet e o celular, que facilitam e descentralizam a conexão e a produção de informações, foram fundamentais para a reconfiguração do espaço público iraniano. Delineou-se um questionamento mais incisivo e pragmático dos rígidos parâmetros identitários religiosos, cujos princípios morais geram profundo impacto nas liberdades cotidianas da população, sobretudo das mulheres e dos jovens mais cosmopolitas. A juventude que hoje acessa as redes sociais, escreve em blogs e filma o cotidiano com seus celulares, tem ferramentas mais abrangentes e consistentes para driblar o controle do Estado e produzir textos e imagens críticas. Essas "novas constelações midiáticas híbridas" (OLINTO, 2008: 28) foram decisivas para a consolidação da chamada *Onda verde* em 2009.

O antropólogo Michael Fischer, estudioso da cultura iraniana desde o período pré-revolucionário, percebe na tecnologia dos celulares e da internet, por um lado, e no uso dos acessórios verdes, por outro, dois modos de significação contestatória fundamentais para o fenômeno auto-organizador, descentralizador e multiplicador da resistência frente ao poder do Estado<sup>35</sup>. Sua leitura de como a sociedade civil e a esfera pública em transformação estão estruturadas numa dimensão estética dá-se em torno dos rituais de *Muharram*. Esse é o período sagrado para os muçulmanos xiitas, quando celebram a morte do terceiro Imã, Ali, que se martirizou em Karbala para atentar contra as injustiças sofridas por Hussein e seus seguidores, na esperança de que as futuras gerações levassem adiante o desafio de estabelecer a justiça social tanto neste mundo quanto no outro. O ritual anual de Karbala converteu-se numa poderosa apropriação narrativa do Governo revolucionário de 1979, em que o martírio do tempo mítico e performativo é atualizado pelo tempo linear e didático da política secular.

O Movimento Verde operou em 2009 uma reconfiguração do que Fischer denominou "paradigma de Karbala", ao orientá-lo para uma "direção não fundamentalista e contestar a captura do Estado de seu poder discursivo" (FISCHER, 2010: 513). De fato, as inúmeras prisões, as centenas de feridos e alguns mortos ao longo das manifestações de 2009 atingiram o centro nevralgico

---

<sup>35</sup> A Revolução Islâmica também usou tecnologia de seu tempo. Foram as fitas cassetes amplamente divulgadas, com discursos inflamados de Khomeini. Também era costume subir ao telhado das casas e dos edifícios e gritar palavras de ordem orientando vizinhos, como convocação de manifestações ou outras ordens.

do poder discursivo do Governo iraniano, isto é, o discurso do martírio. Pois esses jovens *Verdes* foram mártires em nome da "justiça social", denunciando o regime de opressão e injustiça do Estado islâmico revolucionário<sup>36</sup>. Nesse sentido, "*Good thoughts, good words, good deeds*" não deixa de ser um manifesto, ao retomar uma moral retroativa do zoroastrismo, a favor da justiça social diante dos supostos abusos antidemocráticos e antirepublicanos da elite política e religiosa do Governo iraniano.

3. O terceiro sentido referente a tais *palavras constituintes* é o de minha constituição subjetiva enquanto não iraniano nascido no Irã revolucionário e que viveu sua infância e adolescência entre Brasília, Paris e Nova Iorque. Hoje parece claro para mim haver um regime de equivalências que acentuou minha identificação com o Irã. Ao mesmo tempo em que a nascente nação islâmica narrava-se a partir da revolução, tendo que se reinventar através da reiteração de novos valores e princípios identitários, minha formação, no trânsito entre países ocidentais críticos aos rumos dessa revolução teocrática, foi inevitavelmente marcada por esse momento histórico revolucionário. Quero dizer que há uma ressonância entre palavras que se constituem e se performatizam na narração da nova nação e aquelas que me constituíram enquanto *self* ao longo da infância.

Creio que a origem de meu nascimento não me teria sido tão carregada caso a Revolução iraniana de 1979 não tivesse ocorrido. Há todo um repertório de nomes ligados a esse acontecimento histórico que me acompanharam inevitavelmente. Tais nomes sofrem uma ressignificação quando deslocados. O léxico político das palavras *mártir* e *Jihad*, tão importantes para a consolidação do Governo revolucionário, adquiriam outra conotação nos países ocidentais que veiculavam notícias da revolução. Por se tratar de uma revolução singular que ameaçava determinados paradigmas ocidentais - a aproximação entre Islã e os ideais republicanos, a convivência entre tradição religiosa e modernidade, o não alinhamento às forças hegemônicas da Guerra-Fria -, sua veiculação midiática no Ocidente foi acompanhada por uma forte carga estereotípica. Principalmente por parte dos Estados-Unidos, que tinham uma forte parceria com o governo anterior

---

<sup>36</sup> A morte de Nedga Agha Soltan durante as manifestações e filmada por duas câmeras de celular causou grande impacto e enorme comoção. Ela tornou-se um ícone dos protestos e testemunho de um "martírio" que se voltou contra o Governo.

do Xá e que foram expulsos do país após a ocupação de sua embaixada em novembro de 1979. Nesse sentido, mártir tornou-se para nós sinônimo de fanático e *Jihad* adquiriu o sentido de terrorismo.

Acostumei-me desde pequeno a ouvir piadas do tipo "ele nasceu com uma metralhadora na mão" ou "cuidado que ele é terrorista". Entre cinco e seis anos de idade, além de não conseguir ainda discernir o que era uma brincadeira de criança (hoje chamariam de *bullying*) ficava com medo do que era capaz um "iraniano" e de tudo que vinha de *teerãirã*. Ou seja, para além da diferença que minha naturalidade causava, marcada pelo exotismo do Oriente, havia o sentido da Revolução Islâmica, que trazia à tona estereótipos ligados ao léxico da guerra, do fanatismo e da violência. O léxico político do *martírio* e da *Jihad*, tão caro para a consolidação do Governo islâmico, e hoje amplamente ressignificados pelas ocupações e manifestações iniciadas em 2009 com o *Verdes*, era invertido no âmbito do Ocidente.

Como salientou Said, o Oriente "inventado" pelo Ocidente (que também se modelou a si próprio nesse jogo de oposições binárias, como contra-modelo do oriental), configurou-se pelo *Orientalismo*, discurso que marca um lugar geográfico e imaginário preciso para esses povos: o lugar do exotismo e da inferioridade. Tal discurso fundamenta uma dimensão considerável da moderna cultura político-intelectual, ao funcionar como "*distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos (...) que expressa uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente". (SAID, 2003, 41)

Um exemplo que evidencia a transformação que as palavras podem sofrer a partir de seus deslocamentos no tempo e no espaço é o termo xiita. Referente a uma das principais correntes da religião islâmica cuja principal concentração de fiéis encontra-se no Irã, xiita tornou-se no Brasil sinônimo de radical e de extremista. "Deixa de ser xiita" é hoje uma frase recorrente em nossos debates e bate-papos com interlocutores que se apresentam demasiadamente radicais em suas opiniões ou posições. A incorporação do termo "xiita" como sinônimo de extremista deu-se justamente a partir da Revolução Islâmica de 1979. O fato de haver sido uma revolução singular, por seu caráter simultaneamente religioso e republicano, islâmico e "moderno", xiita e de *mass media*, certamente contribuiu

para o acento negativo na polaridade religiosa, como forma de positivar o caráter democrático, moderno e secular ocidental. As imagens veiculadas pela mídia global, cujas notícias sobre o Irã eram geralmente oriundas de agências internacionais ligadas a veículos estadunidenses, construíam uma visão tendenciosa sobre os revolucionários a partir do acento no fanatismo e no extremismo religioso. Episódios como a ocupação da Embaixada dos EUA em Teerã, mantendo centenas de pessoas do corpo diplomático como reféns, e os enforcamentos públicos de iranianos dissidentes da revolução, ao serem insistentemente veiculados pela mídia, corroboraram a intenção do Ocidente de "controlar, manipular e incorporar" a diferença.

Minhas primeiras memórias de infância no Brasil foram marcadas pela dimensão "terrorista" dessas palavras que, inevitavelmente, constituíram-me enquanto *self*. De certa forma, fui levado a incorporar a incorporação ocidental do iraniano como terrorista. Elas amplificaram a ressonância falha e hiatal da vocalidade *teerãirã*, conferindo-lhe uma extensão fantasmática e aterrorizante. Eu tinha um certo pavor do que eram capazes tais palavras. Elas brotavam repentinamente quando era apresentado a alguém por minha família. "Ah, então este que é o iraniano?". "Foi ele que nasceu na Revolução?". Como se emergissem da planta de meus pés, tais palavras escaldantes tiravam-me do chão. Levavam-me a um lugar que, além de intangível, era perturbador e trepidante. Soavam-me mais como um fosso, uma cratera, fruto dos bombardeios imaginários que pareciam explodir junto às aliterações e assonâncias de *teerãirã*.

### 3.2.3

#### Daqui de onde estou dá pra ver os EUA



Revejo a foto do momento em que estou realizando a *espécie de despacho* em frente à antiga embaixada dos EUA de Teerã. Vejo as plantas de meus pés. Em minha mão direita seguro um carretel verde dentro do qual pousei duas tulipas brancas de plástico. Essas flores tornaram-se ícone dos mártires da revolução islâmica. Coincidentemente, neste exato instante do clique, seguro em minha mão direita duas materializações dissonantes do "martírio": por um lado, as tulipas da revolução; por outro, a cor verde, que funcionou como elemento aglutinador da *onda verde* de 2009, cujas intensas manifestações desestabilizaram o primado do martírio como discurso do Governo revolucionário. E eu, de pés descalços no chão, despacho-me de corpo presente, o "(não)iraniano", para quem a palavra martírio, incorporada ao léxico *orientalista* da geopolítica global através do sentido de terrorista, deixou cicatrizes invisíveis. E acima de nós paira o brasão carcomido dos Estados-Unidos da América.

Essa *constelação híbrida* de elementos díspares que se conjugam no "contexto performativo imediato" (CLIFFORD, 1998: 43) traz à tona uma série de

memórias, presenças e questionamentos fronteiriços. Estou aqui dando corpo à *zona de ferida colonial* (MIGNOLO, 2003) já que o episódio de tomada da embaixada tornou-se símbolo maior do triunfo islâmico frente ao centro do poder imperial estadunidense. Nesse sentido, o brasão carcomido do Império norte-americano que paira acima de mim e dos elementos locais ajuntados revela as feridas de um Ocidente caçador que foi cassado do território iraniano pela Revolução islâmica. Por outro lado, o discurso revolucionário apresenta também sinais de gasturas: seus símbolos de poder, como o discurso do martírio, estão sendo carcomidos pelas novas conjunturas e suas voláteis ondas verdes.

Havia uma forte carga de tensão no momento em que realizava essa *espécie de despacho*. Por vários motivos. O primeiro é evidente. A ex-embaixada tornou-se um dos mais importantes lugares de memória da revolução islâmica. Seus muros são tomados por belíssimas pinturas que exaltam a revolução e, simultaneamente, demonizam os Estados-Unidos. É um lugar muito vigiado e os guardas proíbem fotografar. Quanto mais realizar *despachos*, assim, no meio da rua, descalço... O segundo tem a ver com o momento em que esse trabalho foi realizado: 15 de junho era o dia anterior às eleições presidenciais de 2013. Basta lembrar o que ocorreu nas eleições anteriores para se ter ideia de como as ruas estavam sendo vigiadas, tanto pela polícia quanto pela guarda voluntária dos *bassidjis*.

A intensidade da vigilância e seu tom ameaçador exigem uma explicação. Eu consegui uma autorização para realizar esse trabalho. Caso contrário, é bem possível que tivesse sido preso, ou pelo menos, encaminhado para averiguação. Através de Ahmed, um amigo jornalista iraniano com quem estudei na Escola Francesa de Brasília no início dos anos 90, consegui o contato de um auxiliar do segundo secretário do Ministério da Cultura do então Governo de Ahmadinejad. Agendei um encontro. Estava, digamos assim, apreensivo com a situação de pedir autorização para realizar uma *espécie de despacho* em frente à ex-embaixada dos EUA. Como explicar esse tipo de trabalho a uma autoridade do Governo iraniano? Quando encontrei o auxiliar do gabinete do segundo secretário o gelo e o protocolo foram logo quebrados. Ele olhou para mim e disse: achei que você fosse estrangeiro! Tem certeza que não é iraniano? Com essa barba! A afirmação foi seguida de uma pergunta: você é casado? Tenho uma prima que quer casar e adoraria te conhecer. Não precisava de mais nada para me sentir acolhido. Apesar

de tanta empatia, tive que dizer-lhe que - embora estivesse recém separado à época de nosso encontro - era comprometido e que, sim, de certa forma, eu era iraniano. Mostrei meu passaporte brasileiro e o lugar de nascimento: Teerã-Irã. Ele não deu tanta importância ao passaporte. Acho que a empatia, no fim das contas, estava no significante barba. Sim, como símbolo maior dos mártires revolucionários islâmicos.

Já dentro do gabinete do segundo secretário de cultura do Governo Islâmico de Ahmadinejad. Enquanto aguardava, de frente para seu assistente que gostou de minha barba e ao lado dele que, sintomaticamente, *despachava* junto a um colega, matutava a melhor forma de conseguir a tal autorização para o meu *despacho*. De repente, seu auxiliar começa a cantarolar uma bela música persa que me agradou os ouvidos e acalmou momentaneamente meus anseios. Resolvi elogiar sua voz. Ele então disse, você não ouviu nada, eu canto melhor em francês. De repente vejo-o estufando o peito com afinco para entoar "*La vie en rose*", seguida de "*Non, je ne regrette rien*". Fiquei um tanto pasmo vendo aquela performance e pensando, que loucura, em pleno gabinete da revolucionária República Islâmica do Irã, de um Governo tão demonizado pelas mídias ocidentais, aquele terror na cabeça, o regime de Ahmadinejad, a censura, etc. e... "*la vie en rose*"? Será possível? Ao meu lado o secretário sorria e *despachava*. Continue cantando! disse ele. Empolgado, seu assistente estufou o peito novamente e decidiu, dessa vez, homenagear Aznavour: "*Hier encore*". Sim, dali de onde estava sentia as primazias das deliciosas contradições humanas aflorarem. Contradições que tensiono em meus músculos enrijecidos e que só destensionarei à medida que me render de vez à certeza de que nada se resolve em termos puramente racionais e/ou lógicos.

Finalmente, cerca de uma hora depois dos *despachos* burocráticos, chegava o momento de apresentar meus *despachos* feitiços. Liguei o computador e mostrei ao secretário alguns trabalhos que já havia feito na Espanha, no Marrocos e na Tunísia. São intervenções urbanas em lugares de *feridas coloniais* para denunciar o Imperialismo e exaltar a resistência dos poderes anti-coloniais, disse a ele. Ele olhava com certa distração, sem dizer muito. Comuniquei meu desejo de fazer esse trabalho em frente à ex-embaixada dos EUA, seria o lugar apropriado para exaltar a resistência anti-imperialista da Revolução islâmica. Ele disse, ótimo, parece sensato, inclusive, o embaixador dos EUA está aqui no

Ministério, pensei em te apresentar, ele vai gostar de saber do seu trabalho, que tal? Fiquei visivelmente sem graça, um tanto aturdido, sem saber o que dizer. Mesmo consciente de que seria impossível o embaixador americano estar dentro do ministério, já que os dois países romperam relações diplomáticas desde a Revolução, não me sentia no direito de questionar pois estava diante de uma autoridade. Não podia imaginar, tampouco, que se tratava de uma piada. Uma piada, sim. E de repente vejo-o gargalhando e, em seguida, também seu assistente cantor. Disse-me enfim: fique em contato com meu auxiliar, ele vai te passar a autorização. Finalmente, combino com o auxiliar alguns detalhes logísticos e peço a ele seu endereço eletrônico para que pudéssemos manter contato. Depois de me entregar dois cadernos de uma conferência sobre *Hollywoodismo* organizada pelo Ministério da Cultura e de me perguntar como é a cena anti-sionista no Brasil, ele me passa finalmente seus contatos: *email* e *facebook*. É mais fácil me achar no facebook, diz ele. *Facebook?*, penso eu. Foi a gota final de meu aturimento. Como pode um funcionário do Ministério da Cultura de um Governo que censurou o *facebook* me passar seu perfil desta rede social?

Para além da situação toda que, pelo menos a mim, soou um tanto surreal, fico pensando: por que o secretário de cultura fez essa piada a respeito da presença do embaixador americano nos corredores de seu ministério? Poderia haver uma resposta simples: porque ele é uma pessoa descontraída. Mas como o desafio a que me proponho nesta tese é justamente enxergar o que permanece invisível no jogo de diferenças, gostaria de arriscar outras possíveis respostas. E elas me levam de volta à situação da *espécie de despacho* em frente à ex-embaixada. É impossível ficar indiferente à forte presença norte-americana ao redor deste lugar de memória da revolução. É claro que, por se tratar da ex-embaixada dos EUA, não há como não se reportar à nação norte-americana. No entanto, desde as pinturas nos murais exteriores, as pinturas e esculturas em seu interior, o museu que expõe artefatos e aparatos de controle da época em que o prédio funcionava como embaixada, enfim, tudo faz recordar a presença estadunidense. Não seria tal onipresença fantasmática a garante do lugar de memória que dá legitimidade ao discurso revolucionário? Ou seja, não seria através da presença fantasmática dos EUA que o Governo Islâmico se faz existir? E vice-versa? Talvez seja por isso que, no imaginário do segundo secretário de



cultura, ainda que sob a forma de uma piada, paire o fantasma de um embaixador estadunidense transitando pelos corredores de seu ministério.

Antes de minha ida ao país persa, ao qual regressava pela primeira vez desde que o deixara aos três anos de idade, imaginava poder recodificar os estereótipos do iraniano por mim internalizados em minha saga ocidental. Em trânsito no aeroporto de Istanbul, esperando a conexão para Teerã, resumi um pouco meu horizonte de expectativas diante do retorno à terra natal.

A caminho de Teerã. Meu corpo é embarque. Prestes a pisar o chão em que nasci, prestes a sentir os poros respirando a atmosfera que deixei ao três anos de idade e para a qual nunca mais regressei. Sentir a sola do pé calcinando essa terra tremendo. Ver com os pés esse lugar tão imaginado e demonizado pelo Ocidente. Redimensionar monstros ocidentais que sempre me acompanharam. Desmatutar monstros. Desbarbarizar as aliteraões dos erres de teerãirã. Erres que sempre estalaram meus ouvidos, emudecendo-me. Rever que guerra é essa em que nasci. Guerra com dois erres. Desafiar o imaginário colonial. Ver as pessoas como são, ou não são. *Allah-o-Akbar saravá!*

Contrariamente ao que esperava, para minha surpresa, mais do que esquecer o Ocidente ou desbarbarizá-lo, fui pego em diversos momentos da estadia no Irã rememorando minha vida nos Estados-Unidos. O que não significa que não estivesse, com isso, "desafiando o imaginário colonial". Mas, diferentemente das minhas expectativas, desafiar o imaginário colonial implicou principalmente em reaver o "Ocidente" desde o "Oriente" e não necessariamente em ver o "Oriente". Vivi em Nova Iorque entre os dezesseis e dezoito anos. Foi para mim um período difícil pois marcou uma cisão em relação à comunidade de amigos que havia feito em Brasília, na transição entre infância e adolescência. Quando começava a me acostumar com a ideia de pertencimento, fui impelido para fora uma vez mais. Os dois anos de vida nos EUA deram-me a impressão de um tempo em suspenso. Pouco me relacionei com as pessoas e os ambientes. Parecia viver em constante perambulação, como se estivesse em algum entreposto, ou num trânsito aéreo no saguão de embarque, aguardando ser transportado de volta ao Brasil. No dia de meu *despacho* em frente à ex-embaixada, fui tomado por uma série de sensações difusas e confusas que me

remeteram a esses anos nos Estados-Unidos. Anos estes que raramente recordo, diga-se de passagem.

Volto-me a velhos papéis do baú. Ativando lembranças apagadas, invisibilizadas por algum mecanismo interno. Deparo-me com uma redação que escrevi aos 16 anos e cujo título é: "UNIS and the american influence". UNIS (*United Nations International School*) foi a escola em que estudei. Nela havia gente do mundo todo. Sentia-me feliz por ter finalmente me livrado da severa racionalidade do sistema pedagógico francês. Mas, ao reler a redação constato o quanto eu era revoltado com os EUA e com a escola. Escrevi o texto a partir de uma leitura que havíamos feito do livro *Hunger of memory - The Education of Richard Rodriguez*, uma autobiografia das experiências pedagógicas do autor mexicano-americano Richard Rodriguez, que chegou a uma escola americana na Califórnia sem falar nada de inglês. Eu acusava os alunos da UNIS, vindos dos mais diversos lugares do mundo, de serem americanizados e, por extensão, entendia que isso se devia ao fato de os EUA serem um país imperialista. Traduzo um trecho:

De fato, os EUA são uma superpotência que governa o mundo. Controlam as outras nações em vários aspectos: economicamente, socialmente, politicamente. Mas o que acho inadmissível é o controle cultural sobre outras nações. No Brasil, por exemplo, a cultura americana está muito presente. Está matando nossa cultura. Vemos jovens vestirem-se como americanos e ouvirem músicas americanas. Eu apenas acho que não é certo uma nação ter tanta influência cultural sobre outra nação por causa de seu poder. Eu associo a cultura às artes, aos valores pessoais e à identidade, não ao poder.

Hoje, infelizmente, a influência americana sobre outras nações é muito forte. Essa é a principal razão de os alunos da UNIS serem tão indiferentes às outras culturas e é por isso também que eles só valorizam quem é americanizado (como eles). Felizmente, eu não caí nessa influência cultural. Mas estou sofrendo por causa de minha escolha: ainda não me adaptei. Eu sofro o inverso de Richard Rodriguez, que se tornou americano e lamenta ter perdido suas origens mexicanas. Na UNIS, você também tem que fazer escolhas, e elas são difíceis. É a vida: sempre nos deparamos com armadilhas e precisamos encontrar a melhor forma de nos livrarmos delas. Mas eu acho que a UNIS poderia ser uma escola melhor. Imagine se ela não fosse localizada nos EUA, você não acha que a diversidade cultural, ou a ligação dos estudantes a suas origens seria muito mais forte?

Adolescente em Nova Iorque, minha posição era declaradamente antiamericana. Revoltava-me com o que chamava de "domínio cultural" estadunidense e declarava-me, um tanto orgulhoso, uma pessoa livre dessa influência. Ao mesmo tempo, justificava minha dificuldade de adaptação à escola pela escolha de não ter me rendido ao americanismo. E no fim perguntava: se tal escola, com sua gama de alunos provindos de tantas diversas origens, fosse em outro país, a ligação de "estudantes a suas origens não seria mais forte?". Tenho dúvidas se, à época, minha inquietação maior fosse realmente o problema do poder hegemônico estadunidense. Arrisco dizer que estava mais preocupado, na verdade, em achar explicações para um sentimento doloroso e incompreensível de deslocamento ou de ausência de pertencimento. Por isso, talvez, estivesse tão preocupado em determinar "origens".

As diversas fraturas que vinham desde o meu nascimento deslocado em Teerã, passando por uma rígida e excludente educação francesa, culminaram no desgarramento forçado ao qual fui submetido quando tive que deixar o grupo de amigos da adolescência e viver, uma vez mais, "fora do lugar". Quando se está fora do lugar, a necessidade de marcar narrativas de origem acentua-se. E lá, até porque passei a ser considerado negro em diversos ambientes, comecei a dar relevo a uma brasilidade que ganhava ares de "mito fundador", constituindo-se através de um culturalismo radical e de uma ideia fechada de identidade e origem. Negro e brasileiro eram dois termos mais facilmente combináveis do que iraniano e brasileiro, por exemplo. Ainda mais para um filho de diplomata que se acostumou a ter que operar com os símbolos de exportação da brasilidade, ambos calcados no universo da cultura popular negra, o samba e a feijoada. Estes são ingredientes imprescindíveis nos coquetéis diplomáticos brasileiros.

Nos Estados-Unidos não me lembro, surpreendentemente, de ter tido qualquer incômodo referente a - ou necessidade de - afirmar minha naturalidade iraniana. Àquela altura, transitando fora do Brasil e por corredores de uma escola povoada pela multiculturalidade, já não fazia diferença eu ter nascido no Irã. O fato de ser brasileiro garantia minha demanda por diferença. E eu precisava afirmá-la cada vez mais. Mas isso me jogava num lugar difícil. Tinha a impressão de que, quanto mais eu afirmava tal brasilidade, mais eu me afastava da vida presente e cotidiana, acentuando o sentimento de "fora do lugar". Uma operação

paradoxal já que, à primeira vista, a brasilidade funcionava como um paliativo diante do sofrimento de se sentir estranho ao "lar".

Nesse sentido, tenho a impressão de que meu antiamericanismo era um discurso necessário para afirmar algum lugar em meio à realidade compartilhada na qual estava inserido. Como eu me via incapacitado de criar laços locais, pois vivia apenas pensando no retorno ao "lar", acabei criando uma contranarrativa: não me adapto porque o imperialismo estadunidense domina essa escola e seus alunos, mas eu não me deixarei dominar por ele, pois sou BRASILEIRO! Talvez, meu antiamericanismo fosse o discurso de que necessitava para resolver o paradoxo em que me via inserido.

Volto a Teerã, 2013, adentrando o museu da antiga embaixada, hoje controlada pela milícia revolucionária dos *basidjis*. O passeio pelo interior da antiga embaixada revela a verdadeira máquina de espionagem que se escondia entre as engrenagens da diplomacia norte-americana. Uma porta de cofre blindada desvenda um aquário cujas paredes ocas de vidro eram preenchidas com nitrogênio para blindar qualquer tipo de escuta ou monitoramento por satélite. Havia também uma sala de falsificação de identidades e passaportes, outra para trituração de documentos confidenciais e uma para escutas telefônicas e monitoramento dos iranianos. Lá dentro fui capaz de compreender a aparelhagem que sustenta a tão celebrada democracia. Sim, a nação que exporta a democracia abarrota-se de aparatos de controle, vigilância e espionagem. Havia funcionários da CIA que trabalhavam numa sala secreta que nem os próprios funcionários da Embaixada conheciam. A democracia estadunidense parece sustentar-se pelo severo controle e pela invasão sistemática dos direitos à privacidade e individualidade, princípios básicos de sua Constituição. Os atuais episódios envolvendo denúncias de espionagem do Governo estadunidense sobre presidentes de diferentes nações, como Brasil e Alemanha, é um exemplo mais recente desse tipo de prática. Ótimo, via aflorar-se a presentificação de meu antiamericanismo. Morte aos EUA! O grito de guerra que até hoje ressoa com força nos aniversários da Revolução ou em manifestações dos revolucionários<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> O correspondente da Folha de São Paulo em Teerã, Samy Adghirni, acompanhou o último aniversário da Revolução e diz: "Aos olhos do leigo, o dia da revolução na praça Azadi não passa de um amontoado de clichês mostrando um regime iraniano incendiário e hostil. O grito de "Morte

Foi muito interessante observar como se criou um museu e uma memória exaltadora da revolução islâmica a partir da preservação desses aparatos de espionagem, em meio a pinturas de mártires da guerra que deram sua vida lutando contra o Iraque, bonecos de cera representando os diplomatas que então serviam na embaixada, assim como esculturas de mártires e de cenas históricas do martírio revolucionário. Além disso, o funcionário do museu que gentilmente nos guiou, à medida que ia narrando a história das salas e dos objetos, servia-se do filme *Argo*<sup>38</sup> como contranarrativa para explicar o que verdadeiramente ocorrera no dia da invasão. Era interessante ver seu apreço em desmascarar as "mentiras de Hollywood". E eu, fascinado com tantas novidades, não sabia se o que estava descobrindo era uma "iranianidade" revolucionária ou um antiamericanismo alimentado nos anos vividos em Nova Iorque. Descobria-me enredado nessa dupla narrativa que me constituiu e que opere de acordo com os lugares em que me encontro. Iraniano e antiamericano.

De fato, a situação toda me fez enxergar de forma ainda mais evidente o quanto a revolução de 79 e, por conseguinte, o imaginário político do Governo islâmico necessita dos EUA como contraponto de sua existência. E vice-versa. Assim como os EUA fabrica seus terroristas islâmicos - pelo menos desde a Revolução iraniana e, mais recentemente, desde o episódio do 11 de setembro e a consequente implementação da *doutrina Bush* -, estes fabricam-se em cima de quem os torna terroristas, legitimando seus episódios internos de estado de exceção. Essa confluência de maniqueísmos identitários evidenciou-se mais tarde durante a realização do *despacho*.

Estavam presentes comigo dois iranianos. O primeiro é um amigo com quem estudei em Brasília quando tinha 12 anos. Ele é xiita, pró-revolucionário e, sinto-me impelido a dizê-lo após esses dois adjetivos "demonizantes" aos olhos ocidentais, uma pessoa adorável. Trabalha hoje numa agência de imprensa pró-Governo. O outro, eu conhecera recentemente através de uma amiga brasileira que viveu em Teerã. Ele exerce a dupla função de padeiro e músico, foi ativista em 2009 do movimento verde e levou um tiro na mão durante uma manifestação.

---

aos EUA" é repetido incontáveis vezes pelos alto falantes e pelo público. Há cartazes com agressivas mensagens em inglês contra o governo americano. Bandeiras dos EUA e Israel são queimadas." In: <http://samyadghirni.blogfolha.uol.com.br/2014/02/11/a-festa-da-revolucao-islamica/>. Acessado em 20/02/2014.

<sup>38</sup> *Argo*, de Ben Affleck, é uma produção Hollywoodiana que retrata o episódio da tomada da Embaixada dos Estados Unidos em Teerã por estudantes e ativistas islâmicos.

Esse tiro impediu que continuasse sua profissão de músico. Para mim, fazer um *despacho* em frente à ex-embaixada após haver circulado por seus interiores, tendo esses dois colegas iranianos que personificam a atual fratura do país, foi significativo. Estava no entre-lugar de múltiplas e ambivalentes *feridas coloniais*.

Pus-me descalço, o que espantou o funcionário do museu que nos acompanhava. Ele não havia entendido que seria feito um trabalho desse tipo. Quando comecei a *despachar* ele se assustou e veio me perguntar, visivelmente incomodado, o que eu estava fazendo. Tentei explicar. Meu amigo iraniano de Brasília intercedeu. Voltei novamente ao trabalho: remexer as materialidades que circulam pelos espaços das feridas abertas. (Pro)cura. Feridas coletivas, feridas pessoais, feridas reais (como aquelas incontáveis resultante de quase uma década de guerra contra o Iraque, financiado pelos EUA, mas também feridas como as da mão de meu amigo iraniano, disparada por homens do Governo revolucionário), feridas imaginárias (como a do "xiita-radical" que internalizei em minhas andanças ocidentais).

Uma *turbah*, pedra de oração xiita. Curiosamente, ela tem tonalidade e formato semelhantes ao brasão carcomido dos EUA que paira sobre minha cabeça<sup>39</sup>. Os carretéis de linha com as cores da bandeira iraniana embaralhados formam uma teia, entremeando-se a restos de fibras descartadas recolhidas na "xepa" do bazar. Um suporte de carretel desmontado. Três cartas de oração xiita. As tulipas de plástico. Acendo a erva *Esfand*, muito utilizada pelos iranianos para limpezas de ambientes e pessoas. Acendo duas velas. Penso na (pro)cura dessas feridas. Um arco da Minnie que compõe o anagrama de Alá, o mesmo da bandeira iraniana. Sim. Agora enxergo os desenhos que não via. Se os carretéis de linha presentificam embaralhamentos aos quais me referi no capítulo anterior, há outro que se deve destacar: o novelo IRÃ-EUA. Ambos os países se entrelaçam e se retroalimentam. O Irã através do anti-imperialismo que se converte em antisionismo. Os EUA através do antiterrorismo que se converte em anti-islamismo. Uma heroína da *mass-media* estadunidense forma-se conjuntamente ao ideograma de Alá. Arco da Minnie-Alá.

Agora enxergo ainda melhor que os EUA são parte da engrenagem dessa roda discursiva da produção de identidade iraniana, e vice-versa, num jogo de

---

<sup>39</sup> Agradeço a Daniela Versiani por ter me "cantado essa pedra".

oposições binárias oscilantes entre o martírio e o terrorismo. Se sofri as mazelas de um imaginário ocidental que se funda na lógica normalizadora que elegeu o xiita como terrorista, descubro aqui, em meio à sincronicidade do despacho, que o poder hegemônico interno do Governo islâmico alimenta-se dessa mesma lógica normalizadora. No entanto, aqui o xiita, ao invés de terrorista, é mártir, e os americanos, ao invés de defensores da democracia e salvadores do mundo, são o próprio demônio.



Não por acaso, a política cultural do Irã de Ahmadinejad teve como um de seus corolários o investimento em dois grandes congressos internacionais sobre *Hollywoodismo e cinema*, o último tendo sido realizado em fevereiro de 2012. Gostaria de compartilhar algumas impressões a respeito do material impresso sobre essa última conferência. Ela reuniu cineastas, pesquisadores e ativistas de diferentes partes do mundo, inclusive norte-americanos e judeus, para discutir os males produzidos pelo cinema de Hollywood e "desvelar uma nova face da arte e dos valores morais para o mundo". Com forte acento sobre a relação entre Hollywood e Sionismo, um dos objetivos era delinear diferentes formas de resistência artística frente à força crescente dessa indústria cinematográfica. A declaração final da conferência aponta:

1. Hollywood não é só um instrumento de entretenimento e propaganda, mas uma parte muito ativa do complexo industrial-militar Americano-Sionista.
  2. Hollywood não busca apenas retratar outras e opostas culturas, especialmente o Islã e o Irã enquanto ameaças, mas também eliminar o chamado de justiça e revolução. Hollywood está tentando introduzir o Sionismo enquanto poder positivo.
  3. Hollywood busca eliminar valores morais e espalhar materialismo e consumismo, e está presenteando sociedades com vaidade e imoralidade. Aqueles que são considerados uma ameaça não são considerados seres humanos.
- (...) Por isso, os participantes, insistindo que o Irã tem a habilidade necessária para ser o centro de produção de requintados filmes anti-sionistas, pedindo ao Governo iraniano para ajudá-los a unir todos os cineastas independentes e produtores que atuam na base da dignidade e do respeito humano pelo mundo. (...) É um aviso também para os diretores iranianos para que eles possam empregar os mecanismos introduzidos ao longo desta conferência e baseado na riqueza da Cultura iraniana e islâmica para juntarem-se ao movimento anti-sionista. (SHAMAQDARI, 97 [tradução minha])

A declaração acima retoma princípios do chamado Terceiro Cinema<sup>40</sup> dos anos 1960 e 1970 ao afirmar uma arte alternativa, independente e antiimperialista em contraste com as tradições comerciais ("materialismo e consumismo") e colonialistas de Hollywood ("retratar outras e opostas culturas, especialmente o Islã e o Irã enquanto ameaças"). No entanto, o discurso antiimperialista desliza para um ataque frontal não só à cultura norte-americana, como já faziam os cineastas do Terceiro Cinema, mas especificamente ao Sionismo. Ao aproximar Hollywood do Sionismo, entendido enquanto "complexo industrial militar", o Governo iraniano apresenta-se então como a oposição capaz de "unir todos os cineastas independentes e produtores que atuam na base da dignidade e do respeito humano pelo mundo" em favor da "justiça e da revolução".

O perfil dos participantes desse Congresso era muito díspare. Havia cineastas ativistas ligados ao "despertar islâmico" tal qual o egípcio Ahmed Awaad Osman; professores universitários norte-americanos críticos a Hollywood, tais quais Leslie Thomas e Robert Faurisson; artistas e ativistas americanos ligados aos movimentos de *Occupy Wall Street* como Sean Stone (filho de Oliver Stone); e até mesmo judeus que se posicionam contra o Sionismo, como o rabino

<sup>40</sup> "A noção de Terceiro Cinema surgiu da Revolução Cubana, do peronismo e da "terceira via" de Perón na Argentina, assim como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil". (STAM, 2006:59).



Arnold Leon Cohen. Os temas das mesas redondas variavam, sendo que uma mesa me chamou atenção por aproximar os seguintes assuntos: "Hollywoodismo e o despertar islâmico" e "O papel do cinema no Despertar Global e o Movimento de Wall Street".

Ao ler o resumo das falas dessa mesa, noto que um ponto parece aproximar os ativistas do "despertar islâmico" daqueles do "Occupy Wall Street": a hegemonia da grande Mídia e do chamado capitalismo neoliberal, dos quais fariam parte também Hollywood, que insiste em invisibilizar, demonizar e reprimir tais movimentos. Para minha surpresa, ao folhear o material impresso, vejo várias páginas de propaganda do movimento *Occupy Wall Street* estampando as famosas máscaras dos Anônimos. Ao adentrarmos o terreno pantanoso da "zona indeterminada de múltiplas pertencas", com um olho crítico sobre a lógica binária da produção de identidade e outro olho atento às invisibilidades decorrentes do jogo de identidade e diferença, fora o inimigo comum da "Grande Mídia do capitalismo neoliberal estadunidense", o que une os islâmicos aos ativistas do *Occupy*? Talvez o anticonsumismo para o qual alertam tanto a moral islâmica quanto o esquerdismo do *Occupy*? Talvez também a crítica aos aparelhos repressores das manifestações? Mas... afinal, o que aconteceu em Teerã durante a reeleição de 2009? Não foi justamente a repressão do Governo islâmico a movimentos espontâneos de "ocupação" das ruas para questionar possíveis fraudes eleitorais e, por extensão, a própria legitimidade de um Governo que se diz democrático mas não faz valer o voto da maioria?

Vêm-se aqui os meandros de um dilema contemporâneo que expõe a crise da representatividade política, seja em repúblicas liberais ocidentais, seja em repúblicas islâmicas. Basta lembrar os conflitos que ocorrem hoje entre laicos e islâmicos em países que foram palco da "Primavera árabe". O "povo" derrubou a ditadura, mas depois de derrubada, acentuam-se as diferenças internas dessa suposta identidade coesa chamada "povo". Na Tunísia, deposto o ditador Ben Ali, assiste-se por um lado, ao crescimento de grupos religiosos mais conservadores e vigilantes em relação aos costumes e à moral islâmica, como é o caso dos salafistas, e por outro a grupos mais ocidentalizados (sobretudo a classe-média) que se vangloria de fazer parte de um dos países islâmicos mais ocidentalizados do Magrebe. Muitos laicos tunisianos estão assustados com o levante islâmico, principalmente dos salafistas, e mostram-se totalmente céticos em relação à

chamada "Primavera Árabe", associando-a a um provável complô orquestrado pelos americanos em conluio com os sauditas para ter maior influência sobre a região. Temo teorias que me soam, à primeira vista, conspiratórias. Mas não sou entendedor, muito menos especialista, da complexidade desses conflitos no mundo árabe. Exponho apenas conjecturas de um *nativo ausente* que transita entre as malhas dos jogos identitários.

Mas basta ver também o que acontece na Turquia, uma juventude atuante contra a repressão e, ao mesmo tempo, contra uma possível islamização do Governo. Finalmente, basta ver o que acontece internamente no Irã, com uma juventude duramente crítica à repressão do Governo islâmico e cuja bandeira principal é a Democracia. Já o *Occupy* parte de uma visão crítica em relação ao que se entende por Democracia representativa e às profundas desigualdades econômicas que culminaram em crises econômicas e desemprego decorrentes das políticas neoliberais, nas quais grandes corporações financeiras parecem ditar os rumos da política de Estado.

Enfim, sinto-me agora sinceramente esgarçado. Assumindo o risco de adotar um tom confessional em uma tese acadêmica, chega o momento em que tantas identidades e conflitos em jogo, através dos quais sinto-me transitando de maneira superficial, terminam esgarçando o tecido da pele. Mas como delimitar as fronteiras, a essa altura, entre a tese e o despacho, entre o acadêmico e o afetivo, entre o teórico e o pessoal, entre a escrita e o corpo? Com a impressão de estar novamente perdido na perambulação fantasmagórica. Esse delírio perambulatorio que me acomete de quando em vez. Será que estou perdendo o foco da tese? Não sei, mas é preciso esgarçar o tecido da pele para sentir o testar das fronteiras em constante jogo de diferenças.

Preciso dar linha.

Antiamericano-iraniano. Arco da Minnie-Alá. Quando cheguei ao Irã vinha com o sonho de desbarbarizar a mentalidade colonial sofrida pelo fato de ter algum vínculo, ainda que fosse apenas de nascimento, com o Irã revolucionário. Mas descubro o quanto os iranianos classe-média anti-regime são americanizados, pró-EUA, sonham inclusive em viver nos EUA e, para meu espanto, são em sua maioria declaradamente racistas. Sublinho o declaradamente porque o que me

espantou foi justamente o fato de eles não terem pudor algum em declararem sua aversão a árabes, negros, afegãos, indianos e paquistaneses. Falo de iranianos da classe-média, mas há também exemplos que vêm de todas as classes<sup>41</sup>. Nesse sentido, foi um balde de água fria. Eu que buscava desconstruir os males coloniais do ocidentalismo e, de repente, vejo-me imerso em situações espantosas de racismo. O orgulho persa é quase obsessivo entre alguns iranianos. Uma forma de afirmar seu passado de glórias imperiais e, ao mesmo tempo, de negar seu presente de influência islâmica.

Vou a uma reunião na casa de jovens iranianos. Vamos brindar e um dos convidados, com um sotaque carregado indiano, diz: "*And God bless America*". Pergunto-lhe o porquê do brinde em homenagem à América. Ele diz que é apenas uma brincadeira com os indianos. Não entendi até hoje que brincadeira foi essa, nem por que ele brindou pela América, mas enfim... Ele me pergunta o que faço. Começo a explicar minha pesquisa de doutorado, a questão autoetnográfica, a viagem por alguns países árabes antes de chegar ao Irã para compreender os meandros identitários que acompanharam minha formação de deslocamentos etc. Ele me interrompeu assim que comecei a falar dos árabes e iniciou uma longa e enfática narrativa sobre os males que estes trouxeram aos persas, queimando seus livros e destruindo sua cultura. Antes de chegar ao Irã eu havia passado pela Andaluzia e também pelas *medersas* (as universidades medievais árabes) e *medinas* (antigas cidades árabes muradas) no Marrocos e na Tunísia, onde pude conhecer a enorme riqueza do saber e das construções árabes. Expliquei-lhe que esses árabes que viviam na península ibérica sofreram os mesmos males quando

---

<sup>41</sup> O correspondente Samy Adghirni escreve texto interessante sobre o preconceito iraniano: "O racismo no Irã às vezes é chocante de tão sincero. Me dei conta disso logo nos meus primeiros dias no país, quando uma moça desconhecida me abordou no meio da rua querendo bater papo ao ver que eu era gringo, prática muito comum por aqui. "Adoro conversar com estrangeiros, ainda mais com alguém como você, que não é negro". Fiquei estarelecido. Tempos depois, o garçom de um restaurante cheio de pompa perguntou minha nacionalidade, num inglês meia boca. Ao ouvir a resposta, emendou: "há muitos negros no Brasil, não é? Sorte a sua ter nascido branco". Na mesma época, tentei ressuscitar meu árabe para puxar papo com um taxista, na esperança de que ele fosse um desses raros iranianos a entender o idioma (no Irã fala-se farsi). O sujeito enfureceu-se. "No arabic! No arabic!", gritou, apontando para a porta do passageiro, como que ameaçando me mandar descer se eu dissesse mais uma palavra em árabe. "No arabic here", repetiu. Meses depois, quando eu visitava as fabulosas ruínas de Persépolis, a capital dos reis persas da Antiguidade, tive que ouvir da guia turística a seguinte frase: "Olhe isso, veja como somos um povo grande e refinado, ao contrário dos árabes, que não têm cultura nem história". Para além do fervor nacionalista, há uma espécie de orgulho étnico na mentalidade iraniana." In: <http://samyadghirni.blogfolha.uol.com.br/2013/09/03/preconceito-a-iraniana/>. Acesso em fevereiro de 2014.

os espanhóis, durante a chamada reconquista, queimaram livros e saberes milenares de sua cultura. Ele me respondeu dizendo: "Essa sabedoria veio toda dos persas". Vale lembrar que o orgulho persa também está vinculado ao nome do país, como lembra o jornalista Samy Adghirni:

Para além do fervor nacionalista, há uma espécie de orgulho étnico na mentalidade iraniana. A palavra IRAN significa “terra dos arianos” [nobres] no antigo idioma sânscrito. Segundo alguns estudos, o berço histórico dos arianos é uma área situada a nordeste do território iraniano. Arianos, como se sabe, formavam o arquétipo da pureza racial que a diabólica cabeça de Adolf Hitler queria instaurar na Alemanha nazista. Para além das considerações étnicas, vejo uma tendência das civilizações mais antigas do mundo, como chineses e egípcios, além dos iranianos, em se acharem melhores que os outros.<sup>42</sup>

Caminhar pelas ruas de Teerã. Perambular por Teerã. O chão em que nasci e que sempre se fez à distância. Agora que te piso, o que sou? Pisar um território que para mim sempre foi desterritório. E agora que te perambulo, entre cartazes de eleição, meninas e meninos vestindo roxo<sup>43</sup>, gargalhando e panfletando, o que sou, agora que te chão? Agora que sou teu estranho e que já não és mais aquele que me constituía imaginariamente enquanto estranho? Agora que vejo tua síndrome imperialista persa, ariana, que despreza árabes, aquele mesmo árabe que fui em Paris. Que despreza negros, aquele mesmo negro que fui nos EUA. E o significativo flutuante evidencia-se: iraniano aqui é ariano, lá fora subalternizado e "terrorista". Como conciliar o desprezado iraniano xiita que se constituiu pelo imaginário ocidental, com o desprezador iraniano-ariano que maltrata árabes, negros e, sobretudo, afegãos? E que, inversamente do que imaginava, idolatra a Europa e os norte-americanos. Daqui do Irã continuo pisando o terreno pantanoso da colonialidade.

<sup>42</sup> In: <http://samyadghirni.blogfolha.uol.com.br/2013/09/03/preconceito-a-iraniana/>. Acessado em 12/02/2014.

<sup>43</sup> O roxo foi usado pelos eleitores, em sua maioria jovens da *Onda Verde*, que faziam campanha em favor de Rohani durante as eleições de 2013, das quais saiu vitorioso.

## Algaravias #6

Tunis, 26/05/2013

Escreve agora desde o epicentro da *Primavera Árabe*. Daqui da Tunísia, onde um homem queimou seu corpo e ardeu-se vivo até a morte. Um gesto de corpo que alavanca a roda dos protestos. Efeito dominó. Um corpo em chamas chama outros corpos ardentes e toca-se fogo, incendeiam-se praças e dão-se asas para que anseios tornem-se saciedades de justiça, liberdade e igualdade. Daqui da *Porte de France*, de onde seguiu-se a chama primaveril, escreve o nativo ausente, cercado de policiais, arames farpados, tanques, capacetes e etc. Aparatos de controle das massas. Ele tem medo. E aqui decide depositar seu espanto, seu despacho. A zona limítrofe entre a Medina e a cidade colonial. Antes *Bab El Bhar*, antigo arco de entrada da cidade árabe, ganha ares napoleônicos, arco triunfal do protetorado. Renomeado, agora *Porte de France*. É aqui a zona de ferida colonial. Através de incursões pelas medinas, chegam até o nativo ausente um pé branco de manequim. Raízes e plantas, patoás. Chegam a ele uma bússola de oração, indicando a Meca. Chegam a ele uma placa de trânsito caída, de onde retira o adesivo: *sauf résidents*. O que seria, na língua lusa, "exceto residentes". Pensa, não é a colonialidade justamente um regime de exceção para a livre circulação dos residentes, daqueles que sempre habitaram essas paragens? Sobre o pé branco escreve poema de Rimbaud, aquele que lançou-se Etiópia adentro: "os brancos desembarcam... é preciso submeter-se ao batismo, vestir-se, trabalhar". Pé branco pisa a terra, exceto residentes.





### **Istanbul, 17/06/2013**

Agora escreve da encruzilhada euroasiática, a praça Taksim em plena efervescência. Desde que Mohamed Bouazizi imolou-se em praça pública na Tunísia, o clima esquentou, principalmente em países árabes. Após embrenhar-se nas algazaras dos bazares, o nativo ausente esbarra-se em ruas disparatadas de gentes. À vitória de Rohani em Teerã, dois dias atrás, segue-se a explosão de fúria contra Erdogan e sua ingerência dos espaços públicos. O estopim: construção de um shopping em Taksim. O nativo ausente chega à praça dois dias depois da varredura policial sobre uma multidão que a ocupava. Resultado: onze mortos e cerca de oito mil feridos. Quando chegou à praça, manifestantes por toda parte ocupando o chão de homenagem aos mortos. Sapatos empilhados, bandeiras e velas e livros e poemas e lágrimas. O despacho de Istanbul devidamente agenciado. Inteirar-se das feridas presentes do espaço. Confluenciar-se aos despachos alheios do calor do momento. Ao redor pessoas paradas estáticas. Uma nova forma de protesto diante da violência policial que se vê impedida de atacar alguém que está simplesmente estático. Escrever deste ponto exato. O ponto da palma da pedra do chão, dos sapatos. Do pé descalço, a praça, a barricada. Do mesmo passo, o ato imóvel da planta do pé sobre a pedra de chão, a barricada. Plantado de mobilização. Parado de



movimento. Lei da inércia. Minimalismo político. Ausência do gesto que é o gesto em si. Para romper a brutalidade das armas, da polícia. Essa é a parada. Meditação em pedra de chão. O ato. Plantados. Sapatos largados no chão. Homenagem aos mortos. Na pedra do chão. Na praça da pedra. Passa a moça distribuindo biscoitos aos imóveis. O nativo ausente pega um biscoito e leva-o à boca. Ela brilha olhos verdes de reciprocidade. Confluenciar-se. E agora que chora, de caneta na mão.



## 3.3

**Tapete - Infância e cinema iraniano: imagens corpóreas**

*Cego é quem vê só aonde a vista alcança*

*Mandei meu dicionário às favas*

*Mudo é quem só se comunica com palavras*

Candeia

*Desejo & Ecolalia*

*- O que é que você quer ser quando crescer?*

*- Poeta polifônico.*

Wally Salomão

Noite agradável na casa de colegas iranianos. Começamos a falar de cinema. Decido expressar minha profunda admiração pelo cinema deles, comentando orgulhoso que parte de minha pesquisa de doutorado envolve alguns filmes iranianos. Silêncio. Ninguém demonstrou qualquer reação positiva a meu comentário. Um deles resolve então me perguntar, meio intrigado, o que me fazia gostar do cinema iraniano. Começo a citar alguns filmes, falar da forma extremamente criativa como alguns diretores trabalham o jogo entre documentário e ficção, a delicadeza sensorial das imagens, etc. Foi aí que percebi que eles ignoravam completamente seu cinema. Será que eu estava cercado de seres "alienados"? Ou será que o cinema iraniano que conheço é um cinema tipo exportação que não circula internamente? Até mesmo pessoas que transitam no mundo da Arte e que são bastante conhecedoras das manifestações culturais iranianas, como meu amigo músico que também estudou filosofia, demonstravam surpresa pelo meu interesse por cinema iraniano. No caso dele, não era por desconhecer o cinema iraniano, mas por achá-lo desinteressante. Segundo ele, uma reprodução de clichês sobre uma "realidade" iraniana que não existe.

O fato é que para mim, pessoalmente, falando desde o Brasil, foi o cinema iraniano que me ajudou a desconstruir o arsenal de estereótipos que até então povoavam meu imaginário sobre a terra natal (ainda assim, é interessante pensar que para meu amigo músico iraniano, tais filmes apresentam, justamente, um Irã estereotipado). Lembro-me de ter sido o filme *Gabbeh*, de Mohsen Makhmalbaf,



que assisti no final dos anos 90, o primeiro a me trazer um colorido sutil de tapetes e falas persas que descortinaram-me outro Irã. Como podia tanta beleza provir de *teerāirā*?, perguntava-me. Depois disso passei a assistir todos os filmes iranianos aos quais podia ter acesso. Recém chegado de Nova Iorque, vivendo no Rio de Janeiro e cursando História, eu comecei a inverter aos poucos a imagem aterrorizante do iraniano, positivando-a. Um encontro fortuito no Jardim Botânico com o poeta Wally Salomão também foi determinante. Sentado num banco à sombra de uma árvore, meditativo, vejo-o se aproximando. Fiquei naquela aflitiva timidez de todo tiete: falo ou não falo? Antes que eu ensaiasse algum movimento Wally chega a mim e pergunta, a lua hoje tá crescente ou minguante? Sorrio. Não sei Wally, mas sua poesia é crescente. Você não é daqui não, né rapaz? Você tem cara de nordestino. Você é de onde? Eu nasci no Irã. Seus olhos brilharam e ele começou a me falar de sua ascendência síria, de sua recente viagem à Síria e dos poetas persas Omar Khayyam e Rumi. De repente abria-se um mundo para mim enquanto ouvia Wally disparatar seu palavrório. Ele me levou a uma livraria em que fui apresentado a seu livro de poemas *Algaravias*, escrito a partir de sua viagem à Síria. Sua câmara de ecos ressoou e parte do que (e)s(t)ou deve-se às algaravias, pelas quais incitei-me ao exercício de testar as linhas de fronteiras e que são as suturas de que se compõem esta tese.

É interessante como a inversão do iraniano gerou-me outro tipo de inquietação. Recém saído da babélica Nova Iorque, vivendo entre as estreitas várzeas asfaltadas cercadas de morro e mar, ensaiava agora uma espécie de "*iranian proud*". Eu que aqui no Rio de Janeiro já não podia ser brasileiro (o que significa ser brasileiro entre brasileiros?), muito menos negro, não me sentia confortável sendo candango, agarrava-me finalmente a uma "*iranianidade*" que se desprendia da exclusividade histórica da Revolução. Descobria seu cinema contemporâneo e também sua poesia sufi. E avançava numa posituação que acabou por alimentar o outro lado do estereótipo, o do exotismo místico ou, no dizer de Said, do *Orientalismo* (SAID, 2003). Se antes eu operava pela inferioridade, agora parecia operar, digamos assim, pela exaltação, com sotaque de exotismo místico.

Apesar da exaltação, a fabricação do pertencimento a esse lugar seguia alimentando um sentimento de deslocamento. Eu sabia que meu recente orgulho iraniano fora construído de modo que continuasse afirmando minha diferença,

mas dessa vez na busca de mecanismos de identificação que passavam pela mística do sufismo, pela poesia de Khayyam, pelo cinema de Makhmalbaf, Kiarostami, Majidi e Pahnavi. Sim, era mais um mecanismo interno de produção de diferença, e identidade. Mas, ainda que fosse isso, havia uma dimensão na linguagem desses filmes que me trazia para um lugar que parecia transcender esses pertencimentos territoriais.

O tapete que utilizei no despacho forma a base para a aglomeração dos materiais heteróclitos que se juntaram. De certa forma, foi o tapete que delimitou um chão comum aos quase-objetos, o tapete como acionador da unidade-na-diferença, e não da diferença-na-unidade (OLINTO, 2008: 19). Era um tapete de reza xiita vendido em lojas de artigos religiosos. É possível encontrar lojas desse tipo ao lado de toda mesquita. Não se trata, portanto, de um mero tapete persa decorativo, mas de um tapete de reza, de fala e de canto, de comunicação com o mundo imaterial. Resgato esse tapete de reza e fal(h)a, volto à infância. Lembro-me em Brasília, com cerca de dez anos de idade, o quanto o chão de tapete me acalentava o corpo e me fazia casa. Na mesa de jantar com a família, quando começavam as conversas de adulto, meus irmãos mais velhos embarcavam no papo e eu, rapidamente entediado, deslocava-me para debaixo da mesa e deitava as costas sobre um tapete que me acalantava. Sintomaticamente, era um tapete persa. Ficava observando os movimentos dos pés. Esse ambiente era tão aconchegante que às vezes gostaria que o papo lá de cima não se acabasse. Não porque prestasse atenção ao conteúdo de suas conversas. O que me fascinava eram os gestos dos pés e sua articulação com as sonoridades das palavras. De repente, sentia que havia uma linguagem que me fazia casa. Observar os movimentos de coçar um pé no outro, de cruzar as pernas, de estalar os tornozelos, de dobrar os joelhos. Uma tosse, um tom mais elevado, uma interjeição. Havia uma sinestesia sobre o chão de tapete. As vozes tinham volume, os sons tinham toque. E nesse aconchego de acalanto, as palavras me chegavam apenas como sons, tons, melodias, ritmos conjugados à dança dos pés. Essa dimensão da produção de presença no chão de tapete, que se pode associar à ideia de *toque* tal qual formulada por Jean-Luc Nancy, *toque* como condição de todo agenciamento de um mundo de singularidades: zona de contato em que a “idealidade do mundo é indissociável de sua materialidade” (NANCY, 1993, 96).

Essas vozes de tapete em que as materialidades agenciam-se pelo *toque*, eu a revi em diversos filmes iranianos. Minha identificação com tais filmes passa mais pela experimentação sistemática da linguagem enquanto dimensão muda de infância do que pela questão de sua nacionalidade. Não por acaso, é um cinema marcado pela constante presença de crianças como protagonistas. A leitura que aqui proponho de determinadas produções audiovisuais iranianas do período pós-revolucionário tem como desejo destacar a experiência de linguagem através desse universo da infância. E tal experiência passa por aspectos corporais da imagem, isto é, o "momento em que esses significados emergem da experiência, antes de serem separados dos encontros físicos. Nesse ponto, o pensamento ainda está indiferenciado e preso à matéria e ao sentimento, numa relação complexa que geralmente se perde mais tarde, na abstração. Estou atento a essa fração de segundo de descobrimento, de conhecimento na origem do conhecimento". (MACDOUGALL, 2006:1) Procuro ver esses filmes a partir da "fração de segundo de descobrimento", em sua dimensão de *toque*, em sintonia não só com as teorias de Nancy e Gumbrecht, mas também com o conceito de MacDougall sobre a *imagem corpórea*, em que o autor reflete sobre as relações possíveis entre imagens e significados quando estes emergem da experiência sensorial e corporal do filme. Segundo ele, apesar de ser impossível livrarmo-nos da atribuição de significados através da visão, já que a visão é também determinada por nosso condicionamento cultural e até mesmo neurológico, há sempre o risco de eles cegarem, "fazendo com que vejamos apenas o que esperamos ver ou nos distraindo de ver muita coisa". É preciso quebrar o medo de "nos doar incondicionalmente ao que vemos". Segundo MacDougal, isso estaria associado ao medo de abandonar a proteção do pensamento conceitual e de termos, com isso, nossa consciência consumida (MACDOUGALL, 2006: 7) Como lembra Oswald de Andrade: "nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*" (ANDRADE, 1995: 44).

Proponho aqui um exercício de se *ver com olhos livres*, expondo-me às *imagens corpóreas* suscitadas por alguns filmes iranianos. Há um critério fundamental para a escolha desses filmes, para além da experimentação de linguagem, que perpassa o que Agamben denominou "dimensão muda da infância": o afeto, que muitas vezes culmina em choro. Todas as cenas que trago aqui foram escolhidas a partir de um critério, digamos assim, lacrimal. Se chorei é

porque tocou-me de corpo inteiro. E trouxe-me a um lar, aquele da vocalidade de tapete, do chão de corpo.

Começo pelos filhos da guerra. Dois filmes que foram realizados no período da guerra contra o Iraque, ainda nos anos oitenta. Anteriores portanto ao despertar do cinema iraniano, na década seguinte, quando grandes diretores como Makhmalbaf e Kiarostami tornaram-se mundialmente famosos. O primeiro é *The runner* (1985) de Amir Naderi, cujo protagonista é um garoto órfão vivendo as adversidades de Abadan, uma cidade portuária que faz fronteira com o Iraque e que, por isso, foi bastante afetada pela guerra. O menino órfão vive dentro de um navio abandonado, à beira do Golfo Pérsico. Ele se depara com situações cotidianas de adversidades, precisando sempre correr para conseguir sobreviver no dia-a-dia. O filme começa com o protagonista à beira-mar gritando para um navio imenso que atravessa a paisagem estourada pela brancura que quase cega o espectador. Um garoto ilhado pela guerra que tenta algum contato com o mundo de fora. O grito de desespero para o navio repete-se diversas vezes e também direciona-se a outras forças maquinais dos transportes: o avião e o trem. A vocalidade gritada do menino órfão soa-me como o balbucio da *fal(h)a*. Mas um balbucio que não repercute no mundo dos gigantes maquinais que ignoram totalmente sua presença. Cansado de gritar para as forças motoras que atravessam sua realidade sem lhe dar atenção, o menino órfão decide aprender a ler. Uma cena tocou-me. Ele à beira-mar, entre as ondas estourando nos rochedos, gritando as sílabas do bê a bá. Buscando uma língua comum que pudesse tirá-lo dessa condição de exilado da guerra. Como se assim fosse capaz de sair da condição de órfão para entrar numa língua mãe, aquela pela qual ele será capaz de existir no mundo. O bê a bá que ainda não se articula numa língua é gritado em espasmos balbuciantes. Mas adquire uma força que nos faz compreender o eco das sílabas desconexas. Parece aqui que suas interjeições nos levam ao território comum do balbucio que antecede a linguagem.

*Bashoo, the little stranger* (1986), de Bahram Bayzaie, foi realizado um ano depois de *The runner*. O protagonista é também uma criança órfã marcada pela guerra numa região de fronteira com o Iraque, Khuzestan. Fugindo de bombardeios, o garoto esconde-se na boléia de um caminhão e vai parar numa região agrária livre dos conflitos, ao norte do Irã, habitada pela etnia Gilaki. O garoto, de pele escura e que fala uma língua distinta, provoca grande

estranhamento no vilarejo. Ele é acolhido por uma mãe com dois filhos que aguarda seu marido voltar da guerra. Mas essa mãe, por acolhê-lo, começa a sofrer o preconceito de seus vizinhos, declaradamente contrários à presença de um menino escuro e estrangeiro em suas paragens. A exclusão dos habitantes do vilarejo contrasta com a construção de uma solidariedade entre a mãe e o menino Bashoo, em cenas muito marcantes. Elas são acompanhadas por uma linguagem que transcende a língua da comunidade, marcada por gritos direcionados aos animais (um porco do mato e pássaros que ameaçam comer a plantação), por toques de tambor, pelo choro e por cenas de transe através da música.

Os protagonistas mirins de ambos os filmes, garotos órfãos filhos da guerra - essa guerra que o mundo dos adultos, com seus idiomas próprios, insiste em provocar - encontram na dimensão fal(h)a dos balbucios, dos ruídos dos animais, do mundo natural e dos sons maquinais, das interjeições, a implicação de um universo que abandona o âmbito de seus sons e sentidos para assumir "a forma sonora daquilo que não tem - ou não pode ter - uma língua própria" (HELLER-ROAZEN, 18). Essa é a implicação que me toca, da fal(h)a de tapete, da mudez infante de acalanto, da língua imprópria do chão comum da presença. É o terreno em que a "língua, num gesto para além de si mesma, numa fala que não é fala, se abre para a não língua que a precede e sucede. É aqui, na enunciação de sons estranhos, que os falantes de um idioma pensavam ser incapazes de produzir, que uma língua se mostra como uma "exclamação", no senso literal do termo: um "chamado" (*ex-clamare*, *Aus-ruf*), para além ou para alguém de si mesma, nos sons da fala não-humana, que não consegue nem se recordar completamente, nem totalmente se esquecer". (HELLER ROAZEN, 18).

Outros dois filmes iranianos coincidem entre si não só por terem crianças como personagens centrais, mas por serem crianças cegas. Tal cegueira dos protagonistas ativa a possibilidade de sairmos da tarefa de atribuição de significados a que fomos acostumados a operar através da visão, para adentrarmos o terreno sensorial do tato, do gosto e da escuta. Primeira cena: o menino cego está com sua amiga num bazar. De repente, ele começa a ouvir uma música e, atraído pelo acordes, desgarra-se de sua amiga que o estava conduzindo e perde-se na multidão para se aproximar da música. Sua amiga desespera-se na árdua tarefa de reencontrar seu amigo em meio à confusão do bazar. Seu olhar desorienta-se na multiplicidades de coisas e pessoas. Ela decide então ativar outro tipo de

mecanismo para encontrar seu amigo: o da produção de presença, ou do *toque*. Fecha então os olhos e segue outros sentidos. Assim, de olhos fechados, dá para ver melhor. Começa a ouvir uma música. Segue-a de olhos fechados até chegar, finalmente, a seu amigo. *Sokout* (O silêncio) de Mohsen Makhmalbaf é sobre a vida deste menino cego que sofre as dores de um mundo mais cego ainda, pois é incapaz de enxergar aquilo que ele vê em sua própria cegueira: o silêncio que os adultos são incapazes de ouvir. Em diálogo direto com poetas da tradição sufi, como Omar Khayyam e o já citado Sohrab Sepehri, Makhmalbaf busca criar imagens que acionam a dimensão muda da fala, a dimensão cega da visão, em suma, a dimensão presente da existência. O diretor diz em entrevista que o tema do filme é baseado nas ideias do poeta Omar Khayyam: "na maioria das poesias de Khayyam o tema central é "vamos aproveitar o momento: já não temos muito tempo para viver"... De certo modo, o filme é a metamorfose da alma do poeta Khayyam em imagens" (RIDGEON, 2008: 149). Nesse sentido, o silêncio do menino cego é aquele de alguém que ouve não de uma forma funcional, mas afetiva, imergindo no volume da paisagem e presentificando-se, através do esquecimento, no tempo e no espaço.

Outro menino cego é Mohammad, do filme *A cor do paraíso* (1999) de Majid Majidi. Incompreendido por seu pai, que tem vergonha de sua cegueira, o garoto procura criar uma língua própria que o permita ligar-se ao mundo das coisas. Assim, ele ativa táticas do tato, criando um alfabeto em que as letras surgem a partir do toque com determinadas materialidades. Mohammad toca as extremidades das folhas, das cascas, do vento e soletra as vogais e consoantes a partir dos tatos. Ele fabrica seu alfabeto pelo *toque*.

As cenas citadas, principalmente a última, tocaram-me intimamente. Trazem-me para um lugar em que me sinto presente, em que há um nível de pertencimento entre a fala e o corpo, entre a língua e o espaço. Creio que meus anos de vida em Nova Iorque representaram para mim o ápice do sentimento de ausência e de perambulação. A sensação de estar perdido entre as inúmeras traduções que se me apresentavam. Após tantas cisões geográficas e linguísticas, estar naquela cidade de arranha-céus e verticalidades babélicas, em que o corpo parece flutuar na multiplicidade de significados que transitam incessantemente por todos os lados, fez com que eu tivesse a estranha sensação de estar, muitas vezes, desgarrado de meu próprio corpo e, sintomaticamente, impossibilitado de

me comunicar. Era como se, em meio a tantas diferenças internas e externas, com meu corpo adolescente metamorfoseando-se em plena puberdade, não houvesse fala que me pertencesse, nem língua capaz de conectar-me ao mundo das coisas. Foi o período em que me isolei numa esfera de recolhimento e mudez.

Curiosamente, foi nesse período de efervescência transcultural, cercado em minha escola por gente do mundo todo, que realizei um *experimentum linguae*, de forma totalmente intuitiva e momentânea. Foi um fato que me marcou. Na verdade, foi a partir dessa experiência que comecei a adentrar o reino da escrita. A escrita enquanto *grafia* de si. Era uma aula de matemática com uma professora indiana. Ela tinha um inglês bem carregado. Sintomaticamente, uma aula sobre denominadores comuns. Lembro-me dela repetindo "*you take out all common denominators*". Entediado com a abstração da linguagem matemática e perdido na mudez que volta e meia me acometia, peguei meu caderno e comecei a escrever, de forma ininterrupta. Infelizmente, essa escrita se perdeu nas mudanças da vida. Escrevia uma palavra casual, como "telefone", e daí ia tirando, pelo último fonema da palavra, o primeiro da palavra seguinte. Algo do tipo: telefone, fome, homem, mente, entre, treme, metro, troca, oca, caos, etc. Essa operação totalmente instintiva, já que ninguém nunca me havia ensinado nada parecido, foi marcante no sentido de que criei um mecanismo próprio para me aproximar afetivamente das palavras. Uma aproximação pela sonoridade física, material, já que os significados de tantas línguas pareciam flutuar em minha mente numa multiplicidade babélica incapaz de tomar corpo. Foi assim, numa aula de matemática da professora indiana, que exercitei a ecolalia, essa experimentação de ecos que traziam-me para um mundo em que a língua podia existir, ganhar corpo.

As línguas dos adultos retêm alguma coisa do balbucio infinitamente variado do qual emergiram? Se fosse o caso, seria apenas um eco, pois, onde há línguas, a emissão desordenada do bebê já há muito desapareceu, ao menos na forma que uma vez possuía na boca do infante que ainda não podia falar. Seria apenas um eco de uma outra fala e de algo outro que a fala: uma ecolalia, que guardasse a memória do balbucio indistinto e imemorial que, ao ser perdido, permite à língua existir. (HELLER-ROAZEN, 9)

## Algaravias # 6

### Mesquita Tajrish - Teerã

Em pleno chão de tapete. Acolhimento. O chão de tapete apetece. O nativo ausente tece sonhos, embalo, cantos de voz, descentra. Primeira vez dentro de uma mesquita. Senta-se sobre os pés. Ajoelha. Testa no chão. Testa o chão. Coração na fala, nos lábios murmúrio. Boca fechada. Testa no chão de tapete. O tapete apetece. Nele embala-se em sons, vozes de cântico, ninar. No tapete converte-se em reza de carícia, acolhimento. O nativo ausente, testa no tapete, prostração, chão de corpo. Na mesquita agora, chão de corpo. Converte-se sim, religação: chão de corpo. Pés e abraços. Chão de corpo. Em Teerã. Terra firme de chão. Tudo que afim, ser convertido ao chão de corpo. Uma pequenita passeia sobre os tapetes. Veio com o pai. Ela lembra Helena, sobrinha, aquela com quem sonhou o nativo ausente. Ela sorri inteira. Brinca com a pedra na testa. Testa a matéria do corpo, perambula e cai toda, tapete e sapeca. Ser-te assim menina, essa meninice. De ti o chão de corpo. De teu riso e queda e choro. De teu sopro serelepe, teu passeio.

A mesquita é por dentro toda de espelhos. Espelhos partidos em mosaicos de poliedros, côncavos e convexos. Através deles vê-se em fragmentos, o nativo ausente. Na ponta esquerda o queixo, abaixo os cabelos, ao lado do peito o olho, a boca perto da testa, ouvido nasalado, os olhos de peito se contorcem e por ele passam vários outros. Outros corpos de chão atravessam-lhe. Cruzam-lhe em pedaços. E nesse cruzamento, o nativo ausente é inteiro.

### Casa de chá no bazar Tajrish - Teerã

O nativo ausente saiu da mesquita. Está agora numa casa de chá dentro do bazar Tajrish. Ainda chão de corpo, prostração de tapete. Tomando chá preto. A bebida de seu nascimento. Quando pequeno em Teerã o afegão Hadj dava-lhe chá preto. Era 1980. A recém aclamada e proclamada República Islâmica do Irã. Hoje já nem tão aclamada. O grito de ordem das ruas *Allah-o-akbar Khomeini Rebar*. O afegão Hadj ensinou-lhe a rezar, joelho e testa no chão e a pronunciar *Allah-o-akbar Khomeini Rebar*. O nativo ausente bebe o chá e se recomeça. Volta à voz de tapete, chão de corpo. Bebe o chá e se recomeça. Lembra a casa de Brasília, cerrado 1990. Silêncio de grilo e mato. Ele chão de corpo, debaixo da mesa de jantar e sobre um tapete persa. Voz muda de tapete, quando a família jantava. O nativo ausente escondia-se lá debaixo e despia-se de discurso. Ele era voz de tapete. Chão de corpo. Ouvia as vozes de cima como melodias. Era seu esconderijo de língua pura. Via os pés articularem-se com as vozes sem fala. Fal(h)as. Era ele e as fal(h)as. Ele, o nativo ausente, e um distante Oriente-próximo. Sobre um tapete persa no cerrado ocidente.



## 4

## Paris-Brasília - Corpo híbrido/Corpo diplomático

## 4.1

***Qu'est-ce que tu caches? Pedagogia do incorpóreo.***

Sentado no gramado de frente para o prédio onde vivi entre os sete e dez anos de idade. Paris, *septième arrondissement*. Acabo de descobrir que esse lugar onde sempre jogava bola, andava de patins e bicicleta chama-se *Esplanade du souvenir français*. Bem apropriado. Paris para mim resumia-se basicamente ao quadrilátero desta esplanada. Descendo sentido sul encontra-se a escola pública onde estudei. Ao norte está situado o imponente monumento dos *Invalides*, onde se encontra o mausoléu de Napoleão Bonaparte. Agora que revisito esse lugar de memória da minha infância, descobrir que seu nome é *esplanada da lembrança francesa* vem a calhar. Que lembranças francesas seriam essas?

O cheiro da grama, as rachaduras no asfalto que cerca o gramado. Gostava de pular e desviar as rachaduras quando andava de patins. A fonte de água em que me lançava sedento depois de tanto jogar bola. A casa de meu amigo, filho dos zeladores, que fica no térreo. Passava por lá quase todo dia, batia na janelinha e chamava-o para irmos brincar. Lembro-me das finas cascas dessas árvores que cercam o gramado. Gostava de retirá-las e esculpir formas casuais. Quando o resultado me agradava guardava a pequena arte nos bolsos até a hora de voltar para casa. Lembro-me desse ralo em espiral que fica debaixo da fonte de água.

Acabo de refazer o caminho da casa até a escola. Fiquei um tempo parado em frente ao prédio onde vivemos. O portão da garagem se abriu para a saída de um carro. Aproveitei para esticar o pescoço para dentro e cafungar profundamente: eu adorava a mistura do cheiro dessa garagem, que reunia odores de porão, cave e cimento de sombra. Às vezes grudava o nariz numa de suas pilastras de cimento e ficava alguns minutos cheirando-a. Ao longo do caminho deparei-me com a estátua que costumava cumprimentar antes de entrar na escola. Muitas vezes passava tenso e ansioso diante dela. Quase toda semana tínhamos que decorar um poema e a professora escolhia aleatoriamente dois ou três alunos

para declamá-lo. Costumava ficar repetindo o poema na minha cabeça até chegar em sala de aula. Quando não estava seguro com algum verso e passava diante da estátua, sentia um medo imenso e, muitas vezes, dava vontade de não entrar na escola. Terror e pânico.

Já me aconteceu uma ou duas vezes ser alvo dessa escolha aleatória justamente quando as palavras do poema zanzavam incertas em minha caixola. A professora apontava e dizia o nome, *Thiagô*. Levantava-me como se o mundo fosse explodir. E meu silêncio eram as próprias bombas. Gagueiras intermitentes. Olhares severos. A punição variava: um zero, um castigo - geralmente ficávamos num canto da sala, de costas para a turma e olhando para a parede até tocar o sino, ou éramos privados do recreio para escrever repetidas vezes uma frase-conselho de valor moral. Algumas vezes, a depender da recorrência de erros e esquecimentos, uma visitinha ao quartel do diretor-general. Havia também os castigos físicos, até então permitidos (ao menos na prática cotidiana, não sei em termos legislativos) de serem aplicados. Fui agraciado com um puxão de orelha e um tapa na cara em meus três anos de convívio com o sistema francês de educação pública.

Resolvo ver o nome do figurão da estátua que sempre cumprimentava. General Mangin. Leio uma frase escrita abaixo de seu nome: "Fazer a guerra é atacar". Dou a volta na estátua e leio: "Três vezes ferido em Diena, Sudão (1889-1892). Oficial de Marchand Fachoda (1898). Cria o Exército Negro de Dakar (1906). Liberta Marrakech (1912)." E logo abaixo de sua biografia "exemplar" está inscrito em grandes caracteres: "A França é uma Nação de cem milhões de habitantes". General Mangin conquistou sua reputação ao longo das guerras coloniais francesas na África. Atuou na conquista do atual Mali (antigo Sudão francês), participou como oficial na força francesa enviada a Fachoda (atual República do Sudão do Sul) para lutar contra os ingleses pelo domínio dos territórios da África oriental, criou o Exército Negro de Dakar, composto por soldados senegaleses que formaram uma força conjunta fundamental para a conquista francesa do Marrocos, conquista esta que no monumento é eufemisticamente tratada como "libertação".

Fico na dúvida agora se o que me dava medo quando passava pela estátua eram os poemas mal decorados ou a presença fantasmática desse monumento do poder colonial. Talvez ambos, já que a memória a que ele atende fazia-se presente

no cotidiano da escola, entre seus corredores e salas de aula, onde éramos submetidos a castigos físicos e, sobretudo, mentais. A dor maior de um castigo físico não é corporal. Por ter aberto a mochila durante uma prova para pegar uma régua, fui chamado pela professora para a frente da sala. Subi no palco onde ficava a sua mesa e, diante dos espectadores, veio a bofetada. Fiquei paralisado. Não pela dor. Mas pelo teatro do qual havia sido vítima. Não conseguia me mover por vergonha de ter que virar o rosto e encarar a turma me observando.

Nesses tempos eu era visto como árabe, apesar de saberem que eu era brasileiro. Creio que talvez não houvesse muita diferença, aos olhos das crianças francesas, a julgar pela minha aparência, entre um árabe e um brasileiro. Nos anos oitenta era muito forte a presença de imigrantes vindos da Argélia e, principalmente, do Marrocos. Provavelmente por isso, devido ao processo intersubjetivo de atribuição identitária (VERSIANI, ), eu tenha incorporado essa identidade árabe e marroquina ao meu currículo. Meus amigos de colégio eram em sua maioria marroquinos. Além disso, a confusão identitária que já me habitava devido a meu nascimento no Irã durante a Revolução Islâmica levava-me a crer que eu devesse realmente ser, em parte, árabe. Eu desconhecia os meandros das diferenças entre árabes e persas e, como eram ambos associados ao Islã, não entendia que pudesse haver diferença. Assim como franceses podiam acreditar, olhando-me, que brasileiros e marroquinos eram a mesma coisa, eu também acreditava que iraniano e árabe era tudo igual. A conjunção de fatores: minha aparência física, a forte presença árabe entre os alunos, o olhar francês sobre essa diferença de corpo e meu nascimento no Irã, tudo isso fazia com que eu tivesse poucas dúvidas sobre a realidade dessa atribuição identitária. Sim, eu era brasileiro, mas visto como árabe, tornava-me também árabe.

A *Esplanade du souvenir français*, onde vivi meus anos árabes, estava cercada de lugares de memória que traziam à tona uma presença francesa que parecia afirmar-se, justamente, através de seu domínio sobre esse *outro*, continuamente invisibilizado nos interstícios da construção de uma memória nacional. "A França é uma nação de cem milhões de habitantes". Está escrito sob o monumento em homenagem ao General Mangin. A princípio, somos levados a crer, tendo em vista o texto que acompanha a frase de efeito, que os sudaneses, malienses, senegaleses e marroquinos "conquistados" durante as guerras de colonização das quais participou o General seriam também franceses. Viro-me

para o extremo norte da esplanada e me deparo com o imponente *Invalides*, onde jaz Napoleão. Quer dizer que eu, o brasileiro meio iraniano que se tornou árabe-marroquino, perambulando entre *a esplanada da lembrança francesa*, poderia ser também francês?

*Qu'est-ce que tu caches?* Pergunto-me agora, passados quase trinta anos do tempo de minha morada entre os gauleses. Essa frase estava escrita numa faixa colada a um muro enquanto perambulava por alguma rua de Paris. Ela me fez ressoar algo. Cometi o pequeno ato ("vândalo"?) de retirar esse quase-objeto de seu lugar para realocá-lo no *despacho* que realizei na *Esplanada da lembrança francesa*, de frente para o mausoléu de Napoleão e de costas para o quadrilátero em que passei parte de minha infância marroquina-parisiense. Vejo agora que o monumento que heroiciza o General Mangin esconde milhares de mortes decorrentes das invasões coloniais: sudaneses, malinenses, senegaleses e marroquinos. Sintomaticamente, o que o monumento anuncia não são as mortes dos *outros*, mas a pretensa unidade daqueles que sobreviveram, os *idênticos*: "A França é uma Nação de cem milhões de habitantes". *Qu'est-ce que tu caches?*

Enxergando os desenhos que não via. Eu, o brasileiro-marroquino, caminhava e brincava pela esplanada todos os dias e não me dava conta de que estava cercado de uma memória prenhe de *colonialidade do poder*. Como afirma Koselleck, os monumentos não lembram apenas os mortos, eles também lamentam a vida perdida para dar sentido aos sobreviventes (KOSELLECK, 1997:179). É esse sentido da pretensa unidade dos que sobreviveram que vejo desenhando-se desde agora, quando revisito as fotos da *espécie de despacho* que realizei a meio caminho entre o mausoléu de Napoleão e a *Esplanada da lembrança francesa*, onde vivi parte de minha infância. Consigo vislumbrar um sentido de afirmação identitária nacional que se faz pela colonialidade invisibilizada. Os "cem milhões de franceses" têm sua sobrevivência garantida enquanto memória porque há "cem milhões de africanos" mortos, desaparecidos e invisibilizados nas entrelinhas de seus monumentos. Quando se está atento à colonialidade, é impossível não identificá-la entre os ícones de memória nacional e identitária ali expostos, desde o próprio nome sugestivo da esplanada, até o mausoléu de Napoleão. Este Imperador que personifica o símbolo maior da identidade francesa foi, não por acaso, um dos principais articuladores do avanço imperial pelo Oriente, inaugurando o modelo de expansão colonial francês.

Segundo Said, foi a invasão do Egito por Napoleão em 1798 e sua incursão pela Síria que tiveram "de longe a maior consequência para a história moderna do Orientalismo". (SAID, 2003: 118)

Said enxerga as minúcias do projeto de invasão do Egito articuladas por Napoleão como uma cena inaugural daquilo que, logo em seguida, veio a se tornar o *orientalismo*. Tal projeto fundamentou-se, para além das estratégias militares, numa atitude textual. Segundo Said, as estratégias de atuação colonial de Napoleão tinham como principal inspiração a leitura de memórias de viagem ligadas ao Oriente, sobretudo o livro *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787), do Conde de Volney. A "atitude textual" de Napoleão em relação ao Egito fez com que levasse, em sua primeira expedição, uma academia completa de estudiosos, além de ter criado, em Paris, uma *école publique* na Bibliothèque Nationale para ensinar árabe, turco e persa com o objetivo racionalista de institucionalizar o conhecimento sobre o *outro*. Numa típica atitude hermenêutica, Napoleão acreditava estar dando significação histórica, geográfica e cultural a uma região supostamente perdida em sua *barbárie* contemporânea. Sua expedição militar tinha pretensões hermenêuticas, isto é, desvelar a História desses povos que foram tão importantes, num passado remoto, para a consolidação do conjunto de saberes e aperfeiçoamentos que culminaram na Civilização racional européia. Napoleão estaria, portanto, retirando o Egito de sua "barbárie" presente para restaurar sua antiga grandeza clássica. Como resume Said:

(...) instruir o Oriente (para seu próprio benefício) nos modos do Ocidente moderno; subordinar ou minimizar o poder militar para engrandecer o projeto do glorioso conhecimento adquirido no processo de dominação política do Oriente; formular o Oriente, dar-lhe forma, identidade, definição com pleno reconhecimento de seu lugar na memória, sua importância para a estratégia imperial e seu papel "natural" como apêndice da Europa; dignificar todo o conhecimento coligido durante a ocupação colonial com o título "contribuição para a erudição moderna", quando os nativos não tinham sido nem consultados, nem tratados senão como pretextos para um texto cuja utilidade não se destinava a eles; sentir-se como um europeu a comandar, quase à vontade, a história, o tempo e a geografia orientais; instituir novas áreas de especialização; estabelecer novas disciplinas; dividir, organizar, esquematizar, tabular, indexar e registrar tudo à vista (e fora da vista); fazer de cada detalhe observável uma generalização e de toda generalização uma lei imutável sobre a natureza, o temperamento, a mentalidade, o costume ou o tipo oriental; e acima de tudo, transmutar a realidade viva na matéria de textos, possuir

(ou pensar possuir) a realidade (...) Assim Fourier conclui o seu prefácio anunciando que a história lembrará como "o Egito foi o teatro de sua glória, e preserva do esquecimento todas as circunstâncias desse acontecimento extraordinário" (SAID, 2003: 131).

Eu, em minha molecagem, era indiferente a tal memória construída pela obliteração do *outro*. Gostava de jogar bola na grama, sentir cheiro de garagem, caçar rachaduras de asfalto e descascar árvores. No entanto, era eu mesmo, ainda que circulando na esfera segura das instâncias de poder do *corpo diplomático*, mais um desses corpos transformados no teatro para as representações ocidentais do *outro*. Aquele corpo brasileiro-marroquino que sobe no palco da escola pública para levar um tapa diante dos olhares de toda a turma. Aquele que volta da escola e pergunta para seu pai por que os louros são mais inteligentes. Silêncio. *Esplanada da lembrança francesa.*

Para isso existe a (pro)cura da *espécie de despacho*. Tratar as feridas coloniais. Estou agora exatamente entre o mausoléu de Napoleão e a saudosa esplanada. A experiência pessoal renovada. Bem no momento em que chego para realizar o *despacho*, junto ao amigo Dado Amaral, há uma caravana de turistas indianos pousando para fotos. Eles fazem trezinho, deitam-se no gramado, pulam, jogam pernas e braços para o alto. Um casal me pediu para tirar foto deles com os *Invalides* ao fundo. Pareceria ficção, não é mesmo Coutinho? E o que não é? Uma caravana de indianos pousando para fotos tendo como cenário o monumento em que se encontra inumado o corpo de Napoleão, um dos grandes arquitetos do *Orientalismo*.

Entre indianos, revivo o marroquino. Começo a sacar os pertences a serem despachados: uma faixa que arranquei de um muro com os dizeres *Qu'est-ce que tu caches?* O pedaço de uma frase que descasquei de outro muro com as palavras incompletas *Pas de pays, des differe...* Uma caixa de rapé encontrada no chão com o nome sugestivo de *Maklaifriqua*. Uma caixa encontrada na rua com os dizeres *La cuisine porte-bonheur*. Uma asa de pássaro que jazia solta na calçada. Um pedaço de cabaça que trouxe de Marrakech. Enquanto vou tirando da sacola os quase-objetos, eis que surgem três homens negros vendendo *souvenirs* de Paris. Chego até eles. Certamente, se apareceram agora, nessa confluência de *despacho*, entre um brasileiro-árabe-marroquino, turistas indianos e o inumado Napoleão, é

porque eles têm algo a me oferecer. Aproximo-me. Descubro que são senegaleses. *Nanga def?*, pergunto. *Mangi fi rekk!* Senegaleses vendedores de *souvenirs* franceses. Gostei desse lenço em que vejo escrito PARIS. De fato, até o momento, não havia nenhuma base para reunir os quase-objetos de meu *despacho*. *C'est combien le foulard? Cinq euros. Voilà!* Agora tenho onde ajuntar todas as materialidades esparsas. Um souvenir de PARIS trazido por um senegalês na *esplanade du souvenir français. Jeredief, mon ami sénégalais!*



O que os desenhos desse *despacho*, em toda sua conjuntura performativa imediata, fazem-me ver? Fazem-me ver interstícios da invisibilidade colonial. Turistas indianos empolgados e imigrantes senegaleses tentando a vida, estamos

todos aqui, os corpos *outros*, aglomerados em torno do inumado corpo napoleônico, este que se acreditava o *incorpóreo universal* capaz de reunir e indexar a nós, os corpóreos objetiváveis, para iluminar a marcha da Civilização. O *incorpóreo universal* acredita que seu olhar desgarrado do mundo pode organizar e dar sentido àqueles corpos presos à materialidade (incapazes de distinguir o significado do significante, incapazes de distinguir o sujeito do objeto), os corpos *outros*. O *incorpóreo universal*, com sua Razão arquivista, subtrai-lhes pertences e objetos tendo em vista a missão de iluminar e preservar a memória do passado da Humanidade. Missão civilizadora. Esse saque em nome da preservação dos arquivos do passado oblitera as ações que foram empreendidas na aquisição de tais objetos "primitivos". Indexados e catalogados, eles circulam nos assépticos corredores de museus como Louvre ou Quai Branly, escondendo a história colonial que os fez chegar até lá. *Qu'est-ce que tu caches?*

Arquivos que, associando o "poder arcôntico" ao "poder de consignação" (DERRIDA, 2001:13), reúnem e comandam as origens da marcha da Civilização. O sufixo *-ação* dessa nova palavra de ordem da modernidade ocidental implica em pensar uma *ação* e um agente para tal ação. Como pontua Starobinski, o importante não é "lembrar as diferentes teorias ou filosofias da história, mas sublinhar o fato de que ao denominar *civilização* o processo fundamental da história, e ao designar pelo mesmo nome o estado final resultante deste processo, coloca-se um termo que contrasta de forma antinômica com um suposto estado primitivo (natureza, selvageria, barbárie)" (STAROBINSKI, 1989: 17).

Vale lembrar que o termo "civilização" começa a ser utilizado de forma recorrente na língua francesa no período pós-revolucionário. Derivado dos termos *civil* (século XII), *civilité* (século XIV) e do verbo *civiliser* (século XVI), é apenas em finais do século XVIII que ele é incorporado definitivamente à língua escrita, tornando-se verbete do *Nouveau Dictionnaire français* (1795) de L. Snetlage:

Essa palavra (...) é empregada para expressar a ação de civilizar ou a tendência de um povo de polir ou melhor de corrigir seus usos e costumes trazendo dentro da sociedade civil uma moralidade luminosa, ativa, amante e abundante de boas obras. (Todo Cidadão da Europa está atualmente engajado neste combate de civilização. Civilização dos costumes). (SNETLAGE apud STAROBINSKI, 13)



Nota-se que seu sentido é pensado enquanto uma ação que visa "polir" e "corrigir" tendo em vista o objetivo de se chegar a uma "moralidade luminosa". Tal moralidade implica uma marcha da Humanidade em que está implicado todo "Cidadão da Europa": do primitivo ao civilizado, marcha que marca a idéia de uma ruptura definitiva entre um passado tradicional, e um futuro que se encaminha para o aperfeiçoamento da espécie, para o progresso do espírito humano, enfim – para a Civilização.

Apesar de concordar com Said quanto à prevalência de Napoleão no exercício do *orientalismo*, já que inaugura uma forma "textual" de aproximação com países do Oriente-Médio, convém lembrar que tal atitude textual já estava presente no exercício cotidiano da expansão colonial ibérica pelas Américas. Por isso, em sintonia com Mignolo, penso que não se pode pensar o *orientalismo* oitocentista sem antes compreender a formação do *ocidentalismo* seiscentista, decorrente da colonização das Américas. O *ocidentalismo* é o "imaginário geopolítico dominante do sistema mundial colonial/moderno, ao qual o *orientalismo* foi anexado em sua primeira transformação radical, quando o centro do sistema se deslocou da Península Ibérica para o Mar do Norte, entre a Holanda e a Grã-Bretanha" (MIGNOLO, 2003: 90). O *ocidentalismo* consolidou-se enquanto celeiro da modernidade ao utilizar o corpo e o território ameríndio como *locus* da escrita de sua própria história. Reduzidos à condição de "papel branco" (FLORENCIO, 2007) os corpos indígenas deveriam ser significados pela ação missionária, responsável pela inscrição destes povos na narrativa cristã da salvação. Tal escrita da salvação seiscentista desdobrou-se posteriormente na escrita da *civilização*: sobre o corpo *selvagem* inscreveu-se o ideal de um povo superior, moderno e civilizado.

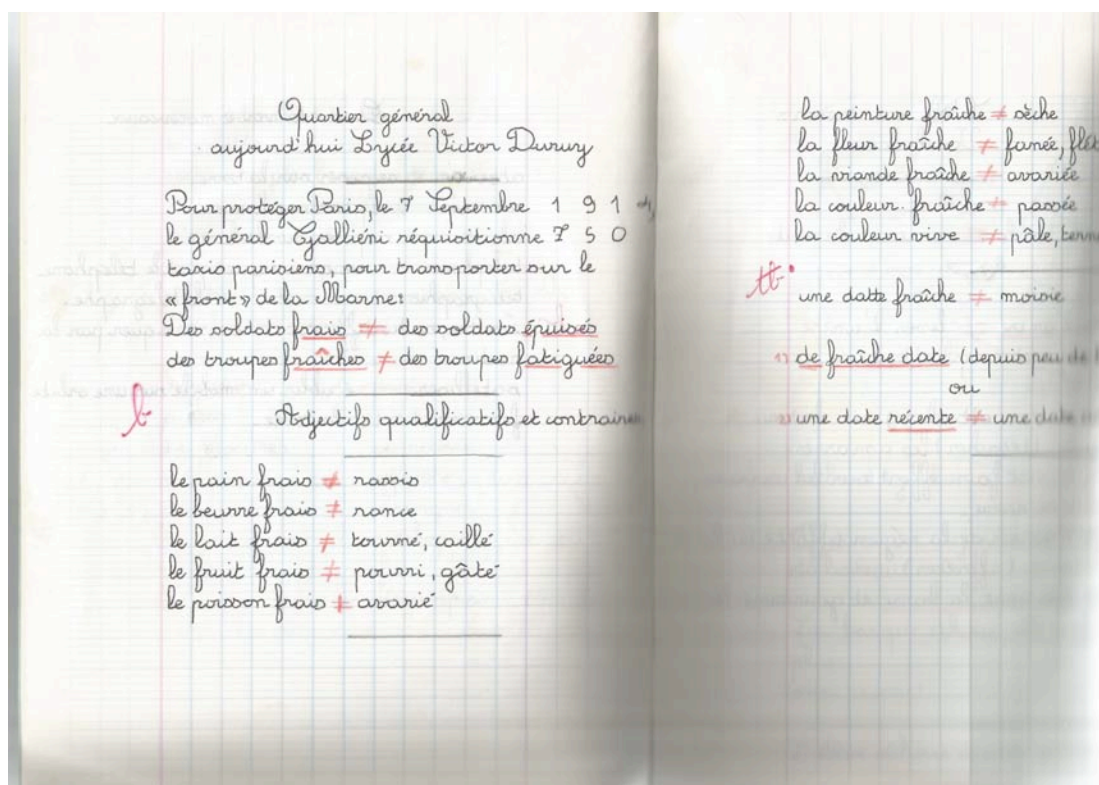
A idéia de progresso e civilização pode ser pensada como desdobramento secular da noção de tempo do cristianismo. Ao introduzir a ideia de um tempo finito e irreversível, contrastante com a eternidade edênica, o cristianismo "acentuou a heterogeneidade do tempo; isto é, pôs manifestamente essa propriedade que o faz romper consigo mesmo, dividir-se, separar-se, ser outro sempre diferente." (PAZ, 32). Octavio Paz entende por época moderna o período que se inicia no século XVIII e que marca a *conquista do mundo histórico* (CASSIRER, 1997:27), por se caracterizar pela apreensão, a partir da

experimentação científica que alia a razão ao empirismo, das verdades eternas e universais da natureza. Os iluministas asseguram o domínio da marcha da História, que passa a ser agora singular, universal, direcionada para um fim que é o progresso, o aperfeiçoamento incessante do espírito humano. Iluminam um novo tempo, governado pela consciência desse motor da História: o olhar volta-se para o que Paz denominou *colonização do futuro*.

A disputa entre Razão e Revelação inaugura a modernidade, essa época autocrítica que rompe constantemente consigo mesma. Os Ocidentais fazem da natureza seu laboratório e do *selvagem* seu objeto de cisão no tempo: do natural ao civilizado, do tradicional ao moderno. Os *selvagens* seriam escravos de seus próprios corpos, dos quais parecem incapazes de se desgarrar sem que haja a interferência civilizacional. Caberia aos povos iluminados pela graça da Razão salvá-los, ou civilizá-los. Os *civilizados*, supondo-se *incorpóreos universais*, acreditam-se os garantes desse ato contínuo e transformador: polir, retirar as camadas ásperas e grosseiras que habitam o corpo *selvagem* ou *primitivo*. Polir não só o corpo, mas os costumes, aperfeiçoando a espécie humana, tornando as pessoas polidas, comportadas, enfim, civilizadas. Apesar de diferentes raízes, polir pode se associar a policiar, ou até mesmo a *polis*, cidade, local onde habitam os cidadãos, os que têm *logos*, organização política, em contraste com aqueles que habitam as selvas, silvícolas ou bárbaros, incapazes de articular a linguagem e a lei (STAROBINSKI, 1989: 33 ).

Meus anos de educação em Paris foram marcados pela polidez da Missão Civilizadora. Tal polidez está presente em detalhes que interferiam diretamente no uso que fazíamos de nossos corpos e na sua relação com o universo do saber e da escrita. Lembro-me da importância acordada aos cadernos e da relação de extremo zelo que devíamos ter com eles. Tal zelo implicava em tratá-los de forma imaculada, como se representassem o afastamento que o universo das letras devia operar de nossos corpos como veículo de sentido. Éramos sistematicamente orientados a tomar uma atitude de distanciamento do corpo em relação ao caderno: quanto menos rastros e resíduos corporais sobre ele, melhor. Enquanto escrevíamos com uma mão, a outra tinha que se apoiar sobre um papelão de modo que evitássemos o contato direto da palma com as páginas brancas. Qualquer sujeira era notada e malvista pela professora. Os cadernos tinham que estar impecáveis em sua imaculada brancura. Além disso, havia o exercício milimétrico

da caligrafia. Os cadernos escolares franceses, ao contrário dos brasileiros, são quadriculados. Cada quadrado é composto por três linhas horizontais. As letras maiúsculas tinham que encostar precisamente na última linha horizontal, assim como as letras minúsculas que se alongam verticalmente d, f, k, l, t, h. Há também as letras que se alongam para baixo, nesse caso elas deviam estender-se até a segunda linha horizontal no plano inferior. Tais letras são g, j, p, q, y. As letras restantes tinham que se acomodar na primeira linha. Escrever era adequar cada letra à matemática linear dos malditos quadradinhos. Se passasse um milímetro, um ponto a menos. A professora escrevia no quadro e nós copiávamos. Todo dia ela recolhia os cadernos e passava o pente fino.



Os cadernos franceses seguiam à risca o sistema de coordenadas cartesiano. Cada quadradinho era uma coordenada x e y através da qual devíamos adequar as letras. Hoje arriscaria dizer que esses cadernos funcionavam como um exercício de afastamento gradual do corpo como veículo de sentido. A mediação necessária para garantir ao infante seu ingresso na subjetividade racional incorpórea. Os cadernos apresentam as fórmulas fundamentais para tal afastamento: as coordenadas cartesianas e a assepsia através da qual evitava-se ao

máximo o envolvimento corporal entre o aluno e seu caderno. Dois ingredientes básicos da polidez civilizacional. Em nome da construção de um sujeito abstrato separado do mundo das coisas, eram os cadernos os mediadores de nosso progressivo alcance da condição de *incorpóreos*. Que educação é essa senão aquela que garante o ingresso da criança no mundo da civilização? Não seriam os cadernos máquinas de polir, mediadores da separação entre corpo e escrita, entre sujeito e objeto, entre natureza e cultura? Não seria esses inocentes caderninhos o operador pedagógico da Constituição do Moderno, tal qual formulada por Latour, isto é, a produção de sujeitos como puramente sociais ("homens entre eles" constituídos pelo contrato social) e de objetos como puramente naturais ("coisas-em-si" constituídas pela ciência dos laboratórios) (LATOURE, 2009:31). Poderíamos denominar tal Constituição de "Missão civilizadora". Como sublinha Starobinski:

Em vista da perfeição do *polido*, o bárbaro é uma espécie de criança, a criança uma espécie de bárbaro. Para quem deseja acentuar o perigo da barbárie, não será difícil distingui-lo entre *nós*, no povo das longínquas províncias, nas crianças largadas a esmo, em todo lugar no qual a polidura educacional não foi capaz de intervir; para quem confia nos poderes da educação, não será árduo, correlativamente, considerar os selvagens como crianças, que uma benevolente e paciente polidura não seja capaz de transformá-los em semelhantes a nós" (STAROBINSKI, 1989: 29).

A pedagogia polidora francesa garantiu-me a suspensão da união imediata entre corpo e escrita. Diria, talvez um pouco exageradamente, que os cadernos escolares funcionavam como pequenas máquinas de imprensa no sentido que Gumbrecht conferiu a este aparato que possibilitou, no início da modernidade, a separação gradual entre corpo e escrita (GUMBRECHT, 1998: 132). A experiência da escrita na escola, sujeita ao sistema de coordenadas cartesiano e a uma relação polidora entre o corpo e o caderno, parecia funcionar como a entrada radical no campo hermenêutico. A criança que atinge o estado incorpóreo vê-se capaz de operar um distanciamento crítico em relação à observação das coisas do mundo e, por isso, sair do suposto estado de barbárie e infantilidade. Quando se pensa, junto a Gumbrecht, que foi somente a partir da era da imprensa, quando os sujeitos passam a se representar na ausência de seus corpos, que foi possível colonizar o Novo Mundo, é possível dizer que o sistema pedagógico funciona

também dentro de uma dimensão colonial. O projeto polidor implicado no sistema educacional público francês tem como fundamento operar o distanciamento do corpo como veículo de sentido e, por conseguinte, garantir a entrada do infante/bárbaro na vida civil, civilizada.

Finalmente, volto à pergunta *Qu'est-ce que tu caches?*, agora implicado na experiência escolar de Paris, e arrisco: a pedagogia, pelo menos a que vivenciei no sistema público primário francês em meados dos anos oitenta, parece esconder a situação colonial em que se insere sua *missão civilizadora*. Depois de dispor os quase-objetos sobre o pano que comprei de um senegalês, acendo duas velas e o pedaço de cabaça que recebi de um farmacêutico-curandeiro de Marrakech. Segundo ele, a fumaça da cabaça, ao ser inalada, cura dor de cabeça. Acendo a cabaça marroquina. Inalo sua fumaça. Deposito-a novamente sobre o pano em que se ajuntam os quase-objetos. De frente para o inumado imperador, de costas para a *esplanade du souvenir français*.

## **Algariavias #8**

### **Chefchaouen - 11/05/2013**

Sentado numa pensão de Chefchaouen em montanhas marroquinas. O nativo ausente toma sopa e, a seu lado, a filha da cozinheira faz a lição de casa. De repente reporta-se aos oito anos, a mesma idade da menina, fazendo o que faz ela, exercício caligráfico, repetindo o desenho das letras, o alfabeto. O mesmo caderno quadriculado, o mesmo rigor acentuado, a disciplina. Mas as letras de Sofia (o nativo ausente descobre seu nome de tanto ouvir a mãe gritar com ela a cada erro, a cada ligeira distração) correm para outra direção, escapam do sentido reto e direito daquela em que foi formado o nativo ausente. Escrita árabe. Volta-se a seu tempo de construção de formação escriturária, na escola pública francesa, aquela mesma que fez dele um árabe. E agora, na constelação alfabética de Sofia, a menina de distraída sabedoria, confluencia o nativo ausente. Sente-se escrito por Sofia, escriturado pelos miúdos dedinhos dessa deliciosa concentração dispersa. Sim Sofia, o nativo ausente é o que agora escreve, em toda a imperfeição de ponta de lápis da menina que não se adequa à linha, inscreve-se por tuas tortas e cálidas linhas de fuga.

## 4.2

### Pas de pays, des différé...

*El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo.*

Octavio Paz

De volta ao Brasil, segui estudando no sistema pedagógico francês: *École Française de Brasília* (hoje *Lycée François Mitterrand*). Já submetido à pedagogia do incorpóreo e por dentro dos usos e costumes da língua francesa, não tive grandes dificuldades em me adaptar ao sistema de ensino. No entanto, esse período, que coincidiu com o ingressar na adolescência, abriu-me à experiência definitiva do embaralhamento identitário. Ter que seguir um modelo francês de disciplina, conteúdo, língua e calendário escolar em território brasileiro parece ter acentuado o sentimento de "fora do lugar" já descrito anteriormente. Via acentuar-se a fratura do pertencimento à medida que sentia o sistema "Escola Francesa" operando a partir da ideia de um centro de saberes e costumes que deveria irradiar-se entre os corpos (mini territórios subjetivos) de cada aluno. Quero dizer que o sistema *École Française de Brasília* parecia perpetuar a *missão civilizadora* com a qual convivera no ensino público de Paris. Além disso, em território ultramarino tropical, tal missão tendia a positivar ainda mais os valores pretensamente universais da *francesidade* e seu conjunto de afirmações identitárias. Nesse sentido, gostaria de pensar a continuidade da experiência pedagógica francesa nos trópicos enquanto condensação de contradições do projeto e da realidade colonial.

Hoje, ao resgatar essa experiência escolar, tendo a pensar que ela marca uma continuidade com as escolas francesas, inglesas e americanas que se espalharam pelo mundo ao longo da consolidação do neocolonialismo do século XIX. Tais escolas tinham como função primordial atender aos filhos dos funcionários ligados ao sistema administrativo e produtivo do regime colonial. Com isso, garantiam a continuidade e a preservação da identidade cultural do país de origem, além de fazer valer o princípio polidor da Civilização, evitando maiores contatos com os costumes nativos. Por outro lado, atendia também ao

objetivo de alargar e divulgar, para os filhos das elites locais, o universo de referências ocidentais. Segundo Boyer, a escola na colônia foi o principal vetor de formação das elites, isto é, as pessoas consideradas "evoluídas", a quem ela oferecia perspectivas de promoção social, ainda que tal promoção fosse limitada a funções subalternas. Os nativos formados no sistema escolar colonial foram os intermediários entre os colonizadores e os colonizados (BOYER, 2013: 7).

Obviamente, hoje em dia, passados mais de cinquenta anos desde os primeiros movimentos de descolonização, essa divisão colonizador/colonizado é muito mais complexa, difusa e policêntrica. Entretanto, pensando em termos de longa duração (BRAUDEL, ), não parece absurdo dizer de que tal modelo colonial tenha se preservado em algumas práticas pedagógicas e no cotidiano escolar dessas instituições metropolitanas de além-mar. Na Escola Francesa de Brasília era possível perceber de forma ainda evidente a forte hierarquia traçada a partir de critérios culturais que variavam entre atribuições nacionais e raciais.

A maior evidência dessa hierarquização se dava em relação aos alunos vindos da África subsaariana. Apesar de serem identificados pela geografia, era o fator racial que pesava mais no sentido de atribuir-lhes uma identidade comum africana. Com raríssimas exceções, os negros da Escola eram todos provenientes da África subsaariana. Apesar de serem de regiões e nações distintas (das que me recordo agora: Togo, Camarões, Costa-do-Marfim, Senegal, Benin), eram sempre qualificados enquanto africanos. Essa identidade comum era acentuada por um fato curioso. Algumas embaixadas de países africanos, por serem vizinhas, tinham um sistema de transporte cooperativo e por isso muitos alunos negros costumavam chegar juntos num veículo conhecido como "*la Kombi des africains*". Lembro-me certa vez quando estava próximo à entrada da escola e avistei a Kombi chegando. Um colega comentou num tom pejorativo: "lá vem a Kombi dos africanos".

De fato, apesar de sermos crianças e pouco consciente destes meandros, sentíamos de forma muito primária a circulação latente do universo da *colonialidade do poder*. Como salienta Mignolo, tal conceito constitui-se por meio de quatro pontos fundamentais:

1. A classificação e reclassificação da população do planeta - o conceito de "cultura" torna-se crucial para essa tarefa de classificar e reclassificar.

2. Uma estrutura funcional institucional para articular e administrar tais classificações (aparato de Estado, universidades, igreja, etc.).
3. A definição de espaços adequados para esses objetivos.
4. Uma perspectiva epistemológica para articular o sentido e o perfil da nova matriz de poder e a partir da qual canalizar a nova produção de conhecimento. (MIGNOLO, 2003: 41).

As escolas operam como potentes estruturas funcionais institucionais que articulam e administram as classificações culturais. Gostaria de trazer algumas leituras, através de um olhar retrospectivo sobre minha experiência enquanto aluno de uma "escola colonial", a respeito desse espaço institucional no sentido de reaver a circulação dessas classificações e reclassificações, por meio das quais operava-se uma forte hierarquização. Primeiramente, como já foi pontuado, a perspectiva epistemológica que articula o sentido de poder encontra-se, a meu ver, na formação do *incorpóreo*. O aluno que não ingressa nessa nova produção de conhecimento, fundamentada na tradição do campo hermenêutico, não possui as ferramentas (ou a linguagem) capazes de fazer com que comungue um espaço de trocas com a instituição. Nesse sentido, para além da questão da língua francesa, deveria haver o domínio de uma racionalidade que passa necessariamente pelo ato polidor de retirar as asperezas do corpo, o que implica em afastar-se das atribuições corpóreas como forma de se relacionar com as coisas do mundo. A polidez civilizacional.

Assim, se havia, por um lado, um critério racial de hierarquia, havia também esse critério de polidez (pensada no sentido de ingresso na Civilização, o que implica o domínio de uma matriz epistemológica). Nesse âmbito, lembro-me de uma excelente aluna negra chamada Bianca (ela vinha do Senegal? Já não tenho mais certeza de sua nacionalidade e acredito que meu esquecimento seja resquício dessa semiose colonial que fazia-nos identificar os negros como apenas africanos, apagando qualquer tipo de interesse em saber de que país eram. Eu sabia muito bem quem era belga, tchecoslovaco, espanhol, etc.). Bianca dominava muito bem o saber e a linguagem da pedagogia do *incorpóreo*. Com isso, apesar de sua negritude, acredito que ela fosse mais bem aceita e hierarquicamente nivelada no quadro institucional do que um brasileiro branco pouco inserido nesta epistemologia e no uso da língua francesa. O que quero ressaltar é que não existiam apenas critérios raciais ou nacionais nessa atribuição de hierarquias.



Havia também a questão cultural que passava por um domínio de saber e de operações epistemológicas.

Volto à "Kombi dos africanos". Os que vinham da África do Norte, com alguma exceção (lembro-me de uma egípcia que, devido ao fato de a Embaixada ser próxima às outras africanas, também fazia uso da Kombi, mas é interessante notar que não havia nenhum aluno branco nesse veículo), não faziam parte da Kombi. De tez mais clara, com mais recursos financeiros e, em geral, mais próximos culturalmente da França, os africanos do norte não eram vistos como "africanos". Marroquinos, argelinos, tunisianos não se encaixavam nessa atribuição identitária e tinham um lugar de maior destaque no hall das hierarquias coloniais. Vale ressaltar, em relação aos países da África subsaariana, que a forte rejeição que sofriam por parte da direção e de alguns professores (consequentemente, também de alunos) devia-se ao fato de que muitos deles tinham dívidas com a escola. Era comum ouvir reclamações da direção nesse sentido e também ameaças de expulsão. As negociações eram constantes. E os conflitos.

Meus melhores amigos na Escola eram dois brasileiros. Mas durante alguns anos (devido ao fluxo de filhos de diplomatas que circulavam na Escola, era muito comum alunos ficarem dois ou três anos e partirem) tive dois amigos senegaleses. Formávamos um grupo bem unido, brasileiros e senegaleses (recordando agora, estranhamente, vejo que nunca tive um amigo francês... por que será?). Lembro-me de ter ido à casa deles certa vez, na Embaixada do Senegal, e de ter ficado impressionado com suas condições de vida. Eles quase não tinham móveis (ficaram aguardando dois anos a chegada de sua mudança do Senegal) e o estado de conservação da Embaixada era muito precário. O que mais me marcou, entretanto, foram os episódios que aconteceram fora dos muros da escola. Quando circulávamos pelas ruas próximas ao colégio, não era incomum depararmos-nos com olhares de espanto e curiosidade de muitos brasileiros frente a eles. Certa vez ouvi uma senhora dizendo "Veja que pretinhos tão arrumadinhos!". Recordo-me também um dia em que assistia ao noticiário local e, de repente, deparei-me com um colega da escola, não por acaso negro, dentro de uma delegacia. Ele fora acusado de ter roubado uma bicicleta. Um negro pilotando uma bicicleta de marca, essa equação no plano piloto de Brasília nos anos oitenta só podia ter uma solução: bandido. E o noticiário narrava o

desconforto dos policiais tendo que explicar por que haviam interceptado um filho de diplomata sem qualquer prova de que ele havia furtado a tal bicicleta.

Por outro lado, havia os latino-americanos: mexicanos, argentinos, chilenos, peruanos. Eles se aproximavam mais dos brasileiros, a elite local, que ocupava um patamar intermediário na hierarquia colonial. Fato curioso é que a grande maioria dos latinos, inclusive brasileiros, era branca. Com raras exceções, e eu me incluo entre elas, havia mestiços. Lembro-me de que assim que cheguei à escola, dentre os brasileiros de minha turma só havia um não branco além de mim, André. A professora de francês organizou uma peça de teatro em que eu e André, vestindo uma tanga de oncinha, éramos aborígenes. Acabo de recordar e acho significativo: a única pessoa com quem briguei na minha vida (briga no sentido de enfrentamento físico) foi o André. Sempre acreditei que isso se devesse a algum problema de auto-estima, já que André se parecia comigo. Mas recordando a peça de teatro em que éramos eu e ele os *primitivos* locais, e à luz da teoria de Bhabha sobre a construção do discurso colonial, arriscaria dizer que minha agressividade tinha outras implicações.



Eu e André, os únicos *nativos* mestiços da turma, tivemos nossos corpos lançados no teatro da *cena primitiva*. Lembro de quão desconfortável eu me sentia. Aquele árabe-marroquino que tivera seu corpo polido sob os auspícios da pedagogia parisiense, tornando-se um progressivo civilizado incorpóreo, agora via

seu corpo exposto na quase-nudez bárbara do *primitivo*, vestindo uma tanga de oncinha. A ambivalência do corpo *outro* constituído entre o civilizável e o primitivo, dois termos opostos e complementares, saltava à flor da pele à medida que minha raiva em relação ao André crescia exponencialmente. Expunha-se para mim o drama que é cotidianamente encenado em sociedades coloniais: o corpo *outro* lançado na *pulsão escópica* do olhar ocidental, que fita esse corpo tanto para objetivá-lo no mito das origens de sua própria História (fixidez), quanto para fetichizá-lo no imaginário do prazer (fantasia). O sujeito no discurso colonial, segundo Bhabha, seria constantemente impelido a essa encenação do estereótipo, onde alternam-se de forma ambivalente, através da vigilante pulsão escópica colonizadora, o prazer e o poder. Se por um lado o tapa na cara recebido em Paris diante de toda a turma encenava o ato dominador de se polir o corpo até que fosse inscrito na história da Civilização, por outro, o teatro do corpo primitivo lançava minha quase-nudez no "tropos do fetichismo". Ao retomar o esquema lacaniano do imaginário como duas formas de identificação - o narcisismo e a agressividade - Bhabha acentua a ambivalência do reconhecimento e da negação implícitos no olhar ocidental sobre o *outro* (BHABHA, 119).

André era meu espelho lacaniano. Meu corpo duplo no teatro da cena *primitiva*. Nós, pré-adolescentes e em processo de metamorfose, perguntávamo-nos se o corpo que aflorava lentamente do fundo, deformado pela água, era realmente nosso. Nós, encenados no espetáculo *primitivista*, perguntávamo-nos que corpos eram esses que emergiam entre a polidez civilizadora e a fantasmagoria fetichizante do olhar ocidental. Imerso nesse jogo de espelhos do primitivismo como discurso fetichista, restava-me, diante do reconhecimento da diferença *primitiva*, a recusa dessa diferença através da agressão. Quem poderia eu agredir senão meu próprio duplo? Um soco na cara. Desculpe, André. Não era eu, nem era você.

A encenação do *outro primitivo* como contraponto do reconhecimento e da afirmação do europeu moderno já existe pelo menos desde meados do século XVI. Um exemplo é a encenação de Rouen em 1550, quando simulou-se um combate entre tupinambás e tabajaras com a participação de cinquenta índios recém-capturados no Brasil e também de um grupo de marinheiros nus fantasiados de índios. Tal encenação, realizada para celebrar a entrada do Rei

Henrique II em Rouen, já configura esse processo ambivalente de representação da alteridade no alvorecer da Modernidade. A encenação era um combate com a própria sombra, como salienta Vainfas: "a "descoberta" do Novo Mundo foi na realidade um processo de natureza dupla, pois o desvelamento da alteridade ameríndia parece ter implicado a (re)construção da identidade cristã ocidental" (VAINFAS, 1995:23). Interessante notar que tal sombra contra a qual lutava o europeu constituiu-se através da relação ambivalente entre o corpo colonizador que se pretende incorpóreo (portanto incapaz de fazer sombra) e o outro colonizado que é objetivado em sua corporeidade absoluta (sendo paradoxalmente a própria sombra incorpórea). Não por acaso, o fatídico ano de 1492 que marca o encontro com o *outro* ameríndio é também o retorno para si: com a expulsão dos árabes da Península Ibérica e com a codificação da língua nacional através da criação da primeira gramática espanhola (FOSTER, 1985: 66).

Um combate com a própria sombra se apresenta também nas *Cartas Persas* de Montesquieu. Publicado anonimamente em 1721, esse romance epistolar sobre dois persas que visitam Paris cria um jogo narrativo da diversidade dos pontos-de-vista persas articulados a partir desse olhar supostamente neutro e onipresente de um narrador que se oblitera. Gostaria de retomar o famoso trecho "Como alguém pode ser persa?", na carta 30, quando o persa Rita, que visita Paris junto a seu mestre Usbek, descreve de forma satírica o jeito como os franceses observam sua estrangeiridade. Trechos como "cem olhos voltados para o meu rosto [...] nunca homem algum foi tão visto quanto eu" [...] retratos meus por toda parte [...] multiplicado em qualquer loja" (MONTESQUIEU, 51) denotam o gradativo efeito espetacular que sua simples presença parecia suscitar aos olhos parisienses. A crescente fascinação pelo exótico, isto é, por aquele que está fora da ótica, culmina em sua apreensão, reprodução e consumo imagético. O ex-ótico parece então domesticado pelo aparelho pan-óptico da Civilização. Mas quando Rita desejou abandonar seus "trajes persas e adotar outro, europeu", chegou a passar "uma hora inteira numa reunião social sem que me olhassem ou me dessem uma só ocasião de abrir a boca" (MONTESQUIEU, 51-52). Despido de seu exotismo, vestido como ocidental, o persa não só perde a atenção escópica, como também sua voz, sua fala. Ele é incapaz de ser persa caso não atenda à expectativa do olhar europeu que espera dele o lugar fixo do exótico *primitivo*. Quando sai desse regime escópico, o persa é anulado, já que ele foi destituído da diferença

estrangeira que o francês espera dele para garantir sua semelhança, sobretudo num momento em que a coesão identitária francesa está ameaçada pela ambição colonial pela África e o Oriente. São as roupas persas que marcam e representam a diferença, onde reside o fetiche europeu.

"Como alguém pode ser persa?" é a surpresa dos franceses diante de um persa que não está vestido como tal. Através dessa operação Montesquieu parece criticar seus conterrâneos, presos ao regime das aparências e aos desejos supérfluos. De fato, o autor vale-se do persa para criticar seus semelhantes, sobretudo a nobreza, agarrada a modismos artificiosos, e ao charlatanismo religioso através do qual justifica-se o despotismo da Monarquia francesa. O persa é aquela *outro* capaz de denunciar a ignorância dos franceses e as falsas idolatrias de sua nobreza. No entanto, esse mesmo persa também vive num regime despótico do qual se vê incapaz de sair, preso à sexualidade labiríntica do harém. O espaço fechado do harém tem um lugar fundamental na obra de Montesquieu, expondo seus personagens que apresentam o exotismo do Oriente e demonstram o quanto esses povos estão presos a seus corpos.

Se por um lado, à primeira vista, o romance epistolar surpreende por seu suposto relativismo cultural (ainda estamos na primeira metade do século XVIII), dando voz aos persas e denunciando os costumes parisienses, por outro, há um incorpóreo universal que se eclipsa por trás desses múltiplos pontos-de vista, organizando os discursos, confrontando as paixões e os dogmas que se opõem. Esse universal incorpóreo é que faz triunfar a exigência da não-contradição. O anonimato do autor e também dos franceses (nenhum personagem francês tem nome) contrasta com os detalhes precisos da descrição do universo persa e de seus personagens (todos os personagens persas têm nome). Esse regime descritivo, que aproxima o distante *outro* e distancia o semelhante, abre terreno para uma racionalidade cosmopolita que se fundamenta através do universal incorpóreo. Como pontua Starobinski: "No imaginário erótico a Pérsia está próxima; na ironia observadora, a França, anônima e caricaturada, torna-se um continente longínquo (STAROBINSKI, 1989: 97 [tradução minha]).

Nesse sentido, a estratégia narrativa da obliteração do autor garante um efeito de realidade, ao apagar os traços de qualquer proveniência imaginária, mas ao mesmo tempo firma um pacto de ficcionalidade com o leitor mais atento, que compreenderá que toda a descrição da Pérsia e de seus habitantes foi retirada da

imaginação do próprio autor diante da leitura das descrições de viajantes franceses que lá estiveram. Montesquieu firma um pacto de verossimilhança com seus leitores que expressa antes o "artifício de colocar o leitor de imediato na posição desconfiada de um observador de segunda ordem, permitindo ao autor o desenvolvimento de uma realidade narrativa própria, autônoma. Para tornar plausíveis as razões por que a narrativa ficcional cobra do leitor, inicialmente, a fé incondicional em sua autenticidade, para em seguida dele cobrar a sua aceitação como realidade inventada, (...) "ficção factual" (OLINTO, 2011: 52).

Ainda que seja um artifício narrativo de "ficção factual", que exige do leitor a posição auto-reflexiva do observador de segunda ordem, as *Cartas Persas* fundamentam-se no pressuposto de que existe um "mundo real" que paira acima dos múltiplos pontos de vista, e ele se encontra nesse domínio dos conceitos universais que explicam a Natureza. E Montesquieu pretende-se um porta voz, anônimo, da razão universal. Eclipsado e incorpóreo, em sua altivez iluminista, ele é capaz de organizar os múltiplos pontos-de-vista e fenômenos particulares que produzem uma infinidade de percepções. Entre os persas, presos ao despotismo sexualizado de seus haréns, e a nobreza francesa, presa ao despotismo crédulo do Rei, paira a incorpórea e libertadora universalidade da razão iluminista.

Volto-me novamente à Escola Francesa de Brasília e a sua multiplicidade de nacionalidades, raças, culturas e pontos-de-vista. Entre os africanos, subjugados pela cor e pela dívida, a elite local brasileira, subjugada pelo não domínio da civilização, paira o incorpóreo europeu. Ele ajunta, indexa e organiza a diversidade dos corpos *outros*. Ele classifica e ordena as culturas a partir de sua epistemologia pretensamente universal. Ele está no topo da hierarquia, mas sempre obliterando sua presença colonial. Tudo em nome da missão civilizadora, que trará a bem-aventurança àqueles que têm o privilégio de poder comungar em sua mesa de saberes. Meu corpo adolescente, que se metamorfoseava entre a instituição polidora-fetichista do sistema francês de ensino e as futuristas avenidas de Brasília, insistia em se perguntar: "como alguém pode ser persa?".

*Pas de pays, des différen...* Resgatei esse pedaço de frase numa rua da metrópole do saber universal. Foi despachado. Sair da grade colonial da pedagogia do incorpóreo e de sua pulsão escópica que objetiva os corpos no

regime ambivalente dos estereótipos. Assumir o fluxo performático das *différen...*, que nunca se fecha, como a própria palavra *différen...* aberta aos múltiplos processos de seu devir.

### 4.3

#### ***Maklaifriqua***

Meu encontro com a caixinha de rapé, que tem o intrigante nome de *Maklaifriqua*, foi surpreendente. O processo de recolta dos materiais das espécies de despachos, que em geral levava de três a cinco dias, era sempre penoso. Apesar de parecer fácil, não é. Estar atento aos materiais fortuitos das ruas é um ofício que demanda muita atenção, energia física e mental. O mais difícil, entretanto, é conseguir render-se ao processo sensorial de se afetar pelas conjunturas do espaço. Muitas vezes eu me via repentinamente com as mãos carregadas de tralhas, caminhando em meio a ruas de cidades desconhecidas, sem saber se aquelas materialidades esparsas faziam qualquer sentido. Era um processo que me gerava muita ansiedade. Na maioria das vezes eu não fazia ideia do que aquilo tudo que eu recolhia tinha a me dizer. Algumas vezes, pensei em desistir. Tinha que trabalhar a auto-aceitação do fato de que estava lidando constantemente com o indeterminado e o contingente. Ao longo de todo o processo de realização das *espécies de despachos*, feitas em 12 cidades diferentes, eu vivia a dúvida recorrente do real valor daqueles quase-objetos que transportava. O embate acabava resumindo-se, na verdade, àquele assinalado por Gumbrecht: a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. É impossível viver sem produzir sentido. E como toda minha formação ocidental aponta para essa tarefa predileta do campo hermenêutico, eu ficava muitas vezes desorientado em meio a tantas tralhas dissonantes que me cercavam. Uma série de quase-objetos que não tinham qualquer relação entre eles, ou comigo, aglomerados, isso me dava uma solidão tamanha que se acentuava devido ao fato de eu estar, na maioria das vezes ao longo da viagem, sozinho.

Ao longo dessas perambulações de ajuntamento, lembrava-me quase sempre de uma situação que vivi com um amigo que sofreu um surto psicótico e

que eu acompanhei de perto. Enquanto caminhávamos pela rua, no auge de seu surto, ele ia recolhendo quase tudo que via no chão: guimba de cigarro, papel de bala, tocos, galhos, detritos em geral. Para ele tudo parecia fazer sentido, ele era capaz de dar milhões de significados a uma só coisa. Lembro-me quando chegamos em casa e ele foi retirando esses restos de coisas do bolso, remexendo-os incessantemente, criando milhares de composições simultâneas. Para mim, que olhava de fora, eram apenas tralhas ajuntadas. Lembrava-me constantemente dessa cena ao longo de minhas derivas-colheitas. Muitas vezes eu tinha a sensação angustiante de estar conferindo sentido a tudo que via e cheguei até mesmo a duvidar, em alguns momentos, se meu trabalho não beirava a esquizofrenia. Certa vez, caminhando com a parte inferior de um manequim pela medina de Tunis e sendo observado pelos tunisianos, comecei a sentir uma espécie de pânico, pensando que talvez pudesse estar ficando louco.

É um exercício de constante auto-reflexão que se cria na relação direta com esses materiais fortuitos. A pergunta que sempre me colocava era: o que me atrai nessa coisa, ela me faz ressoar alguma presença "que o sentido não consegue transmitir"? Muitas vezes era atraído esteticamente por algo e via que, depois de um certo tempo de convívio, não havia encantamento algum. Talvez tivesse sido apenas um espasmo momentâneo e a tal coisa, que eu ficava carregando horas a fio, no fim das contas, não me dizia nada. Lembro-me que nesse processo de colheita em Paris, fiquei caminhando horas carregando um pedaço de estante. Tornara-se um fardo. Parecia uma penitência. Por algum motivo, eu insistia em acreditar que aquele pedaço de estante poderia ser importante para minha *espécie de despacho*. Quando finalmente resolvi desistir desse peso que já estava comprometendo minha coluna, encostei-a num canto de rua e, por um feliz acaso, exatamente nesse ponto em que depusitei o pedaço de estante havia essa pequena caixinha de rapé *Maklaifriqua*. Valeu o esforço. Eu precisei do pedaço de estante para chegar a *Maklaifriqua*.

No dia do despacho em frente aos *Invalides* eu abri essa caixa de rapé africano e inseri um rapé indígena que trouxera comigo ao longo da viagem. Conheci o rapé com os índios *Huni Kuin* do Acre. É uma ótima medicina para minha rinite alérgica e hoje em dia sempre tenho comigo. Ao realizar essa operação de versar o rapé indígena dentro da caixa *Maklaifriqua* (a embalagem



mostra o mapa da África e tem inscrições em árabe e francês), lembrei-me da importância do tabaco, um produto originário dos índios americanos, para usos litúrgicos em rituais religiosos africanos. De fato, o tabaco foi um dos principais produtos do fluxo comercial e cultural afro-brasileiro. Basta lembrar que entre os anos 1890 e 1910 o aumento do intercâmbio entre líderes espirituais do candomblé baiano com líderes religiosos africanos foi propiciado pela intensificação do comércio de tabaco com a noz-de-cola, realizado pelos núcleos de ex-escravos brasileiros instalados na cidade portuária do Daomé, no atual Benim (SANSONE, 96).

Olhando novamente para as fotos do *despacho* de Paris, vejo que a caixinha *Maklaifriqua*, já preenchida com o rapé *huni kuin*, ficou ao lado do pedaço de cabaça de Marrakech. Por acaso, a cabaça é uma semente também muito utilizada tanto por africanos quanto por indígenas, seja como instrumentos musicais e litúrgicos (penso na maraca e nos inúmeros instrumentos africanos que usam cabaça, a exemplo do abrasileirado berimbau), ou como instrumentos de uso cotidiano (cuias, etc). Ambos os produtos afro-indígenas, o rapé e a cabaça, ficaram em cima da faixa em que estava escrito *Qu'est-ce que tu caches?* Agora enxergo, através de um olhar retrospectivo sobre essas materialidades ajuntadas, a disjunção operada entre o rapé e a cabaça marroquina, por um lado, e a frase *Qu'est-ce que tu caches?*, por outro. Se a última provoca-me a pensar a pedagogia do incorpóreo à qual fui submetido em minha formação ocidental, a primeira traz à tona um universo "afro-indígena" que permeia outros saberes, outras gnosiologias, em que as cisões definitivas entre corpo e espírito, sujeito e objeto, natureza e cultura, homem e animal, humano e divino são pouco úteis.

A partir desse intercâmbio de elementos afro-indígenas sou instigado a reviver minhas experiências em Rio Branco, no Acre, onde morei por um ano e meio trabalhando para o CATAC. O Centro de Antropologia do Teatro do Acre, um projeto do Governo do Estado do Acre, foi inicialmente um centro de pesquisa e experimentação de Teatro que contava com a participação de 17 atores-pesquisadores, todos acreanos à exceção do diretor Flavio Kactuz e de mim. A memória vinda da caixinha *Maklaifriqua*, e de seu preenchimento com rapé *huni kuin* traz-me de volta para esse espaço de experimentação. Foi no Acre, trabalhando como ator, que tive a oportunidade de reencenar e recodificar as

situações coloniais que me perfizeram ao longo da infância e da pré-adolescência. As memórias das encenações de polimento e fetichização - em que eu era um corpo objetivado submetido à pedagogia do *incorpóreo* e à fantasia do *primitivo* - foram recodificadas a partir da apresentação da peça *E o que mais restou do paraíso?*, no ano de 2002. Lá, fui descobrindo aos poucos um país transcultural que habitava-me em corpo. E no processo de construção coletiva dessa peça, recorremos à *utopia antropofágica* de Oswald para pensarmos-nos desde o Acre. Nesse sentido, éramos perseguidos, digamos assim, por duas perguntas-chaves. A primeira, já mencionada, é o título da peça que encenamos em 2002: *E o que mais restou do paraíso?* A segunda era uma inquietação que perpassou todo o processo de construção coletiva: *Daqui onde estou dá pra ver o Brasil?*

Reviver o Acre nesta escrita imiscuída ao rapé e ao pedaço de cabaça que foram *despachados* aos pés do inumado Napoleão, traz-me necessariamente de volta à *utopia antropofágica* de Oswald de Andrade. Proponho-me (re)devorá-lo através de uma memória que reativa o banquete de falas que teve como ponto de encontro a peça *E o que mais restou do paraíso?*. Enquanto jovem urbano que deixava a capital cultural do país, o Rio de Janeiro, rumo a uma região que muitos brasileiros ainda hoje acreditam não existir<sup>44</sup>, eu nutria grandes expectativas em relação às múltiplas alteridades que esse espaço me suscitava, desde a floresta, os índios, os seringueiros, em suma, a geografia ainda pouco conhecida do extremo oeste do Brasil. Em 2001, aurora deste novo século XXI, eu partia para Rio Branco, sonhando alguma transformação através do teatro, do corpo, da floresta.

Perceber a escuridão de meu tempo presente, agora, mais de dez anos depois da experiência do CATAC, é me lançar ao desconhecido das vivências pessoais que se reinventam no tempo de agora. Estive pela primeira vez no Acre em agosto de 2000, para uma oficina ministrada por F. Kactuz, diretor de teatro e amigo do curso de História da PUC, onde nos formamos. Kactuz foi convidado em 2000 pelo Governo do Estado do Acre para implementar e dirigir um grupo teatral que funcionasse também como um centro de pesquisa em Teatro, Antropologia e História. Então influenciado pelo *Teatro da crueldade* de Artaud,

---

<sup>44</sup> Refiro-me a um senso comum muito difundido, sobretudo no sudeste, que se reflete na pergunta “O Acre existe?”. Apesar de ser uma brincadeira, ela não deixa de refletir um certo “sudestecentrismo”, ao duvidar da existência de um estado que lhe é distante e do qual pouco se fala nas grandes mídias.

o *Teatro Antropológico* de Eugenio Barba, a *Utopia Antropofágica* de Oswald de Andrade, Kactuz organizou a primeira oficina de seleção do grupo que viria a formar o CATAC.

Participei da oficina. Seu título era *Teatro, rito e arrebatamento*. O cartaz de divulgação assim dizia:

*O mundo virtual, o mundo das imagens e sons digitais, o mundo das convergências de mídia, denuncia a incontestável força de uma aceleração contemporânea que em frações de segundo, aproxima, distancia, constrói e destrói antigas e novas tradições. Vivemos um tempo em que é preciso olhar para estas tradições a fim de se reaver um sentido primordial de interação entre os homens e todo o em torno que os rodeia. Um sentido que possibilite a consciente apropriação dos meios tecnológicos para uma efetiva idéia de conexão. Conexão intencionalmente provocada, como arrebatamento. O teatro por uma via de expressão, linguagem e interatividade, o rito como ação cíclica e codificada, e o arrebatamento enquanto atitude. (Kactuz)*

Lembro-me que partia para o Acre no momento em que a internet começava a se tornar uma realidade efetiva em nossas vidas. Eu ainda não possuía e-mail e acessei pela primeira vez a rede poucos meses antes de me mudar para lá. Foi em plena região amazônica que comecei, de fato, a penetrar o mundo virtual. A "floresta" e a rede digital. Foi lá também que passei a descobrir-me corpo, através da leitura de Artaud, dos exercícios pré-expressivos do Teatro Antropológico, e das provocações perspectivistas de Oswald.

Em linhas gerais, o princípio do Teatro Antropológico de Eugênio Barba é o de que o ator deve encontrar seu "corpo-em-vida" e, para isso, ele deve pesquisar e aplicar as técnicas corporais 'extra-cotidianas' que levam à criação de um campo de *pré-expressividade* fundamental para que o ator possa encontrar seu eixo de presença e se desprender do corpo estereotipado e codificado do cotidiano. Nesse sentido, o bom ator seria aquele que sabe fazer de seu corpo não um instrumento de técnicas para compor personagens, mas seu próprio país. Convém ressaltar que a Antropologia Teatral de Eugenio Barba não se relaciona com os princípios da Antropologia cultural ou crítica. Sua pesquisa está ligada ao "estudo e comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada" (BARBA, 1993: 30).

Nesse sentido, valíamo-nos de diversas técnicas *extra-cotidianas* baseadas naquilo que Barba denominou "princípios-que-retornam transculturais", que seria o nível do *bios* cênico, o nível "biológico" do teatro através do qual fundam-se as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e o dinamismo do ator (BARBA, 1993: 31). Fazer do corpo seu próprio país, um país transcultural. Para mim, que já havia transitado por culturas em que meu corpo fora tantas vezes ressignificado e sobressignificado, tornava-se um exercício muito importante buscar, nessa experiência coletiva através do Teatro Antropológico, na região limítrofe do Brasil, o meu próprio país-corpo.

Às provocações antropológicas de Barba somou-se a voz de Artaud que, em sua busca pelo gesto autêntico através do *Teatro da Crueldade*, resgatava a importância da força dionisíaca, o arrebatamento. Nesse sentido, a aproximação dos ritos ancestrais, como uma espécie de retorno ao *primitivo*, se dava enquanto busca de um 'sentido primordial' que, segundo Kactuz, nos levaria a uma conexão mais efetiva, através do 'arrebatamento'. Assim, teríamos a 'consciente apropriação dos meios tecnológicos para uma efetiva idéia de conexão'. Juntava-se à experiência nova da rede global de conexão virtual uma experiência local de reingresso no giro dos ritos e da potência conectiva do arrebatamento. A internet e a floresta, a máquina e o corpo, a lógica binária e o transe. Dessa conjunção das 'técnicas' do arrebatamento com a abertura da sociedade em rede não se poderia talvez chegar ao '*bárbaro conectado*'?

Acho que essa confluência *corpo-internet-floresta* revelou uma zona híbrida e indiscernível de forças conflitantes que gostaria de trazer à tona, na medida do possível. Confesso que, ainda hoje, passada mais de uma década, ainda estou processando essa experiência "acreana". Talvez, quem sabe, a partir da caixinha *Maklaifriqua* e de seu rapé *huni kuin*, desde a cabaça marroquina em plena Paris revisitada, eu não seja capaz de fazer emergir esse passado acreano? Quem sabe hoje, nesse aturdimento do que devém de meu corpo na floresta de signos do mundo virtual, consiga enxergar os desenhos que não via. Para isso, revivo a memória sensitiva do processo de criação da peça *E o que mais restou do paraíso?*, empenhando-me em trazer à tona o "salto do *jaguar* em direção ao passado". Munido de laptop e imerso no universo de infinitas e desconhecidas possibilidades da vida em rede, incito novamente a presença de Oswald, sua

*revolução caraíba* e sua *utopia antropofágica*, para relançar a pergunta que deu título à peça de teatro: e o que mais restou do paraíso?

Vou tentar respondê-la retomando o que Marília Rothier identificou como um “*perspectivismo* proposto intuitivamente no “Manifesto Antropófago” (ROTHIER, 2011: 310) e aprofundado posteriormente em dois ensaios teóricos: *A crise da Filosofia messiânica* (1959) e *A marcha das utopias* (1953). Arriscaria dizer, agora que revivi a cena parisiense entre rapés e cabaças, que o primeiro passo para essa “virada perspectivista” na obra de Oswald tenha se dado antes do *Manifesto Antropófago*, mais especificamente, quando ele retorna de Paris para visitar Minas, em companhia de seu amigo francês Blaise Cendrars.

Oswald viveu no início dos anos vinte a agitação do progresso tecnológico que invadia a cidade e transformava o cotidiano dos paulistanos. Foi esse ritmo industrial, acentuado pelo contato que teve com o Futurismo de Marinetti e a necessidade de se afirmar uma identidade nacional, que o levou a buscar uma nova linguagem poética. Diante do reino da eletricidade, das vias de ferro, das máquinas, da conquista do ar, da velocidade, não caberia mais “pintar crisântemos”, como constatou Maliévitch, e endossou Oswald (MALIÉVITCH, *apud* AUGUSTO, 47). No entanto, a onda do *espírito novo* que sacudiu a trupe modernista da Semana de 22 se converteu num retorno ao passado colonial, a partir de 1924. A famosa viagem que fizeram Oswald, Tarsila e Mário, ciceroniando o poeta Blaise Cendrars para o interior de Minas, abriu uma nova perspectiva em relação à noção de tradição. De repente deslocava-se o Brasil ‘moderno’ para o sertão: o barroco, os casebres, as igrejas.

A civilização da máquina, que movia as rupturas modernistas, imbuíu-se de novos ‘fatos estéticos’ e Oswald decretava, em 1924, o “Manifesto da Poesia *Pau-Brasil*”: “Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (ANDRADE, 76). Os detalhes dos fatos cotidianos, populares e étnicos saltavam aos olhos do poeta na medida em que descrevia, como um “guia aprendiz”, o seu próprio país ao francês Blaise Cendrars.

Se antes acreditava que havia descoberto o Brasil no "umbigo do mundo", como salientou Paulo Prado<sup>45</sup>, agora o poeta refundava uma possível brasilidade desde o interior. Vale destacar que antes de visitar Minas com Cendrars, Oswald havia passado uma temporada de dois anos em Paris. Nesse período, ele pronunciou a conferência intitulada "*L'effort intellectuel du Brésil contemporain*" (1923), onde aproximou os tambores negros e os cantos indígenas da contemporaneidade brasílica. Já se pode entrever nessa conferência uma transformação discursiva do autor que, se no ano anterior exaltava a estética futurista da máquina, agora em Paris, vivendo a efervescência auto-crítica de um ocidente imerso nas ruínas de seu progresso científico, volta-se à força primitiva do tambor negro e do canto indígena.

Muito compreensível Oswald falar em tambores negros, já que era essa a expectativa do público francês que enchia o auditório para ouvir um poeta dos trópicos. Vale lembrar que, exatamente nesse período, os Oito Batutas lotavam as casas de show parisienses, lançando o samba no umbigo do mundo (e, posteriormente, à elite brasileira que o desprezava). A explosão rítmica do jazz, durante os 'anos loucos', após a primeira guerra de destruição em massa, conjugasse ao momento de consolidação de novos meios auditivos e audiovisuais. Rádio, cinema, gramofone, amplificadores: sistemas de mediação eletrônica que fixam e expandem a voz e o corpo, contribuindo decisivamente para a ressurgência das "energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita" (ZUMTHOR, 15).

Nesse sentido, deve-se compreender a euforia rítmica trazida pela música afro-americana, o *jazz hot*, o samba e a rumba como uma abertura ocidental à alteridade de culturas "corporais" antes subjugadas pela hegemonia da escrita. Assim, a chamada 'negrofilia' parisiense dos anos vinte se caracteriza por um movimento duplo de autocrítica ao logocentrismo europeu e de "retorno da voz" por intermédio das novas mídias. Diante da pilha de restos humanos, dilacerados pelas minas, perfurados pelas metralhadoras, contrapunha-se a descoberta pelos

---

<sup>45</sup> "Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra." . PRADO, Paulo. "Poesia Pau-brasil" (Prefácio de *Pau-Brasil*), *Obras completas. Volume 7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. 5.

ocidentais de uma nova forma de “música pura”, veiculada nas ondas dos rádios, nos cinemas e nos shows.

Imerso nesse cenário de uma Europa autocrítica que descobria na vocalidade *primitiva* a potência de uma nova utopia, Oswald chega a Minas atento a novos fatos estéticos. O retorno para casa parece ter aberto uma nova perspectiva interior através de um jogo de descentramento no qual a presença de Cendrars é fundamental. Pois é nesse jogo duplo de olhares que parece se fundamentar uma espécie de cena inaugural do *primitivismo* oswaldiano, base de sua posterior utopia antropofágica. Cria-se um movimento circular através da duplicidade: de um lado, o europeu, traumatizado pelo progresso técnico-científico, foge de sua tradição ocidental; do outro, o brasileiro, querendo ingressar no bonde do progresso, encontra um passado aberto à invenção. No entrecruzamento dessas perspectivas opostas e complementares, o *primitivo* movimenta a circularidade, como articulador de uma nova utopia.

Utopia que embaralha os dualismos. Na troca de olhares, o confronto entre passado/futuro, moderno/tradicional, colonizador/colonizado parece encontrar uma linha de fuga, um espaço liminar que, ao invés de resolver as contradições, aprofunda-as ainda mais. Depreende-se dessa zona de indiscernibilidade uma miríade de forças ambivalentes que se abrem à polifonia do olhar perspectivista, como proposto por Nietzsche: “Tarefa: *ver as coisas tal como elas são!* Meio: poder observá-las por mil olhares, a partir de *muitas pessoas!*” (NIETZSCHE, *apud*, MELO SOBRINHO, 10).

Nesse sentido, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil arquiteta uma ‘gnosilogia liminar’, isto é, um pensamento que, resgatando a perspectiva do subalterno, do colonizado, passa a compreender a interconexão entre Modernidade e Colonialidade (MIGNOLO, 34). Assim, vemos personagens e manifestações, antes excluídos do universo modernista, surgirem com força total: o carnaval, o sertão e a favela, o vatapá, a dança, o negro, o bárbaro, etc. Pau-brasil é um retorno à cena original de nossa história pelo resgate da vocalidade *primitiva*, anunciando a “volta ao *sentido puro*” (ANDRADE, 1990, 44). Aqui, a noção de origem é subvertida pela ideia de um começo que retorna intempestivamente, pois Pau-Brasil é a volta ao *primitivo* sem excluir a modernidade nem a colonialidade. Esses fatores se imbricam. Oswald sabia que seu olhar sobre os casebres coloniais de Minas não existiria sem a presença do

olhar reflexivo de Cendrars, e vice-versa: a “Floresta e a escola”, do umbigo do mundo pra Minas Gerais, o centro do Brasil.

Em busca de uma refundação transgressiva de nossa condição de colonialidade, Oswald volta às fontes primárias de nossa história, procurando ‘ver as coisas como elas são’: a começar pelo pau-brasil. Primeira matéria-prima de nosso quadro de exportação, essa planta nativa sai de sua condição colonial rumo a um “fato estético” da modernidade. Assim, ao invés de importarmos a cultura, passamos a exportá-la em sua materialidade reedificada. Abolem-se as fronteiras da temporalidade histórica: os personagens de nosso Brasil colonial emergem em plena metrópole industrial, como se vê no poema abaixo, que reproduz trecho da carta de Caminha.

*as meninas da gare:*

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui pretos pelas espáduas  
E suas vergonhas tão altas e saradinhas  
Que de nos as muito bem olharmos  
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 1971:80)

Parodiando nossos cronistas ‘descobridores’, Oswald opera deslocamentos sutis no texto original, atualizando o passado primordial por intermédio de pequenas intervenções que nos remetem ao presente de 1924. Nesse caso, o título “as meninas da gare” desloca a famosa cena descritiva das ‘vergonhas’ indígenas para um cenário moderno: a estação de trem. Assim, ele inverte e rompe com o sentido original do termo “vergonha”. Se o primeiro remete ao pudor cristão, o segundo remete à libertação sexual da menina da gare, isto é, a prostituta, de quem “não tínhamos nenhuma vergonha” em olhar. Esse deslocamento acentua a afirmação de uma potência dionisiaca da nudez num espaço do progresso industrial. O primitivo e o moderno se reencontram para abolir um passado repressor: colonial, catequista, censor. Liberta-se dos documentos históricos a materialidade dos acontecimentos singulares, como manifestação do olhar imediato. Tais acontecimentos são rearranjados numa colagem a-histórica, para fazer emergir a potência do corpo *primitivo*, que se mostra em toda sua nudez “industrial”. Dessa forma, o passado colonial é subvertido em modernidade, uma modernidade primitiva.



O olhar proto-perspectivista lançado por Oswald no Pau-Brasil se tornou fundamental, ao menos para mim, em pleno Acre. Fazia todo sentido resgatar seus "fatos estéticos": a "floresta e a escola". O corpo primitivo sob outra perspectiva, qua não mais me lançasse para uma pretensa origem histórica da Civilização mas, ao contrário, para uma perspectiva crítica e intempestiva dos pressupostos da razão historicista. A peça *E o que mais restou do Paraíso?*, apresentada no final de 2002 no Espaço Kaxinawá, em Rio Branco, trouxe à tona essas dinâmicas perspectivistas que me fizeram reaver as relações através das quais a fantasia primitivista fizera-se presente em minha vida. A idéia da peça que criamos coletivamente num grupo de 17 atores-pesquisadores surgiu de um questionamento que considerava o problema da brasilidade a partir do ponto de vista acreano: "daqui onde estou dá pra ver o Brasil?" A pergunta é pertinente por vários motivos.

O primeiro diz respeito à relação entre a identidade acreana e a identidade brasileira. Último território a ser anexado ao país, essa região do extremo oeste ainda vivia (pelo menos há cerca de dez anos) uma relação ambígua no que se refere ao sentimento de brasilidade, isto é, de não pertencimento à identidade nacional. Tal ambigüidade foi acentuada, ao longo do ano de 2002, com as comemorações e inaugurações do centenário da revolução acreana, que acenderam uma chama de "orgulho acreano". Notei que a identidade acreana é subjugada pelo "Brasil" e que o orgulho acreano funciona como posicionamento político face à hegemonia de um "Brasil" que ainda está centrado no litoral e, sobretudo, no sudeste. Nesse sentido, minha presença (no Acre acabei tornando-me "carioca") causava um misto de fascínio e xenofobia. Enquanto eu procurava me livrar da idéia de nação em busca de certo primitivismo 'indígena' ou da 'floresta', muitos acreanos, por outro lado, queriam ingressar nesse espírito de brasilidade, negando a floresta e o índio e, contraditoriamente, afirmando seu "orgulho acreano".

Por outro lado, eu notava o quanto minha ida ao Acre, já tendo passado pelas experiências de Teerã, Paris, Brasília e Nova Iorque, minhas fantasias primitivistas esbarravam na realidade de uma 'floresta' que é cidade, de um 'índio' que é também urbano, de um 'acreano' que luta para se sentir brasileiro, de um sertão que está conectado na rede... Nesse sentido, a pergunta se inverte: como

o Acre é visto pelo Brasil? Como essa região da floresta amazônica foi se construindo no imaginário nacional? Qual a importância da Amazônia, hoje em dia, diante dos discursos ecológicos (muitas vezes apocalípticos) que acabam conferindo a essa região um estatuto idílico de berço da natureza que irá salvar a humanidade? Quem são os índios e qual o lugar deles nesse cenário?

Tais dilemas, advindos do cruzamento desses pontos de vista, eram acentuados por minhas dúvidas pessoais sobre o que significava ser metropolitano numa capital do extremo oeste brasileiro. Agora eu já não era mais o corpo subalternizado pelo olhar polidor-fetichista do francês. Nem o negro em Nova Iorque. No Acre, eu representava a presença metropolitana que gerava um misto de fascínio e xenofobia. Lá descobri o quanto o carioca tornou-se uma identidade hegemônica, principalmente nos sertões do país. Da minha parte, eu me pergunto, quais os sonhos que eu alimentava em relação a essa região: o que buscava no Acre? O que significavam “Governo da Floresta” (autodenominação adotada pelo Governo do Estado do Acre) e “florestania” (conceito cunhado também pela intelectualidade acreana como ajustamento local da idéia de ‘cidadania’)? O que significava a floresta em pleno século XXI, ou ser índio no alvorecer da era da internet e do mundo globalizado?

Tais dúvidas sugeriam outro questionamento: afinal de contas, porque sonhamos uma identidade? Que fenômeno é esse que buscamos e que parece estar sempre além de nós mesmos? Seria a identidade uma espécie de paraíso sempre adiado, um lugar utópico?

*E o que mais restou do paraíso?*

A partir dessa inquietação, o CATAC se organizou no sentido de pesquisar as diferentes utopias fecundadas em nosso território. Munidos da “Visão do paraíso” de Sergio Buarque de Holanda (que analisava os motivos edênicos que alimentaram a vinda dos viajantes da Europa renascentista às Américas), e de “Um paraíso perdido” de Euclides da Cunha (livro em que alimenta a esperança de que a Amazônia do início do século XX seria o futuro do Brasil), perpassamos uma gama de autores que pensaram um paraíso brasileiro ou amazônico, desde os primeiros viajantes seiscentistas até os chamados modernistas do século XX com suas utopias vanguardistas. *E o que mais restou do paraíso?* é uma pergunta que acaba remetendo ao dilema atual do horizonte de expectativas fechado em que supostamente nos encontramos depois de findadas as utopias socialistas. É

interessante destacar que a peça de teatro, ao mesmo tempo em que lança essa pergunta que põe em xeque a ideia de um futuro aberto, tem sua estrutura narrativa toda construída a partir do cronótopo do presente amplo (GUMBRECHT, 2004:85). O resultado foi um mosaico de falas utópicas que se puseram a dialogar num presente imediato e fora do historicism. Rituais dionisiacos e pajelanças, manifestos vanguardistas, utopias nacionalistas, paraísos terrestres, sonhos de salvação dos viajantes renascentistas.

Acabo de rever a gravação da peça que realizamos *E o que mais restou do paraíso?*. Oxum com a tocha de fogo circulando entre coros dionisiacos. Maracas acelerando partículas. Conquistadores invadindo novas terras, capturando índios, sonhando ouro e paraíso. Modernistas sobre barris ensaiando possíveis brasis. "É a destruição de um Brasil de papelão, pré-americano, o reencontro da participação coletiva, o combate ao espectador, a procura da Outra História do Brasil, da que vinha dos escravos, dos índios e dos imigrantes...". Sim, eu transvalorava, com meu corpo sobre o barril, a perspectiva do corpo polido e fetichizado que insistia em me sujeitar ao jogo de sua hermenêutica. Como Oswald fizera em relação ao Pau-Brasil, eu era agora um corpo em cima do barril e "é preciso ser sutil, pois justo na terra de ninguém sucumbe um velho paraíso, sim, bem em cima do barril, exato na zona de fronteira, eu improviso o Brasil"<sup>46</sup>.

Hoje, recordando o Acre, penso em tudo que vivenciei ao longo dessa experiência e como ela transformou muitas expectativas que nutria. Uma delas foi a de pensar um 'Brasil profundo' no extremo sertão e de me deparar com um povo que sofre um complexo de abandono em relação ao Brasil. Nesse sentido, a experiência de 'fronteira' do estado acreano foi extremamente enriquecedora, pois me fez compreender melhor aquilo que nos diferencia e os dilemas da pluralidade em torno da ideia de "ser brasileiro". Outra: notar que os limites entre a floresta e a cidade são mais indiscerníveis do que imaginava. Perceber que o índio está também na cidade e que isso não o torna menos índio. Por fim, a experiência de se construir um "corpo-em-vida" através do trabalho de ator, conjuntamente à descoberta da internet, se fazendo presente no estado considerado como um dos mais 'isolados' e periféricos do país, me trouxe uma série de questionamentos

---

<sup>46</sup> Música "Zona de fronteira", parceria entre João Bosco e Waly Salomão.

acerca da noção de presença, de localidade, em suma, de como me situar na fluidez do mundo virtual e globalizado a partir de uma experiência local.

Creio que o último ponto, referente ao ‘corpo-em-vida’, me afete mais profundamente hoje em dia, quando releio, mais de uma década depois dessa experiência, a obra de Oswald de Andrade. O grande salto do *Manifesto Antropófago* em relação ao do Pau-Brasil foi a acentuação dada à dimensão do corpo, pela apropriação da temporalidade tupi. Se anteriormente Oswald parodiava a carta de Caminha – e com isso subvertia a repressão catequista acordada às “vergonhas” das índias –, agora ele se propunha ‘ver como’ índio. Desse modo, ao invés de deslocar o ponto de vista do cronista europeu, ele se coloca como o antropófago, assumindo outra ‘perspectiva’, que foge à dualidade brasileiro/europeu e que por isso rompe com as bases epistemológicas da modernidade ocidental. Não se trata mais de exportar para a França, mas de deglutir e aprimorar tudo que nos é estrangeiro por intermédio de uma “gnosilogia liminar”, para retomar conceituação de Mignolo. É preciso devorar o inimigo, isto é, incorporar a modernidade tecnológica à nossa presença *bárbara*. Nesse sentido, acho interessante fazer um breve paralelo de Oswald com os surrealistas. O ‘Manifesto Antropófago’ (1928) de Oswald é quase contemporâneo ao ‘Manifesto Surrealista’ (1926). Este propôs, através de André Breton, um novo processo de criação artística, fundamentado na escrita automática, que deveria buscar o “automatismo psíquico puro (...) na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, *apud* MENDONÇA TELES, 174). Nesse sentido, o corpo e a vocalidade começam a se tornar uma nova fonte de expressão artística.

A busca do automatismo psíquico aproximou surrealistas e etnógrafos já que, apesar de ofícios e linguagens diferentes, ambos trabalhavam no sentido de “provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente”. Como sublinha Clifford, tem-se nos anos 20 a construção de um “surrealismo etnográfico” (CLIFFORD, 134). Operando com a anti-razão, ambos buscam um descentramento de si ou, voltando a Nietzsche, uma afirmação da *vida ativa*, que passa a ser buscada no esquecimento do ato (NIETZSCHE, 107). Os “valores de choque” suplantaram a idéia geral do Belo, agora penetrados pelos “modos mais instáveis e mais imediatos da vida

psíquica e sensitiva. O *inconsciente*, o *irracional*, o *instantâneo* (...) substituíram os *modelos aguardados pelo espírito*". (VALÉRY, 1998: ).

No cenário ocidental dos 'Anos loucos', com a consolidação de novos meios tecnológicos de captura audiovisual, as expressões do corpo vão ganhando cada vez mais relevância na medida em que evidenciam um vínculo mais direto com o que se entendia por 'linguagem psíquica e sensitiva'. É interessante ressaltar uma diferença expressiva entre os surrealistas e Oswald. Os primeiros vão situar essa corporeidade no passado da Humanidade, inspirando-se nos materiais etnográficos como fatos estéticos que deveriam retornar aos arquivos do Museu do Homem.

Para Oswald, a antropofagia funcionava como uma "nova catarse" (NUNES, 31) que, conjugada ao ócio proporcionado pela máquina, estaria formando o *bárbaro tecnizado*, síntese entre a cosmovisão primitiva do Matriarcado e a conquista técnica da modernidade. Com isso, a utopia antropofágica, ao se lançar numa síntese passado-presente-futuro, não se prende à cronologia da temporalidade ocidental e se coloca como um pensamento extemporâneo, fora da história, um motor da utopia que já estaria se realizando. Lançado à escuridão, o Brasil antropofágico já realizava a utopia do bárbaro tecnizado.

Oswald fundamenta sua visão antropofágica através da incursão pelos escritos dos cronistas seiscentistas, conjugando-os novamente ao presente industrial. Indo ao passado, o autor atualiza os acontecimentos da colonização invertendo o ponto de vista, trazendo uma perspectiva dos sentidos do corpo, da ingestão das forças ativas dos inimigos. Cria-se a possibilidade utópica de se resgatar a dose de esquecimento necessária para se reviver uma "cultura autêntica", no dizer de Nietzsche. A 'cultura autêntica' é uma "unidade viva, bem real e não se pode dividir lamentavelmente num "dentro" e num "fora", numa forma e num conteúdo. (...) É preciso ter a ousadia de refletir nos meios de restaurar a saúde de uma nação contaminada pela história, de lhe restituir os seus instintos e, simultaneamente, sua probidade" (NIETZSCHE, 137).

Sentia-me circulando pelo espaço da arena com o "corpo-em-vida" e fora do regime historicista. Inscrevendo-me no mundo das coisas por constelações híbridas, ao mesmo tempo em que a internet começava a circular em redes.

#### 4.4

##### Asa de pássaro

Enquanto caminhava em direção à *Esplanada da lembrança francesa* para realizar o *despacho*, junto ao amigo Dado Amaral, este me apontou uma asa de pássaro que avistara sobre a calçada e comentou, "nunca tinha visto uma asa de pássaro desgarrada. Em geral vejo pássaros mortos, nunca uma asa assim, solta". Foi o suficiente para que eu a pegasse e juntasse aos meus quase-objetos a serem despachados. Agora, ao lembrar dessa asa de pássaro desgarrada, sem corpo, volátil, remeto-me ao sentimento de corpo, este que transitou desde cedo entre as fronteiras ocidente/oriente, civilizado/primitivo, branco/negro, europeu/árabe, francês/brasileiro, e sempre sentiu-se uma volátil asa de pássaro solta, deslizando entre as diversas atribuições de significados que variavam de acordo com o modelo de realidade em que me via inserido. Acredito que minha hibridez física, que amplifica as dúvidas, aos olhos de quem me observa, sobre minha possível "origem" tenha contribuído para amplificar essa volatilidade. O corpo híbrido dificulta a atribuição e o encaixe de significados mais diretos. Ao longo de minha viagem até o Irã, em que passei por Espanha, Marrocos, Tunísia e Turquia, foram-me atribuídas inúmeras possíveis identidades, a depender de onde estava: marroquino, indiano, paquistanês, iraniano, árabe, brasileiro... Minha diversão era desafiar uma pessoa recém conhecida a adivinhar minha nacionalidade. Ouvia de tudo. Nessa viagem pela África do Norte ninguém acertou. Todos diziam árabe, indiano, paquistanês, etc. É o universo de referências deles.

Mas gostaria de acrescentar outra atribuição que sempre me acompanhou. Ao corpo híbrido, que torna mais palpável e compreensível a ideia de raça como "significante flutuante" (HALL, 2013:98), sempre suplementou-se esse outro corpo também volátil e indeterminado, o *corpo diplomático*. Segundo Hall, a raça funcionaria como linguagem: os significantes obtêm sua significação não em função de uma essência que supostamente conteriam, mas em virtude das relações dinâmicas de diferença que eles entretêm com outros conceitos e outras ideias dentro de um determinado campo de significações (HALL, 2013:99). No entanto, o chamado *corpo diplomático* parece querer

sempre anular essa produção de significação. Em nome de uma legislação internacional que deve mantê-lo à parte das jurisdições locais, este *corpo* está sempre além, numa outra esfera, até mesmo quando está em seu próprio país. O diplomata torna-se uma extensão do Estado e, uma representação de seu país e, nesse sentido, seu corpo é duplo. Os dois corpos do diplomata. Inevitavelmente, tal duplicidade estende-se para os membros de seu núcleo familiar, que são impelidos a fazer parte do *corpo diplomático*.

Nunca entendi ao certo o que é nascer em Teerã mas, ao mesmo tempo, por ter sido registrado na Embaixada do Brasil, ter uma certidão brasileira e, nesse sentido, um nascimento brasileiro. O *corpo diplomático* é uma extensão corpórea de sua nação. Estamos em Teerã, mas dentro da Embaixada do Brasil, estamos no Brasil. Corpos flutuantes que carregam as fronteiras da Nação em seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, tem-se uma carteira de identidade diferente, vermelha. Diferenciado em seu próprio país dos outros cidadãos brasileiros. No fim das contas, o *corpo diplomático* está fadado a ser sempre outro, ainda que seja ele a própria encarnação da Nação. Um outro que nunca pode ter sua identidade performatizada pelas circunstâncias, pois deve supostamente apresentar-se como baluarte da identidade de seu país.

Se sou *corpo híbrido*, fui sempre também (pelo menos enquanto vivi com meus pais deslocando-me entre nações), um *corpo diplomático*. Enquanto o primeiro embaralha as visões puristas de fronteiras, nações e identidades; o segundo deve acentuá-las e trabalhar para sua preservação. Enquanto o primeiro, em sua imprecisão, estimula a constante produção de diferenças; o segundo parece querer garantir as identidades fixas. Equação difícil. E nesse trânsito entre um corpo e outro, parece-me sempre ter havido uma semelhança: são ambos corpos flutuantes que estão sempre além de onde estão. Asa de pássaro.

## 5. ERRE

Minha viagem de chegada começou por Salamanca. Fui para apresentar um trabalho no *Congreso de Novela y Cine Negro*. Minha chegada era também o início da tese-viagem-autoetnográfica. O início das *especies de despacho*.

No primeiro dia do Congresso fiz uma descoberta inusitada. Fui apresentar um trabalho em que comparo dois filmes realizados no ano de 1954: “Os Mestres loucos”, filmado em Accra pelo francês Jean Rouch, e “Vadiação”, filmado em Salvador por Robbato Filho. Minha ideia era apresentar as diferentes formas pelas quais a corporeidade negra - seja através do ritual de possessão Dogon no filme de Rouch, seja através da capoeira no filme de Robbato Filho - “invade a tela” e cria uma disjunção performática que vai levar ambos os diretores a buscar novas e diferentes formas de filmar. Pois bem. No dia da abertura do Congresso eu já estava estranhando os títulos das mesas e os papos nos corredores. Por que esse povo gosta tanto de falar de cowboys, de filmes de suspense, de filmes nórdicos? Entrei numa roda para tentar integrar-me aos colegas que participavam do Congresso e me senti um peixe fora d’água. Não conhecia nenhum dos filmes sobre os quais eles conversavam. Divertiam-se comentando cenas de *westerns* spaghetti italianos. Eu sorria enquanto sentia-me um estranho no ninho.

Apresentava meu trabalho no dia seguinte. Recebo o material e vejo os palestrantes que vão dividir a mesa comigo. Reproduzo aqui os informes:

La Ficción audiovisual negra en el aula minor con los investigadores Lin Chen-Yu (Universidad de Taiwan), Thiago de Abreu Lima Florencio (Puc-Rio de Janeiro) y Miriam López Santos (Universidad de León), Lin Chen-Yu sobre *Cine y sociedad: Ciudad de Dios de Fernando Meirelles*; Thiago de Abreu Lima Florencio sobre *Cuerpo negro y performance en el cine del atlántico sur (años 1950)* y Miriam López Santos, *De la acción a la contemplación: el carácter introspectivo en el cine negro nórdico*. Raúl Urbina Fonturbel (Universidad de Burgos), no ha podido asistir al congreso a hablarnos sobre *Dexter, el oscuro pasajero de la ficción televisiva*.

Vejam só que interessante: uma espanhola falando sobre *cine negro nórdico*, um taiwanês sobre *Cidade de Deus* e eu, o nativo ausente, sobre *Cuerpo negro*.



y performance. Foi então que descobri o que estava ocorrendo. *Cine negro* na Espanha é *Film Noir* no Brasil. Mergulhara de cabeça no terreno pantanoso da linguagem e de seus falsos cognatos. Os significantes idênticos: *Cine Negro*. Mas a cadeia de significados apontava para rotas muito distintas. Não sabia se ria ou chorava. Pensei em não apresentar meu trabalho. Mais valeria sair pelas ruas de Salamanca. Perambular minha natividade ausente. Já estava acostumado com esse mundo em que as significações sempre diferem. Fui pego uma vez mais na pegadinha ardilosa do jogo de identidades e diferenças.

No fim das contas decidi apresentar meu trabalho. A mesa foi até engraçada. A espanhola apresentou filmes de suspense nórdicos. O taiwanês falou sobre a importância do filme *Cidade de Deus* para se compreender a realidade social das favelas. Eu falei sobre a corporeidade negra no cinema dos anos cinquenta, entre o transe e a capoeira. Quando acabaram as apresentações um rapaz levanta o braço. Ótimo, uma pergunta para mim! *Los brasileños siempre me hablan de nordestinos y no comprendo lo que és? Es peyorativo?* Tentei responder, pacientemente. Estava com raiva naquele momento não tanto pela situação ou pela pergunta, mas pela apresentação do taiwanês. Ele mostrou gráficos e estatísticas tentando provar como a literatura é um poderoso veículo de compreensão da realidade social. Sua tese era de que o filme *Cidade de Deus* era um retrato da realidade violenta das favelas... Comecei a falar emportunhol alucinadamente para responder a pergunta sobre nordestinos. Falei de meus avós nordestinos, minha mãe nordestina. E de repente começo a criticar a apresentação do taiwanês. Ponto. Já não sabia do que estava falando. Estava nervoso.

Nos dias seguintes me concentrei para a chegada da *espécie de despacho*. Sempre pensando no terreno do falso cognato em que havia me metido. No fim das contas, essa chegada do *Cine negro* encenava brilhantemente toda a situação de minha pesquisa. Afinal, não é disso que se trata esta tese? Das produções de identidade que se performatizam nas contingências dos diferentes sistemas de linguagem? Comecei o ajuntamento das materialidades fortuitas para meu primeiro despacho. Cheganças. Visito a famosa Escola de Salamanca, onde se travaram importantes debates teológico-jurídicos sobre o "direito dos povos. De Salamanca conseguia enxergar os meandros da

formação desse circuito comercial atlântico que teve, na fundação de seu imaginário, a formalização da "pureza de sangue" e os "direitos dos povos". Esses dois princípios contraditórios, o primeiro por sua contenção, e o segundo por sua expansão, formam a base da transformação mundial geopolítica criada pela "descoberta" da América: o imaginário do emergente sistema moderno/colonial (MIGNOLO, 2003:67).

Circulo pelo Convento Dominicano, dos famosos freis que atuaram energicamente no Novo Mundo em "defesa" dos índios e que foram os principais nomes no debate teológico do "Direito dos povos". Visito seus lindos corredores de pedra talhada e, no andar de cima, vejo um pequeno museu repleto de frases escritas em relevo sobre os muros. São trechos de escritos de freis importantes como o dominicano Bartolomeu de Las Casas. Leio uma frase "por derecho natural nadie es superior a otro". Olho com mais atenção para a palavra "superior". Faltava-lhe um erre. Quando olho novamente com mais atenção, vejo que o segundo erre da palavra já estava torto, cambaleante. Degluti-o. Incorporei-o de modo que o superior ficou sem erres. Ele foi utilizado no meu primeiro despacho. Ao rever a foto eu me pergunto: por onde erra este erre? Daí vejo que é o erre errante daqueles que não têm Rei porque falta-lhes a letra erre. Degluti-a. É o erre errante também do Thiago, a quem faltava a letra erre no nome. Não falta mais. O nativo ausente incorporou o erre. Erre de superior. E despachou-o na *Cueva de Salamanca*. Mas continuará ausente. Errante em suas cheganças.



## 6

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **Estâncias**: A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. **Infância e História**: Destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.
- ANDRADE, O. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- ANJOS, M. **As ruas e as bobagens: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica**. Ars, Ano 10, n. 20.
- AUGÉ, M. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Paris: Seuil, 1992.
- BARBA, E. **Le Canoë de papier**: Traité d'anthropologie théâtrale. Saussan, França: L'Entretemps, 2004.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Obras escolhidas, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOCOUM, H., TOULIER, B. **La fabrication du Patrimoine: l'exemple de Gorée (Sénégal)**. *In Situ* [online], 20 | 2013, URL : <http://insitu.revues.org/10303> ; DOI : 10.4000/insitu.10303
- BRETON, A. **Manifesto surrealista**. In: MENDONÇA TELES, G. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: VOZES, 1992.
- BRETON, A. **L'amour fou**. Paris, Gallimard, 1976.

- CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CARVALHO, L. **Na fronteira do outro: motins antropofágicos**. Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, 2010.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- CLIFFORD, J. **Museologia e contra-história: viagem pela costa noroeste dos Estados-Unidos**. In: ABREU, R., CHAGAS M. (Orgs.). **Memória e patrimônio: Ensaio contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ. Português. Brasília, DF: Embaixada da República Islâmica do Irã: Canadá Gráfica Editora LTDA, 1986.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CUNHA, E. **Os sertões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- DEBORD, G. **Teoria da deriva**. Internationale Situationiste no. 2. Dez. 1958. In: <http://debordiana.chez.com/francais/is2.htm#theorie>.
- DEBORD, G. **Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DEPARTAMENTO DE LETRAS DA PUC/RJ. Supervisão de Santiago, S. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- FISCHER, M. M. J. **Futuros antropológicos: Redefinindo a cultura na era tecnológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FISCHER, M. M. J. **The rhythmic beat of Revolution in Iran**. In: Cultural Anthropology, Vol. 25, Issue 3, pp. 497-543, 2010.

FISCHER, M. M. J., ABEDI M. **Debating Muslims: Cultural dialogues in postmodernity and tradition.** Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

FLORENCIO, T. **A busca da salvação entre a escrita e o corpo: Nóbrega, Léry e os Tupinambá.** Dissertação de Mestrado, PUC, Rio de Janeiro, 2007.

FOSTER, H. **The Artist as Ethnographer**, in: *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

FOSTER, H. **The "Primitive" Unconscious of Modern Art.** *October* Vol. 34, 1985, pp. 45-70.

FOUCAULT, M. **Estética: Literatura e pintura, musica e cinema.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, S. **Introdução ao narcisismo: Ensaio de metapsicologia e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GILROY, P. **O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Ed. 34, 2001.

GLISSANT, E. **Poétique de la Relation: Poétique III.** Paris: Gallimard, 1990.

GREENBLATT, S. **O novo historicismo: Ressonância e encantamento.** Rio de Janeiro: Estudos Históricos, v.4, 1991, p.244-261.

GUMBRECHT, H. U. **Corpo e forma: Ensaio para uma crítica não-hermenêutica.** Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

GUMBRECHT, H. U. **Em 1926: Vivendo no limite do tempo.** Rio de Janeiro & São Paulo: Record, 1999.

GUMBRECHT, H. U. **Graciosidade e estagnação: Ensaio escolhidos.** Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HALL, S. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

- HALL, S. **Identités et cultures: Politique des différences**, v.2. Paris: Ed. Amsterdam, 2013.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. **Echolalias: on the forgetting of languages**. Cambridge: MIT Press, 2005.
- HUYSEN, A. **Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia**. Nova Iorque & Londres: Routledge, 1995.
- JAUSS, H.R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Ed. Ática, SP: 1994.
- KAPROW, A. **O legado de Jackson Pollock**. In: Revista Percebejo, no. 7, UNI-RIO, Rio de Janeiro: 1999.
- KRAUS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KOSELLECK, R. **L'expérience de l'histoire**. Paris: Seuil/Gallimard, 1997.
- LATOUR, B. **Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- LATOUR, B. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- LATOUR, B. **Changer de société, refaire de la sociologie**. Paris: La Découverte 2005.
- LITO DE ALMEIDA, B. **Miragens do Oriente: os mouros míticos no imaginário narrativo-performativo brasileiro**. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2013.
- LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura da tese "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACDOUGALL, D. **The corporeal image: Film, ethnography, and the senses**. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MAGGIE, Y. **Medo do feitiço**. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1992.
- MARCUS, G. E. **Ethnography in/of the World System: The emergence of multi-sited ethnography** (1995). In: MARCUS, G. E. *Ethnography through thick and thin*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MARCUS, G. E. **O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvençãouisa de campo em antropologia**. Revista de Antropologia, 2004, vol.47, no.1, p.133-158.

MBEMBE, A. **Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée.**

Paris: La Découverte, 2010.

MELO-SOBRINHO, N. **Friedrich Nietzsche: perspectivismo e**

**superação da metafísica.** Rio de Janeiro, Revista Comum, v. 9, n. 22, 2004.

MIGNOLO, W. **Histórias locais: Projetos globais – colonialidade,**

**saberes subalternos e pensamento liminar.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIJOLLA, A. **Dicionário Internacional da Psicanálise.** Rio de Janeiro:

Imago, 2005.

MONGA, C. **Nilismo e negritude: As artes de viver na África.** São

Paulo: Martins Fontes, 2010.

MONTESQUIEU. **Cartas persas.** São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

MOTZAFI-HALLER, P. **Writting Birthright: On Native Anthropologists**

**and the Politics of Representation.** In: REED-DANAHAY, D. (ed.).

Auto/Ethnography. Rewriting the self and the social. Oxford, New York: Berg, 1997, pp. 195-223.

NANCY, J. L. **El sentido del mundo.** Buenos Aires: La Mama Editora,

2003.

NIETZSCHE, F. **Considerações intempestivas 2.**

NOURAI, Ali. **An etymological dictionary of Persian, English and**

**Other European Languages.** Xlibris, 2013.

NUNES, B. **Antropofagia ao alcance de todos.** In: ANDRADE, O. A

utopia antropofágica. Globo, São Paulo: 1995.

OLINTO, H. **Constelações híbridas.** Itinerários, Araraquara, n. 27, p.15-

31, jul./dez. 2008

OLINTO, H., K., SCHØLLHAMMER K. E. (Orgs.). **Cenários**

**contemporâneos da escrita.** Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio:

FAPERJ: CNPq, 2014.

OLINTO H., **Uma pedra no meio do caminho do real.** In: OLINTO H., K.,

SCHØLLHAMMER K. E. (Orgs.). Literatura e realidade(s): Uma

abordagem. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PAGDEN, A. **The fall of natural man. The American Indian and the**

**origins of comparative ethnology.** Cambridge University Press: 1982.

- PAZ, O. **El laberinto de la soledad**. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2007.
- PAZ, O. **Os filhos do barro: Do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEREIRA, J. **Cemitério dos Pretos Novos**. Rio de Janeiro, Garamond/Iphan, 2007.
- POLLOCK, J. **Arts and Architecture**. Fevereiro de 1944.
- RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- RISÉRIO, A. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RIDGEON, L. **Iranians Intellectuals 1997-2007**. New York, Routledge: 2008.
- ROTHIER, M. **Intempestividade e perspectivismo. Exercícios de releitura de Oswald e Murilo Mendes**. Revista Contexto, Pós-Graduação em Letras, UFES, 2011-2012.
- SAID, E. W. **Fora do lugar: Memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SAID, E. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALOMÃO W. **Algaravias: Câmara de ecos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- SANSONE, L. **Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira no século XX**.
- SCHMIDT S. J. **Histories & Discourses: rewriting constructivism**. Charlottesville: Imprint Academic, 2007.
- SHAMAQDARI J. **Hollywoodism and Cinema**. Teerã: Hollywood ISM, 2012.
- SHOHAT. E., STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAROBINSKI, J. **Le remède dans le mal: Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières**. Paris: Gallimard, 1989.
- STILES, K. **Entre L'eau et la pierre. La performance Fluxus: une métaphysique de l'Acte**. In: Une Publication Nomée... Fluxus. Musée de Marseille [s.n.], 2003.



- TONO, Y. **Jackson Pollock et le groupe Gutai**. In: ABADIE, D., STOULLIG, C. Jackson Pollock. Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1982.
- TYGSTRUP, F. **Affective Spaces**. In: OLINTO H., K., SCHØLLHAMMER K. E. (Orgs.). Cenários contemporâneos da escrita. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio: FAPERJ: CNPq, 2014.
- VAINFAS, R. **A heresia dos índios: Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VALÉRY, P. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**, São Paulo, editora 34, 1998.
- VERSIANI, D. C. B. **Autoetnografias: Conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- WHITE, H. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- WHITE, J. **Children, narrative and Third Cinema in Iran and Syria**. Canadian Journal of Film Studies, vol. 11, n. 1. p. 82.
- YOSHIHARA, J. **The Gutai Manifesto** (1956). In: STILLES, K., SELZ, P. Theories and documents of Contemporary art. Berkeley, University California Press:1996.
- ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e História da Literatura**. Ed. Ática, SP: 2004.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.