



**Raissa de Góes de Medeiros Rapozo**

**Esquecimento – bocados de fragilidades em 32  
andamentos**

**Tese de Doutorado**

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

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro  
Abril de 2017



## **RAISSA DE GOES DE MEDEIROS RAPOZO**

### **Esquecimento – bocados de fragilidades em 32 andamentos**

Defesa de 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. Ana Paula Veiga Kiffer**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Marília Rothier Cardoso**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Daniel Fernandes Castanheira**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Marcelo Jacques de Moraes**

UFRJ

**Profa. Adriana Sucena Maciel**

**Profa. Monah Winograd**

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

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2017.

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

### **Raïssa de Góes de Medeiros Rapozo**

Graduou-se em Formação de escritor no Departamento de Letras da PUC-Rio. Obteve título de Mestre em Estudos de Literatura no Departamento de Letras da mesma instituição. Participante e pesquisadora da Curva.

#### Ficha Catalográfica

Rapozo, Raïssa de Góes de Medeiros

Esquecimento – bocados de fragilidades em 32 andamentos / Raïssa de Góes de Medeiros Rapozo ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. . 2017 154 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017. Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Esquecimento. 3. Memória. 4. Literatura. 5. Artes visuais. 6. Escrita. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

Esse samba é pra você, ó, meu amor.

## Agradecimentos

À minha orientadora Professora Ana Kiffer pela confiança, diálogo, força e carinho durante esses anos de percurso.

À Capes e a PUC- Rio pelos auxílios concedidos e ao tempo em que se incentivava a pesquisa neste país.

Aos amigos/amores da vida toda: Marcos Thanus, Marcelo Callado, Moema Pombo, Laura Caldas, Benjão, Bubu, Pedro Freire, Raissa Colela e Ricardo Dias Gomes.

Aos amores recém chegados Adriana Maciel, Lia Duarte, Marina Lima, Julia Klien, Rava Vieira (minha doçura), Victor Squella, Tereza Seibnitz, Charles Jacquard, Aline Leal e Laura Caldas (sim, mais uma vez, ela é assim.). Vocês são minha canoa, meu rio, meu rumo.

Aos professores desta casa pelo convívio em sala de aula, pela troca, pelas conversas, Marília Rothier Cardoso, Rosana Kohl Bines, Helena Martins, Karl Erik Schøllhammer, Alexandre Montauray, Julio Diniz, Paulo H. Britto, Miguel Jost e, o também amigo, Fred Coelho.

À minha mãe, Clara, minha força, minha lua e sol, meu amor imenso.

A meu pai, João, sempre. A ele todo amor que houver nessa vida.

A Zé McGill por ter sido parte de meu caminho.

Especialmente, agradeço à Curva e celebro os novos caminhos que se abrem. Que não nos falte asas, pernas, gnelras e, principalmente, força para não temer o desconhecido.

## Resumo

Rapozo, Raïssa de Góes de Medeiros; Kiffer, Ana Paula Veiga. **Esquecimento – bocados de fragilidades em 32 andamentos.** Rio de Janeiro, 2017. 154p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese apresenta uma série de 32 andamentos relativos ao tema do esquecimento. Sua premissa aposta em um modo de esquecimento que não apaga totalmente o objeto esquecido. Assim, não se faria em oposição à memória ao produzir uma escrita - a escrita do esquecimento. Este trabalho, portanto, desenha as possibilidades desta escrita através de trinta e dois blocos (bocados) que funcionam como andamentos musicais. A ideia dos andamentos visa aproximar os traços do esquecimento de uma escuta, o texto da oralidade e as palavras de seu som. Os textos variam em seu ritmo e tamanho e compõe um modo crítico-ficcional de pensar o esquecimento que foi elaborado durante os quatro anos desta pesquisa.

## Palavras-chave

Esquecimento; memória; literatura; artes visuais e escrita.

## Abstract

Rapozo, Raïssa de Góes de Medeiros; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor). **Oblivion – bits of fragilities in 32 paces (*andamentos*)**. Rio de Janeiro, 2017. 154p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

This thesis presents a series of 32 paces related to the theme of oblivion. Its premise focuses on a type of oblivion that does not entirely erase the forgotten object. Thus, it would not oppose memory upon producing a piece of writing - the oblivion writing. This work, therefore, traces the possibilities of such writing throughout thirty two blocks (bits) which function as musical paces. The idea of paces aims to bring the traces of oblivion closer to the act of listening, a text closer to the oral communication and the words closer to their sounds. The texts vary in their rhythms and sizes and make up a critical-fictional way of thinking of oblivion that was elaborated during the four years of this research.

## Keywords

Oblivion; memory; literature; visual arts; writing.

## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| 1. Prelúdio – andante moderato.  | 9   |
| 2. Ária – Sobre o esquecimento – adagio.   | 10  |
| 3. A fita de moebius. Encore, encore, encore... – moderato                           | 15  |
| 4. Escombros. - lento  | 18  |
| 5. O facão, a peixeira e o punhal de prata. – andantino                              | 21  |
| 6. Condor - marcia moderato  | 29  |
| 7. As Manchas na parede. – largo   | 35  |
| 8. Do vazio da letra na página de papel, falava ainda alguma coisa – larghetto       | 37  |
| 9. O número 32. – presto   | 47  |
| 10. O rosto de Luiz. –vivace   | 50  |
| 11. Desaparições. – largo  | 52  |
| 12. Em todo lugar, menos aqui. – grave   | 62  |
| 13. Pacífico – teoria sobre o esquecimento da água. – lento                          | 64  |
| 14. O nosso segredo.- andante  | 76  |
| 15. Vozes. – alegricissimo   | 78  |
| 16. Códice.- vivace  | 84  |
| 17. Baobá – árvore do esquecimento. - presto   | 88  |
| 18. Uma distante e esquecida história de amor.- andantino                            | 90  |
| 19. Uma pequena plante nasceu<br>nas telhas da casa em direção vertical.-vivacíssimo | 92  |
| 20. Las hijas – adágio   | 99  |
| 21. Os ossos, a poeira e o sopro. – larghissimo                                      | 107 |
| 22. As sombras de Hiroshima – andantino  | 116 |
| 23. Restos e Rastros.- allegro moderato  | 121 |
| 24. As ruínas de Danh Vo – vivace  | 127 |
| 25. Comme toi, je connais l’oubli – largo  | 131 |
| 26. Mailde – allegro   | 134 |
| 27. Um jeito de corpo- presto  | 138 |
| 28. Como reconhecer as marcas? – Larghissimo   | 139 |
| 29. Bocados – allegretto   | 147 |
| 30. As botas dos soldados. – andantino   | 149 |
| 31. Uma escuta daquilo que não é dito. – andante                                     | 150 |
| 32. Ária - E, então, dançar. – presto  | 152 |
| Referências bibliográficas   | 153 |

## Lista de figuras

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1. Em todo lugar, menos aqui. Still. Raïssa de Góes, 2016        | 19  |
| Figura 2. Em todo lugar, menos aqui. Still. Raïssa de Góes, 2016        | 20  |
| Figura 3. Condor. Fotografia P&B João Pina, 2014                        | 31  |
| Figura 4. Condor. Fotografia P&B João Pina, 2014                        | 32  |
| Figura 5. Condor. Fotografia P&B João Pina, 2014                        | 34  |
| Figura 6. Manchas na parede. Fotografia. Raïssa de Góes, 2011           | 36  |
| Figura 7. Diário. Still. Raïssa de Góes, 2011                           | 38  |
| Figura 8. Diário. Still. Raïssa de Góes, 2011                           | 39  |
| Figura 9. Diário. Still. Raïssa de Góes, 2011                           | 40  |
| Figura 10. Diário. Still. Raïssa de Góes, 2011                          | 41  |
| Figura 11. Diário. Still. Raïssa de Góes, 2011                          | 42  |
| Figura 12. Diário. Still. Raïssa de Góes, 2011                          | 42  |
| Figura 13. Desaparecidos. Still. Raïssa de Góes 2011                    | 54  |
| Figura 14. Desaparecidos. Still. Raïssa de Góes 2011                    | 59  |
| Figura 15. Em todo lugar, menos aqui. Still. Raïssa de Góes, 2016       | 63  |
| Figura 16. Em todo lugar, menos aqui. Still. Raïssa de Góes, 2016       | 63  |
| Figura 17. Sem título.  | 69  |
| Figura 18. Banco. Fotografia. Raïssa de Góes 2017                       | 77  |
| Figura 19. Códices. Instalação. Omar Salomão e Daniel Castanheira, 2015 | 78  |
| Figura 20. Códices. Instalação. Omar Salomão e Daniel Castanheira, 2015 | 85  |
| Figura 21. Códices. Instalação. Omar Salomão e Daniel Castanheira, 2015 | 85  |
| Figura 22. Sem título. Anônimo. Sem data.                               | 91  |
| Figura 23. Fahrenheit 451. Still. François Truffaut, 1966               | 93  |
| Figura 24. Fahrenheit 451. Still. François Truffaut, 1966               | 95  |
| Figura 25. Sem título. Polaróide. Raïssa de Góes                        | 101 |
| Figura 26. Ângelus Novus. Paul Klee, 1920                               | 113 |
| Figura 27. Oscar Muñoz, Aliento, 2008                                   | 114 |
| Figura 28. Sombra de Hiroshima. Anônimo.                                | 117 |
| Figura 29. Sombra de Hiroshima. Anônimo.                                | 118 |
| Figura 30. Sombra de Hiroshima. Anônimo.                                | 119 |
| Figura 31. Sombra de Hiroshima. Anônimo.                                | 120 |
| Figura 32. Onças. Desenho, Raïssa de Góes, 2017                         | 121 |
| Figura 33. Hoang Ly church. Instalação. Danh Vo, 2013                   | 127 |
| Figura 34. Hoang Ly church. Instalação. Danh Vo, 2013                   | 129 |
| Figura 35. Hiroshima, mon amour. Still. Alan Resnais, 1959              | 131 |
| Figura 36. Diário, Fotografia. Raïssa de Góes, 2010                     | 133 |
| Figura 37. Desenho. Raïssa de Góes, 2017                                | 137 |

## 1. Prelúdio – andante moderado

A forma como a música anda. Foi essa a explicação primeira. O andamento musical é como a música anda. São os tempos marcados nas partituras. Eles determinam a velocidade da execução de uma peça musical. Pode ser também a forma como o texto dança. A forma como o texto sussurra. É possível escutar um texto mesmo lido em silêncio. É possível alguém aqui para andar comigo. Mesmo que a casa esteja vazia. Não há mais ninguém além de mim e uma gata já bem velha. É no impossível que você está ao meu lado e caminha comigo. Me escuta. Escute as vozes deste texto. São vozes do esquecimento. Uma escrita. Um modo de escrever. Elas estão agrupadas em 32 andamentos. Pequenos universos com seus tamanhos e ritmos próprios. É deste modo que quero lhe contar sobre o esquecimento. Na verdade, foi num lance de olhos. Distraidamente, percebi uma coisa no mundo. Nesse mundo pequeno do dia a dia mesmo. O apagamento não é total. Não há nada que possa se apagar de todo. Olvido. O esquecimento inscreve, escreve. Uma borracha que produz letra. Mancha. Marcas. Restos. Voz. Não adiantaria, não é? Eu não poderia somente lhe dizer isso. Hei, venha cá, olha ali: o que foi esquecido, ficou. Hei, você foi-se embora e sua mão permaneceu em minha cintura. Não me daria ouvidos. Para saber dessa escrita, dessa qualidade de escrita, é preciso escutar de um modo específico. O esquecimento não fala alto. Perde a voz em uma mesa de bar. Tive que encontrar um som específico pra chamar sua escuta. Precisei escrever, então, estes 32 andamentos. Poderia ter chamado de fragmentos. Mas existe o som, a música e o ritmo. Não seria suficiente chamar de fragmentos. Eu quis lhe mostrar situações de esquecimento. Deste esquecimento que falo. O que vi. Este que inscreve. Uma escrita do esquecimento. Não pude fazer um longo texto. Um longo texto se distanciaria demais de nós. É preciso este. Ele se parte em muitos. Não, não muitos, 32. Um longo processo de repetições que vai erigindo o conceito. Ergue sem ser pedra ou concreto. É fragilidade e pode se desfazer no vento. Venha. Caminhe um pouco ao meu lado. Depois, você vai embora. Eu já entendi. Espere. Fique um pouco mais, ainda mais. Encore. Encore.

## 2. Ária - Sobre o Esquecimento - adagio

Escrever. Colocar-se disponível à escrita? Uma pesquisa transformada em escrita. Como dizer isso? Como pensar numa escrita que vem de uma pesquisa? Antes, é importante perguntar: vem a escrita da pesquisa? Pode ser, mas não é sempre. Me interessa pelo que não é sempre, cansa demais, mas continuo interessada. Me interessa por uma escrita que se faz junto à pesquisa e junto ao objeto. Uma escrita que se faz entrelaçando-se a esse objeto, se faz no percurso dessa pesquisa. Este foi, desde o princípio meu gesto, minha procura, diria até meu desejo. E não falo de um desejo como uma mera *vontade de*, mas arranho o significativo desejo. Arranho com a psicanálise, arranho com o corpo e o sexo, arranho mesmo com a morte. Desejo de uma escrita que opere na letra, na imagem, no traço. Opere ao mesmo tempo em que cria, que efetiva, que come e fode. Talvez devesse guardar tudo isso em segredo. Vivo com segredos guardados, mentira, apenas um. Mas esse único segredo me talha o esôfago, engulo sangue. Deixa quieto, deixa pra lá. Voltemos ao que não é mais segredo: esse desejo e esta escrita. Esse desejo que aparece *com* essa escrita.

Talvez devesse manter o sigilo de minha pretensão que aqui se desenrola, pois explicitar é já meio caminho para o fracasso, para a frustração. Não me importo com fracassos, os carrego em maior número até que os segredos. Carrego fracassos e fantasmas. E, fazendo-me companhia nesta escrita, você irá deparar-se com alguns desses fantasmas. Poderá vê-los de esguelha. É preciso uma certa desatenção ou distração e os fantasmas do texto se farão perceptíveis. Ora visíveis, ora audíveis, mas percebidos.

A tentativa de se pensar uma tese que se faça junto com o objeto de pesquisa não é novidade. A ideia de escrever *com* paira entre nós, estudantes, pesquisadores, professores e amantes da literatura, já há décadas. Essa ideia está lindamente colocada por Deleuze em seus diálogos com Claire Parnet<sup>1</sup>. Sim, me arrisco a usar este advérbio que resvala na cafonice: lindamente. A esta altura já não me privo de escorregar e arriscar algumas palavras. Não quero dizer a esta altura do texto, pois o seu caminhar pelo texto está começando ainda. Me refiro a um estado de escrita, este estado não começa, ele é um meio.

---

<sup>1</sup> DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

Nos diálogos, Deleuze fala também do meio, de estar no meio. “Os estrangulamentos estão sempre no meio”(Deleuze, 1998, p.33) Se aperceba: meio não é só encontrado em um caminho. É também um ambiente, lugar onde se está. (Bactéria num meio é cultura)<sup>2</sup>.

Nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por, ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. De modo algum uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio. Não há juízo algum na simpatia, mas conveniências entre corpos de toda natureza.(Deleuze, 1998, p.43)

Essa conversa entre Deleuze e Claire Parnet poderia ser lida como uma prosa, aproximando os sentidos de prosa. Uma prosa entre conhecidos. Uma conversa no fim da tarde acompanhada de café. Ele, o filósofo, tem por gosto falar de literatura, é leitor. E, como sabemos, essa prática contamina a escrita. Provoca uma escrita. Ler é um risco que se corre. Risco de contágio. Risco de virar escritor. Ler é já um pouco escrever. Portanto, ler ou prostrar sobre suas ideias é, de algum modo, fazer literatura.

O trecho dessa conversa posto logo acima mostra uma inclinação, uma proposta de se produzir conhecimento *com*. *Com* aqueles que estudamos, *com* nossos objetos. Lado a lado. Mas há aqui o meu desejo. E estar apenas ao lado se torna impossível. Não que o impossível seja algo pernicioso, não. O poeta Chacal já nos disse: *Só o impossível acontece. O possível apenas se repete*. Pois bem, me acalmo e deixo o impossível acontecer e escrevo lado a lado mesmo querendo atirar-me em cima. Atirar-me sobre a escrita e o objeto. Mesmo achando que estar ao lado é pouco, muito pouco.

Me pergunto, pois, como escrever *com* o esquecimento? Pois bem, escrevo com sua presença silenciosa, com seu silêncio fingidor. Ele crava as garras em minha nuca e sussurra. Sussurra por trás de minha cabeça e me faz ouvir sentindo seu sopro-bafo em meus cabelos. (Da mesma forma que o bafo/Precede o ronco da fera). Suas garras pesam e sinto uma dor horrível nas costas, sinto já há muitos meses. Me viro e parece não haver ninguém, mas está lá: o esquecimento. Me viro

---

<sup>2</sup> Durante o texto, aparecerão alguns versos entre parêntesis, são trechos de canções, a lista completa com os nomes das músicas e seus autores está em anexo.

e sua presença está diante de mim. Os corpos se colam na cintura, escorrego por cima dele. Corpo sobre outro corpo.

- Como em um dia, uma tarde talvez, era já muito quente e precisou escrever alguma coisa em minha casa, usou o computador que estava aberto sobre a mesa. Me sentei ao seu lado e esperei que terminasse e enviasse a mensagem para você mesmo. Não pôde perceber, mas fechei levemente os olhos, não de todo, levemente apenas, e escutei o barulho das teclas. Eram seus dedos pressionando as teclas, escutei também o ranger da cadeira. E, de sua respiração, saía um breve murmúrio. Como se fosse formar uma vogal. Como aquela sonata que eu gosto de ouvir porque também escuto as teclas do piano e a respiração do pianista. Mas não havia música, ou piano, ou melodia. Era o seco dos teus dedos nas teclas e sua voz gemida junto com o ranger da cadeira. Eu ouvia. Teu corpo, teus dedos apertando as letras. Um corpo sobre outro corpo. E o silêncio de Sonata ao Luar.-

Escrever sobre o esquecimento. Deslizarei um pouco entre essas duas noções: *escrever com* e *escrever sobre*. Penso em um deslize. Um deslize sobre uma superfície lisa e fina que deixa o corpo escorregar numa dança (Bend with me, sway with ease) e também um deslize como um pequeno erro, algo que se diz sem querer. Cometi um deslize durante minha fala. Uma vez, disse sem querer: escrevo *sobre* o esquecimento.

Foram muitos os deslizes cometidos, foram muitas as situações que vieram desse *sem querer*. Não, não foi sem querer. Como poderia? Serei sincera, foi um querer apesar de mim. Um querer que me arrastou em seu deslizamento e, como um escombros, deixei-me escorar no pé da ribanceira. Un derrumble. Um corpo sobre outro corpo. Foi sem saber do querer que explodia. Explodia eu, explodia a escrita. Desmoronamento. (Não vejo nada que não tenha desabado. Nem mesmo entendo como estou de pé.)

Deixo-me explodir. Assim, como se esse gesto pudesse ser passivo. Como não fosse eu mesma quem provocasse a explosão em mim. Não estou só, mas sou também eu quem provoca. É passivo o esquecimento? É verbo? É matéria? Deixo-me explodir e penso em como escrever e escrevo, penso em *sobre* escrever e escrevo. A mão sobre as letras do teclado. Escrevo com o esquecimento. Escrevo sobre meu objeto que vira um sujeito. Neste embaralho de escrita, esquecimento e corpos.

A ideia de *sobre* pode suscitar uma distância ou até uma hierarquia. Como uma caricatura do ofício do crítico. Um sujeito sentado em uma confortável e reclinável cadeira que escreve *sobre* um objeto sem muito experimentá-lo. Um sujeito que se escuse da possibilidade de embolar-se com seu objeto de crítica. Mesmo assim, decidi resgatar a expressão: escrever sobre. Por que? Não há uma justificativa maior que o próprio som da frase: escrevo sobre o esquecimento. As sibilantes, o sopro. Esquecimento é sopro? Não se deixe viver sem escutar. O som faz parte do entendimento. Algumas palavras calam. E ainda assim se pode escutar. Sabia? O silêncio não é falta absoluta de som.

Essa expressão me chamou, quando caía em um abismo do desuso, ela chamou meu nome e eu atendi, escutei.

Pode não ter sido nada disso, pode ter sido também durante uma manhã de um verão que nunca chegou. Uma tarde que nunca existiu e que não sei em qual cidade estávamos. Rio? Paris? Nova York? Natal? Sei que estive por cima de seu corpo, na altura de sua cintura. E era meu corpo sobre o seu. E olhei atravessando o castanho de meus próprios olhos. Ou os olhos eram ainda seus? Ou era já o olhar do esquecimento se enrolando comigo nos lençóis cor de céu? Não sei dizer ao certo. Será sempre assim, um pouco impreciso. Impreciso porque agora os teus olhos, os olhos do esquecimento, sua boca, os olhares castanhos se emaranharam como linha fora do carretel. E já não há muita diferença entre nós, entre todos nós. (Costura meu amor, costura. Com linha pura meu amor com o teu). E, a cada linha de texto, é mais difícil que a escrita surja sem amor, sem desejo. Sem um endereçamento a você, seja lá quem você for. Oubli.

A ideia de escrever *sobre* o esquecimento, pode também ter sido quando andava no centro da cidade do Rio de Janeiro, vi um prédio ao lado de um terreno vazio. Era na Cinelândia e eu acabara de voltar de uma cidade do outro lado do oceano. E já havia muita saudade de casa e experimentava a impossibilidade de voltar. Cheguei em uma cidade que não sei se era a minha, donde havia partido. Outro Rio de Janeiro. Vi o prédio interrompido pelo vazio que estava ao seu lado. A parede de concreto guardava, ainda, a marca de seu vizinho derrubado. Uma cidade se modificando. A marca de um corpo que já não existe. Escombros. Um corpo sobre outro corpo.

Duas superfícies que se tocam e se roçam. Escrever sobre, um escrever erótico. Escrevo sobre teu corpo, enquanto estou montada em tua cintura.

Escrever sobre, escrever com, enrolar-me na escrita e ao objeto, morder-lhe o lóbulo da orelha e gozar ao pé do ouvido. Olvido.

Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. (Deleuze, 1998, p.6)

Deleuze fala em escrever *com*, mas também fala em encontros, em núpcias. Sugestões são dadas a você nesses encontros, surgem. Essas núpcias, essa cópula, é a isso que chamo de escrever sobre. Um corpo sobre outro corpo.

Um escrever erótico que produz o suor que seria a tese, o texto. O texto como resíduo de uma cópula, corpo e ideia, ambos sendo corpos, “evidência de certo endoidecimento recíproco, de teor erótico (mais do que sexual).” (Deleuze, 1998, p.132)

Em seu curso *Como viver junto*<sup>3</sup>, Barthes dá uma aula sobre o conceito de acoplamento. Ele fala num adoidamento, uma foilie a deux. Convido-o, portanto, a participar dessa loucura a dois. Dois que se transmutarão em muitos, em outros. Andamentos, diferentes ritmos e dizeres que formaram uma espécie de constelação entorno de meu objeto, deste que caminha nestas letras, que sussurra e, por vezes, até dança. Esse que me enlaça, fazendo eu objeto. Ou objeto nenhum, mas gesto, roçar de toques. Marcas que se inscrevem e produzem uma escrita. Minha, dele. Escrita do esquecimento.

---

<sup>3</sup> BARTHES, R. **Como viver junto**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013

### 3- A fita de moebius. Encore, encore, encore... - moderato

Há uma imagem que me acompanha. Duas, duas imagens que carrego. Talvez não sejam imagens, mas objetos. Não, não são objetos. Você se lembra o que carrego comigo já há algum tempo? Irônico perguntar por uma lembrança nesse momento. Caímos todos em velhos deslizes. Hábitos. E quando capturados pelo hábito, pelo moto-contínuo do hábito, sufocamos. O oxigênio falta mesmo a céu aberto. Pois bem, tem razão. Não carrego um hábito, decididamente, não. Foi um deslize, o pé pisando em falso.

Carrego comigo uma superfície. Mas como será isso? Trazer uma superfície. Eu digo isso porque falo muito das superfícies. Me traz facilidade falar da matéria, concreta. A garrafa de Klein, a fita de *moebius*: superfícies torcidas, o dentro é o fora. Ao mesmo tempo, concomitantemente. Simultaneidade. Sim, já falara disso em outro momento<sup>4</sup>. Você se lembra.

Essa superfície de uma só borda, a fita de *moebius*, onde o espaço se torce, ajuda a pensar o modo de esquecimento com o qual trabalho aqui. Olhando para sua curva, se pode perceber um mesmo espaço ocupado pela memória e pelo esquecimento. Ao mesmo tempo e no mesmo espaço. O dentro da fita é também o fora da fita. Não se trata de uma oposição total, mas um contendo o outro. Mais que contendo, um que é outro. Como a outra superfície que gosto de desenhar: a garrafa de Klein. Uma curva virada sobre si mesma e, nessa volta, se lança para fora e já é mais uma vez voltada sobre si mesma. Sim, muitas repetições de palavras. Repito para fazer traço com palavras.

---

<sup>4</sup> Refiro-me ao fato de quando escrevi minha dissertação de mestrado e usei a mesma imagem para pensar sobre a ideia de um dentro que é fora.

O que vem a ser importante aqui é afirmar uma vez mais que a memória, comumente associada a uma escrita, e o esquecimento à uma borracha, não são opostos, não se anulam. Dessa forma, a borracha é também um modo de escrita, uma escrita de marcas e vestígios, de restos e rastros. Essa ideia se repetirá ao longo dos andamentos que compõem esta tese. Frases se repetem como refrão de uma música. Sim, pensar a borracha como ferramenta de desenho e escrita é o meu refrão.

A fita de *moebius* e a garrafa de Klein também se repetem em minhas escritas que largo no mundo. Há repetição, o que não quer dizer que não saímos do mesmo lugar, talvez se trate de uma repetição espiralada.

Trago esses elementos da topologia, área da matemática que se dedica ao topos, ao espaço, para que este modo de esquecimento se mostre visualmente. Não é o caso de nos aventurarmos pela matemática agora, concorda? Mas podemos agir feito bandidos, um bando de malfeitores, podemos roubar lá do campo da geometria a ideia de superfície. Poderíamos. Ela, nosso espólio do saque, viria atravessada por Jacques Lacan. Seria inevitável. A psicanálise se interessa por esse estudo, sobretudo depois da apropriação feita pelo psicanalista. Indico e mais uma vez, não sigo este caminho. Apenas não resisto e indico, me traio e conto de onde roubei minhas superfícies. Não as utilizo do mesmo modo que os psicanalistas ou matemáticos, mas as carrego arranhadas pelos lugares onde passaram. Trago por causa da torção, por causa dessa curva que parece expelir-se e ao mesmo tempo se verte para dentro. O dentro e o fora ocupam o mesmo espaço, assim como o esquecimento e a memória.

Encore, encore, encore... uma repetição, uma *blague* com minha insistência em fazer uso da fita de *moebius* para demonstrar uma questão, mas é preciso ficar atento. Não se trata apenas disso.

*Encore* é algo que não cessa de se inscrever, de novo, de novo, ainda, mais ainda. Uma permanência, repetição de um gesto ou movimento, uma insistência. O movimento dessa superfície da qual falo. O fora que é dentro, o esquecimento que é um modo de memória. Isso que escreve e apaga e mostra como apagar é também inscrição. Há essa insistência de inscrição, é o movimento do esquecimento.

Um pouco mais, um pouco mais é o que diz esse *encore*, quase como uma súplica. Ele está no seminário 20 de Lacan<sup>5</sup>, essa escrita que não cessa, escrita que, se ouvirmos em francês, não é somente *encore*, mais *un corps*. Um corpo que não para de se inscrever sobre outro corpo. Corpo sobre outro corpo. Algo que fica, persiste, um resto.

Como o esquecimento que se escreve mesmo quando apagado, que permanece como resto e esse resto gera escrita. É uma escrita que não para, ela fica e pode provocar mais escrita.

---

<sup>5</sup> LACAN, J. **Encore**. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010. (edição não comercial)

#### 4. Escombros. - lento

Um velho livro esquecido na varanda da casa. A cidade, úmida, deixa a tarde parecer mais arrastada. O livro, agora, está encharcado. Umidade. Algumas de suas páginas colaram. É preciso separar as páginas, mas elas rasgam. Uma gruda na outra e rasga. Umidade. A página transmutou-se em uma ruína de papel. Uma ruína como cartazes acumulados e arrancados do muro. Uma página passa a habitar a outra, compondo uma imagem que não existia antes. As letras se interrompem, se misturam e fazem desenho, traço. Uma colagem, um objeto pictórico como um quadro de Braque.

Ruínas. Há quem já ande cansado deste termo. Mas podemos nos aproximar de um outro modo da ruína, não somente com a análise distanciada, mas com o corpo. Diminuir as distâncias. Aproximar como um pintor faz com seu quadro: olha de perto, se perde e se confunde com ele, mesmo sabendo que, em algum momento, terá que voltar a se afastar. Quando o pintor trabalha, há uma dança que acontece, dançamos, fazemos da produção de conhecimento algo vigoroso, vivo.

Saio das páginas rasgadas do livro para ver a ruína em sua escala urbana. Sua ocupação no espaço. Depois, pode-se tomar distância de novo, para mais uma vez aproximar-se. É preciso estabelecer essa dança, uma fisicalidade no espaço, movimentos. Essas ruínas urbanas. Chamo assim. Mas não estou falando de ruínas mesmo. Como uma capela de um tempo passado, donde restaram algumas colunas. Falo dos escombros atuais, demolições.

Imagino essa dança enquanto ando pela cidade. Várias cidades. Rio de Janeiro, Buenos Aires. Cidades que ainda se modificam. Um prédio demolido e sua marca resta no muro do prédio que continua de pé. Como uma página rasgada. Uma colagem.

Espaços vazios. Vazios que deixam marcas. Será que, entre estes pequenos escritos, o espaço, entre os andamentos, deixará alguma marca? Há um respiro ali. Um silêncio. O que não é texto propriamente dito, é respiração. A respiração produz som. E é preciso escutá-lo. Escutar os vazios da cidade.



Figura1. Em todo lugar, menos aqui.

Uma arquitetura destruída e abandonada. Estamos no mesmo plano, nós e os restos urbanos. Talvez, essa imagem seja mais uma “descolagem” que uma colagem. Uma intervenção na cidade. O muro da casa abandonada é pedaço de imagem interrompido e o derredor a completa, gerando, assim, uma terceira imagem na cidade. Como uma colagem ao inverso. Na colagem, se postam dois fragmentos, um ao lado do outro e, assim, uma terceira imagem é formada. Nessas edificações derrubadas, o processo não é de sobreposição, mas de arrancar, subtrair.

Volto à cena de um pintor em seu atelier, seja em um lugar fechado ou na rua. Nos aproximemos, delicadamente, de seus braços, suas mãos. Nos esforcemos para pensar o objeto sem o pretenso distanciamento do crítico, mas fiquemos em silêncio respirando lentamente em seu cangote. Fiquemos controlando a respiração como em um filme. Casa vazia<sup>6</sup>. Um homem entra nas casas vazias de pessoas que estejam fora da cidade. Vive um pouco nessa casa e depois vai embora, busca outra. Deixa alguma coisa fora do lugar, um pequeno rastro quase imperceptível de que esteve ali. Alguns percebem, mas pensam ter sido autores de uma distração, ninguém desconfia que alguém entrou em sua casa.

---

<sup>6</sup> **Casa Vazia**. Dir. Kim Ki-duk, com Seung-Yeon e Hyun-kyoon Lee. Coréia do Sul e Japão. 2004.

Uma mulher, enredada por um casamento machista, passa suas tardes sozinha, quase um fantasma. O homem entra nessa casa. Os dois se vêem, os fantasmas se enxergam. Ele passa a viver ali, ela o vê e o marido não. É nesse homem fantasma que penso quando sugiro uma aproximação entre o olhar e o fazer da pesquisa. Um passo leve, respiração controlada, silêncio. Então, acontece: ela (ação? obra? pesquisa?) nos olha de volta.<sup>7</sup>

Sim, você me olha. Os olhos castanhos se atravessam. Olhos do esquecimento. Um olhar que toca, aproxima-se. Um olhar que age. Duas superfícies, dois corpos. Um ato de cópula. Escrever, aqui, com essa proximidade, a respiração no cangote. Fazer como faz o esquecimento.

O esquecimento, no caso dessas construções, escreve com marcas produzidas através da impressão de um corpo sobre outro. Impressão em seu sentido mais literal: a imagem que um corpo imprime sobre outro e que é vista quando resta apenas um dos corpos. Permanece o resto, a marca do toque. A pele marcada pelo que foi arrancado, esquecido.



Figura 2. Em todo lugar, menos aqui.

<sup>7</sup> Aqui, evidentemente, se pode pensar no livro de Georges Didi-Huberman, *O que vemos e o que nos olha*. Este livro também respira no texto. Porém, refiro-me a troca de olhares entre os personagens do filme. Refiro-me a uma aproximação na qual, não possa haver mais distinção entre sujeito/objeto. Sejam dois interagindo. Dois sem nome. Fantasmas? Talvez.

## 5. O facão, a peixeira e o punhal de prata. - andantino

As Facas Pernambucanas  
João Cabral de Melo Neto.

O Brasil, qualquer Brasil  
Quando fala do Nordeste,  
fala da peixeira, chave  
de sua sede e de sua febre

Mas não só praia é o Nordeste  
ou o litoral da peixeira:  
também é o Sertão, o Agreste  
sem rios, sem peixes, pesca.

No Agreste e Sertão, a faca  
não é a peixeira: lá,  
se ignora até a carne peixe,  
doce e sensual de cortar.

Não dá peixes que a peixeira,  
docemente corta em postas:  
cavalas, perna-de-moça,  
carapebas, serras, ciobas.

Lá no Agreste e no Sertão  
é outra a faca que se usa;  
é menos que de cortar,  
é uma faca que perfura.

O couro, a carne-de-sol,  
não falam língua de cais:  
de cegar qualquer peixeira  
a sola em couro é capaz.

Esse punhal do Pajeú,  
faca-de-ponta só ponta,  
nada possui da peixeira;  
ela é esguia e lacônica.

Se a peixeira corta e conta,  
o punhal do Pajeú, reto,  
quase mais bala que faca,  
fala em objeto direto.

A peixeira e o facão. A Peixeira, habituada a cortar a carne tenra do peixe. O facão tira faísca da pedra. Desde de a primeira vez que li o poema, está certo, talvez não tenha sido a primeira vez, me lembro de meus avós. Eu penso muito neles. Moacyr e ela. Maria. Ele foi criado na capital, litoral do Rio Grande do Norte. Era doce que só, conhecia os afetos. Ela, facão. Nascida e criada no Sertão, sua mãe e os meninos, seus irmãos, dormiram muitas noites no chão de céu aberto, relento e caatinga. O tempo era do cangaço e, vez por outra, Dona Francisca levava seus meninos, que também eram meninas, para dormirem fora da casa. Os homens do cangaço mandavam avisar que iriam pernoitar. Francisca arrumava a casa, preparava um bode cozido e ia pra longe com as crianças. De manhã, voltavam. Um vez, me disse: eles deixavam tudo bem direitinho, conforme encontravam. Maria cresceu assim, com essa infância. Tornou-se facão. Tirava faísca de pedra.

O poema fala nos dois, meus avós. Foi feito na medida dos dois. Escrito para eles, na minha leitura foi. Meus avós.

Será que falo ainda sobre o esquecimento? Talvez esteja me desviando, andando pelo desvio. Guiar esta tese e seus andamentos é um pouco desviar. Impreciso. É preciso paciência. Como quem escuta uma antiga sinfonia. Uma história onde não há mais vivos para lembrar ou esquecer. Foi-me contada. Me sussurraram dentre os mortos. Não sobrou mais ninguém pra esquecer essa história.

Uma velha que, diziam, esqueceu-se de tudo. Foi depois da morte dele que começou. Achei que fosse a loucura tomando conta. Era, não. No máximo uma espécie de. Era a doença que faz calar e transforma os olhos em um desespero de ausência. Quer dizer alguma coisa? Me reconhece? Esse braço que lança envolta de meu pescoço, essa boca contorcida é beijo? É pra mim esse carinho? Esse beijo é meu, vó? Ou somente por causa de um corpo quente que se aproxima?

O apagamento biológico, físico. Transtorno neurodegenerativo que causa a morte das células cerebrais, causando prejuízo nas funções cognitivas e memória do paciente. Vejam bem os termos. Nem parece que estão falando de gente, de bicho, de nada. Falam de ciência.

Os médicos e meus tios repetem que ela se apaga, se esquece. Já nem mais ela, ela pode ser. A gente é feito de memória? É esta nossa matéria? Nem desconfiava. Nem concordo de todo. Minha mãe diz que é só o silêncio, que ela

está ali e vê tudo. Sabe. Vê os que a abandonam e os que ainda ficam, a visitam. Não os julgue, mãe, não faça isso. Cada um carrega consigo o que pode. E não há vivente que queira olhar nos olhos do esquecimento. Os olhos castanhos, conheço.

Ela não é um nem outro. Não há lucidez ou lógica, tampouco um apagamento total. É isso que temos que suportar. O paradoxo. Há alguém ali, ainda é ela. Não somente lampejos de lembrança. Ela é também esquecimento. E este não desfaz a história daquela mulher, história inscrita e apagada em seu corpo, sua epiderme e seu cérebro. Mesmo o apagado ainda gera história. Agora é o esquecimento quem traça a história de minha avó.

Ela, sozinha, habita esse paradoxo<sup>8</sup>. Estar tomada por um apagamento, um silêncio que nos faz crer que não se lembra de nada e mal sabe onde está. E, ao mesmo tempo, ainda carrega sua história inscrita em seu corpo. Não apenas a pele marcada por rugas e os cabelos ralos. Mas os ossos desgastados, o cérebro que se apaga e o olhar que parece que vê por trás dos próprios olhos. É de lá que pede socorro. Me tirem daqui. Mas quem é que pode saber onde é esse *lá*? O canto onde ela se encontra, ou se perde. O horror que vive é este: o esquecimento. O apagamento não zera uma vida, não é a volta à página branca. É também escrita, escrita que se faz em seu corpo e seus olhos. De sua escuta, não sei, não tenho como saber. E a voz... essa se escondeu faz tempo.

Mesmo o apagado ainda gera história. A história entendida como traçado que fazemos no tempo de existência. Tem uns que não fazem quase um nada, outros só dizem sim e engolem seco o desejo. E tem os feito Maria Conceição, sorvem a vida até o talo. Essa foi, talvez, minha herança, só morro quando acabar. Antes, me recuso. Falo da história feita neste traçado, risco de faca na pedra. Mas o caso é que sua história se enreda com a do Nordeste. Malhada Vermelha, a fazenda. Natal, a cidade. Talvez seja o interesse de contar por aqui sua trajetória, talvez seja esse o interesse que posso compartilhar com você. Sabe que ler é não estar seguro, não sabe? Pode se contaminar e a consequência é mais escrita. Ler é já um começo de escrita. Já lhe disse isso e não desviarei mais. Cisco, cisco e não falo de história.

---

<sup>8</sup> Esta expressão “habitar o paradoxo” chegou a mim através da professora Helena Martins, em uma de suas aulas na pós-graduação de Letras da PUC-Rio. Chegou e nunca mais me deixou.

Antes um aviso, alguma coisa que ainda não lhe disse. Essa que se apaga e escreve uma história à faca e à borracha. Ela de quem os filhos dizem já não está plenamente entre nós. Ela, Maria Conceição, que tem seus ossos e neurônios destruídos a nossos olhos mal acostumados. Ela, cuja a voz é só gemidos ao nossos ouvidos moucos, surdos para o que não é palavra conhecida, minha avó. Já disse? Repito: vó. Ela era professora de história. America Latina, não bastou fazer a história, ela a estudava, guardava e guarda ainda nos restos de sinapses apagadas. Guarda história. Agora, a professora Conceição vê no escuro, é no escuro que o fim da história se escreve. Nos seus gemidos.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1940, p.226)

Talvez bastasse escrever o anjo de Benjamin, aquele feito por Klee e esse trecho já seria ouvido por quem lê. Este trecho já caminha sozinho pelos corredores universitários, corre como vento batendo portas. Tantas vezes lido e estudado, mas ainda assim guarda um certo mistério com seu rosto virado para o passado. Quando afirmo que a história permanece mesmo no esquecido e apagado, é também desse anjo que falo, da história enredada pela perspectiva desse anjo.

Uma velocidade, uma tempestade que impele para o futuro. Não saberia dizer o tempo no qual se passa hoje a história que tento contar aqui. Um tempo presente. Poderia afirmar: se passa hoje. Mas o emaranhado dos dias faz um nó na pele de Conceição. Maria Conceição. Faz nó na história e os tempos se misturam, o esquecido não é passado, ele se faz a cada dia em seu corpo, em nosso corpo. O esquecimento produz traço, letra. Mas não é somente letra de

formar palavra, não se engane.

Ela habituou-se cedo ao apagamento. Nasceu menina no sertão. Nasceu uma mulher e foi criada por outra, sua mãe. Apagamento. O pai vivia na distância, corria o estados, e o país é vasto. Você costumava dizer isso da vida: a vida é vasta, meu amor... Pois afirmo que a vida é mais estreita que a distância que Chico Ferreira percorria. Mesmo que não, que seja ainda mais vasta a vida, lhe conto: não há amor que suporte tanta vastidão, um deserto despovoado. Francisca suportava, não por amor, mas por precisão. Eram sete crianças.

O silêncio da fazenda de engenho era grande e rodeava tudo, a casa, o açude, a pequena plantação de mamão. O cair da tarde, dizia ela, era uma angústia sem fim, uma tristeza que vinha rachando desde o horizonte. O silêncio do engenho. Maria voltou-se para escutar o que não se dizia em palavra conhecida. Não se trata tampouco de invenção ou doidice. Mas um outro modo de ocupar o espaço que nos cerca. Torcer o corpo e entender que não se escuta apenas com o ouvido.

Caminhava para perto do açude, se escorava num cajueiro, qualquer coisa que estivesse longe da casa principal. Se aquietava em sua tristeza e escutava o que os outros pensavam ser o silêncio. Não existe, não. Silêncio quando se dá no externo, ouvimos o sangue de dentro. Ouvimos até o agudo dos neurônios proseando<sup>9</sup>. Ela ouvia. Poderia ter conversado com a caatinga e algumas das poucas árvores que existiam em suas terras. Calava-se, aguardava e escutava para depois dizer, contar.

Era dessa escuta que guardava suas histórias, as que contou a vida toda, as que ainda estão ali naquele olhar já seco de bicho deixado de lado. As histórias que, mesmo esquecidas, estão no corpo de Maria Conceição. Corpo facão.

Sua infância na casa perto do açude, a dureza de sua mãe e os poucos encontros com seu pai. Aprendeu a pegar amizade com os pés de mamoeiro, lutava com eles uma guerra que inventavam. Faca que perfura. Era a menor de todas, depois dela era mais um irmão e acabavam os filhos de Francisca.

---

<sup>9</sup> Refiro-me a um experimento realizado por John Cage. Ele se colocou em uma sala da NASA, onde não havia possibilidade de entrada de som. Seria para experimentar o silêncio absoluto, porém ouviu um som grave e outro agudo. O grave, sua circulação sanguínea e o agudo as sinapses de seu cérebro. Para uma melhor apreciação desta experiência e seus desdobramentos, sugiro a leitura da tese, defendida nesta casa, **ou aquilo a que chamamos arte** de Adriana Maciel.

Sua irmã mais velha, a primeira filha, era diferente dela. Elegância de punhal de prata. Não se embrenhava em plantação, nem tomava banho no açude vestida. Ia nua. Não era facão e seu modo de tirar faísca de pedra era outro. Mailde era mais um punhal de prata. Não, não há punhal de prata no poema. Há o punhal do Pajeú, a faca e a peixeira. Elas, as duas mulheres, irmãs criadas no Sertão, são objetos perfurantes. Fazem furo antes do corte. Uma é faca, facão, corte seco. Outra, punhal de prata, elegância.

Na história das duas se vê, se pode ler as marcas de um esquecimento. Um apagamento. Eu escutei. Escutei minha avó, minhas tias, escutei as mulheres da família que me contavam. E calavam. Seu traços pela vida, o traçado que faz o caminho. Pergunte ao caminho que o caminho ensina. Foram escrevendo uma história na faca e na borracha. Eram mulheres em uma época na qual não se devia ousar ser mulher. Mulheres do sertão, escreveu minha avó. Fez um livro das histórias que a povoaram. Escrevia depressa, não apreciava o demorar das palavras, era direta. Objeto direto. Não cortava carne macia. Mas fazia sua história. As duas fizeram: Mailde e Maria. Foram-se construindo enredadas com a história mesma do Nordeste, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil, América Latina.

Se meteram a fazer política em um tempo de risco. Um desejo de justiça, diziam. Levadas à capital por conta dos estudos da maior, se meteram com política e amor. Os mesmos. Vermelhos. O amor e a ideologia. Não previam que se aproximava o tempo em que as gentes desapareciam, os amigos. Tortura. Isso volta? Acabou? A pergunta é se isso já se acabou. Nunca. A porrada no lombo não se acaba nunca. (Já viu como se tratam os pretos?) E as mulheres?

Maria pretendia ser cantora de rádio. A irmã, Mailde, a levou para política. Primeiro se dizia que não era para uma moça aquela vida. Reuniões cheias de homens, querer fazer estudar os miseráveis. Acreditava nisso, todos acreditavam, os três acreditavam. Moacyr, Maria e Mailde. A peixeira, o facão e o punhal de prata. Dividir a terra. Vastidão, deserto despovoado. Propriedade. Pra que tanto na mão de um só, pensava ela, os amigos, a irmã. Queria ser cantora de rádio, mas seria melhor ser puta dizia a mãe. E quem podia cantar num tempo daquele? E hoje? Alguém ainda canta? É possível ainda alegria? Maria conheceu Moacyr. Por que amar num mundo assim? O amor nos tempos do cólera, raiva.

Engajaram-se os três em um projeto de alfabetização. *De pés no chão também se aprende a ler*. Ele, a peixeira com sua maciez, ia para as salas de aula. Queria ensinar o sentido de ajuntamento das letras. Ensinar pra meninos e adultos. Tudo quanto era grupo de criança, ele gostava de chamar de “os meninos”. Era seu jeito de dizer. O prefeito de Natal, Djalma Maranhão, o fez seu secretário de educação, Mailde trabalhava para a prefeitura nessa altura. E Maria. Ela carregava o bucho cheio, cada ano um menino. Seguia com sua fúria, criando criança e lutando com quem quer que fosse em nome da justiça que perseguiam. A vida é vasta, meu amor, minha avó.

Carregava um na barriga quando entrou o ano de 1964. Aquele que viria a ser o filho menor. Viu, numa manhã de dia de semana, militares entrarem em sua casa para levar seu marido, Moacyr. O homem que desconhecia a violência. Ele, uma vez, me contou da dor das algemas. Víamos o jornal na televisão e ele: por que prendem os braços pra trás do tronco? É uma dor... Dói tudo quanto é junta, dos ombros até a ponta dos dedos. É mesmo por causa da dor que agem assim. Pensei, mas não disse. Moacyr seguia acreditando na bondade dos homens, se dizia cristão. Mas era mesmo lâmina de carne tenra.

Era dia de semana e levaram ele preso. Ela protestou, não queria deixar. Era mulher e ninguém escutou. Era subversiva e se arriscava colocando seu corpo na frente dos soldados. Fosse na Argentina, podia ter perdido seu menino para um general, perdia o miúdo. Levaram o homem e ela viu. Sua filha chegava da escola e viu, sua sogra estava em casa, morava com ela e viu. Eram três mulheres. Curvou-se um pouco, lembrou-se de sua infância e o pai sempre indo embora. Lembrou-se que sabia escutar língua de nenhuma palavra. Lembrou-se que, mesmo que se esquecesse daquele dia, o dia de ver seu amor arrastado pelos homens de farda estaria ali escrito nela. Em seus peitos, pernas e no útero inchado onde ela carregava Leonzinho.

No dia seguinte, buscariam Mailde, sua irmã. As vozes que não se ouviam, disseram a ela. Disseram em sonho e disseram no silêncio do vento: guarde um batom vermelho, guarde para Mailde, eles a levam já já. Pois foi o ocorrido. Sua irmã foi presa de manhã. Ela ficou só. Os quatro filhos já nascidos e um ainda dentro. Foi por obra dela que os dois vieram deixar a cadeia. Primeiro Mailde e depois Moacyr. Ela conseguiu habeas corpus. Ela subia e descia as ruas de Natal pedindo ajuda a alguém, quase ninguém ajudava. O medo já crescia, outros não

tinham medo, era gosto mesmo de ver os comunas caindo. Onde já se viu ensinar adulto a ler? Onde já se viu educar miserável? Onde já se viu negro em Universidade? Ah, isso foi depois. Foi de outra vez que essa última pergunta da elite canalha foi feita entre dentes trincados.

Maria conseguiu tirar os dois da cadeia, mas antes ainda ia parir o seu último filho. Caçula. Aquele a quem chamariam, miúdo. Na sala de parto, um oficial a vigiava, ali, no momento de sua maternidade, afeto íntimo. Um homem que ela não conhecia a vigiava. Como ela poderia fugir, uma mulher parindo uma criança? Por que uma ameaça? Era para humilhar mesmo.

As tentativas de apagamento são muitas. Fazer ouvidos moucos. Ouvir o protesto e parecer que nada foi dito. Mulheres, negros, pobres, gays passam por isso constantemente, ela passou. Uma direção tomada pela política e um país sofre um golpe. Um discurso, uma ideologia sofrem tentativas de apagamento. Tenta se fazer a história por cima do rastro da borracha. Mas não se apaga, não é assim. A mancha no papel, ainda está lá. O rastro. O caminho que vamos traçando na duração de nosso tempo (é isso a História?), não pode ser completamente esquecido, nem com doença. Estão nos ossos, músculos, pele. Teus traços estão aí, meu amor, estão também aqui. Os ossos.

## 6. Condor - marcia moderato

A história de um país é formada também pelas pequenas histórias de seus habitantes. História não somente como disciplina, mas como tramas. Textos que vão-se criando ao longo de uma vida, de existências. Conversas entreouvidas nas mesas de bar, padarias ou almoços de família. Falar dessas pequenas tramas seria particularizar uma questão? Trazer para meu umbigo? Não. Apenas conto pra deixar próximo. Para você saber que há coisas se passando muito perto de nós e deixamos que aconteça.

Um desses personagens que passaram pela mesa do almoço de domingo, foi Padre Ricardo. Um homem, antes de tudo, digno. Seguia os preceitos do cristianismo e da igreja católica. Exercia e exerce a compaixão e a empatia, emprestando seu próprio corpo ao risco para defender os menos favorecidos, os expulsos das terras. Esteve, desde cedo, presente ao lado de trabalhadores em defesa da reforma agrária. Este homem era amigo da família. Na ocasião de meu batizado, minha mãe perguntou a Ricardo: o demônio existe? Ele respondeu: o demônio se manifesta na tentação do capital.

Sim, pode ironizar. Dizer: que resposta mais comunista. Não seria o primeiro a chamá-lo de padre vermelho. Mas esse tipo de demônio é quem arrasta qualquer alternativa de mundo para o ralo. Os que tem apego por suas contas bancárias, seu status, os que não admitem sair da zona de privilégio, jamais nos deixarão respirar em paz. Respirar com calma. Foi o que aconteceu na década de 1960, é o que acontece hoje. Uma elite identificada com um país que não hesitou em subsidiar golpes de estado na America do Sul, apoiando a derrocada de sua própria gente. É o horror. O horror.

A Operação Condor, como se sabe, foi um acordo feito entre governos Latino Americanos para manter a ditadura no poder nesses países. Uma cooperação para exterminar líderes políticos, sindicais, estudantis etc. Figuras da esquerda e da resistência desapareciam ou eram sumariamente executadas. Uma troca entre informações, presos políticos e técnicas de tortura. As desapareções eram, então, política oficial do Estado. Assassinato em massa, uma prática oficial. Brasil, Chile, Bolívia, Paraguay, Argentina e Uruguay estavam fechados neste pacto mórbido.

Às vezes tenho raiva do mundo e quero partir pra porrada. Mas eles matam, o Estado mata. Já apanhamos muito. Nós? Nguinho que eu falo é nós.

João Pina, artista português, faz um trabalho fotográfico sobre a Operação Condor e os que a ela sobreviveram. Para que saiba o que o motivou, transcreverei suas palavras aqui.

Quase todos os Estados envolvidos negam até hoje um dos mais elementares direitos humanos, o de a vítima ser realmente considerada como tal. Não bastam as campanhas eleitorais de alguns partidos que, para chegarem ao poder, usam a bandeira dos direitos humanos, nem que alguns dos antigos revolucionários esteja hoje na presidência. É realmente necessário um sentimento de justiça plena. No campo jurídico, julgando e condenando todos aqueles que tenham irrefutavelmente participado nos crimes contra a humanidade, o que até agora apenas a Argentina a fazer.(...)

Ainda hoje, da selva amazônica no Brasil até às terras geladas da Patagônia, milhares de corpos continuam enterrados em valas comuns não encontradas. As fotografias aqui publicadas tem precisamente o objetivo de resgatar o anonimato e homenagear todas as vítimas das ditaduras que governaram com mão de ferro essa região.<sup>10</sup>

João Pina percorreu os países envolvidos nessa operação. Entrevistando sobreviventes e recolhendo suas histórias. Anotava essas conversas e as impressões que ia tendo sobre aquelas pessoas. Alguns sobreviventes, outros parentes de desaparecidos. Fazia pequenas notas, pequenas biografias e impressões. Misturava seus textos às fotografias em seu trabalho: Condor. Exposto inicialmente em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian e depois em outros países. Dentre eles, o Brasil em setembro de 2014. Suas fotografias são de presídios, centros de torturas e lugares onde as desaparecidos foram vistos pela última vez. Hoje, lugares vazios. Como se Pina fotografasse as reminiscências deixadas no vazio. Os restos.

Diz que se trata de uma homenagem. Seria uma espécie de monumento? Um monumento invisível? Ao esquecimento?

---

<sup>10</sup> Depoimento extraído do livro que acompanhou sua exposição **Condor** em 2014.

Como se os lugares guardassem os rastros daqueles que por ali passaram.  
uma inscrição no espaço. Não é uma questão com o tempo, mas com o espaço.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311745/CA

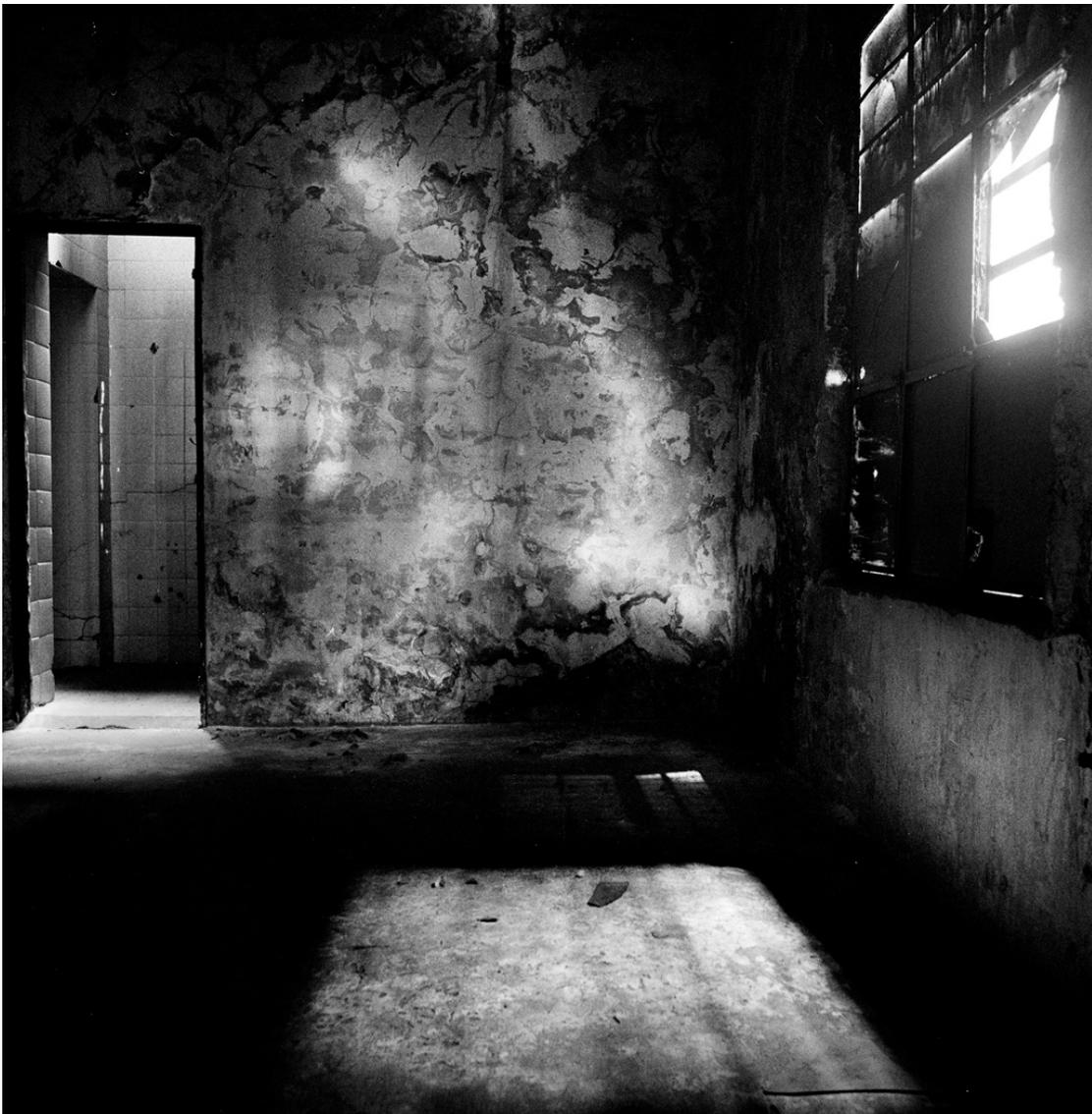


Figura 3. Condor.



Figura 4. Condor.

Este é Josias Gonçalves, nome de guerrilheiro Jonas. Lutou no Araguaia, foi preso e torturado e conseguiu sobreviver. Seu retrato foi feito na Serra das Andorinhas, região onde atuou na década de 1970 e onde foi capturado. Há esse retorno ao espaço. Um retorno ao espaço não é uma recuperação de passado, não é uma relação temporal. O tempo já se perdeu. O espaço também não é o mesmo, já sofreu uma mutação. O esquecimento fez-se presente nesses lugares, escreveu algo ali, invisível, móvel. Mas está ali e temos que encontrar outro jeito de perceber. Os olhos não dão conta. É necessário expandir, ver com os ouvidos, com a boca, com a nuca. Invisível. Móvel porque mutável. O espaço muda e os traços do esquecimento vão se fazendo e refazendo. Escrita que escreve enquanto desescreve. Escrita da borracha.

O que o lugar pode guardar? Como as manchas na parede de uma antiga casa de família, esses espaços fotografados por João Pina guardam marcas?

Do depoimento do fotógrafo, uma pergunta ressoa. Não foi feita diretamente por ele, mas ecoa assim mesmo, estava escondida nas entrelinhas. Por que a Argentina consegue levar adiante o julgamento de seus generais golpistas e torturadores e nós não? Qual é a diferença? A lei de anistia no Brasil é uma espécie de escândalo. Uma lei que perdoa e “esquece” crimes contra a humanidade. Talvez aí a questão. Como fazer um pacto de esquecimento? Não há nada que se possa apagar de todo. Ali, no deserto, no oceano, num campo ou em um antigo cárcere o horror permanece. À espreita. O horror caminha seguindo os passos do esquecimento, qualquer deslize ele volta. Ataca a jugular. Qualquer deslize e o retorno nas ruas das favelas. A população segue sendo aniquilada. Não falemos sobre isso. Não é assim? Me desculpe, meu amor, mas não me calo.

O assunto de ditadura já cansou, esgotou. Foi esse o discurso das últimas décadas no Brasil. Não sejamos chatos ou ultrapassados. Não há possibilidade de um novo golpe. E então, o tempo seguiu. Volta por cima de volta. Não se pode retornar ao ponto de partida, reviver o que já se foi. Mas vivemos de novo, sob outra forma. A repetição é sempre outra coisa. Um outro amarrado ao que nunca foi resolvido. E, mais uma vez, o golpe, a censura, a opressão. Não, a opressão é **ainda**, essa nunca nos deixou. Ela apenas deixou sossegar os filhos da elite brasileira. Um pacto. Os pobres, esses estão fora. Que se matem. Uns fardados, outros de bermudas, que se matem. Que não freqüentem nossas praias, que não andem por bairros arrumados. Por favor, não atrapalhem a paisagem. Que se matem. Nós nunca nos livramos da lógica da casa grande. Ela se transveste, se modifica, coloca novas roupas. Mas a elite nunca deixou e nunca deixará que seja diferente. Pessimista?



Figura 5. Condor.

## 7 - As Manchas na parede. - largo

A casa já havia sido abandonada há muito. Seria destruída, mas preservariam sua estrutura externa. Dela, não se faria escombros. Mas as paredes seriam removidas. Não me pergunte como. Não tenho esse conhecimento. As paredes azuis desbotadas. Um azul triste e claro. Parece Hospital. Nenhum dos três estava mais lá. Nenhum deles mais. Dois mortos e ela se apagando a cada dia. Os olhos estão sempre fechados e a boca aberta. É a boca que faz o laço. Escancarada. A bichinha. Amofinou e encolheu. Fechou os olhos. Ela também não estava mais dentro da casa abandonada. Não havia ninguém. Somente aquelas paredes azuis manchadas. As manchas. Elas ocupam os lugares de fotografias. Molduras de retratos. Não, não existe mais nada disso. Só as manchas em forma de retângulos.

Se inscreveram ali nas paredes. Os retratos deles todos. Os que viveram ali. Os filhos. Não, não existe mais ninguém. Alguns foram embora, outros morreram. Foi a ida e vinda do Sol quem escreveu as manchas ali. E agora, do vazio, vejo ainda as caras, as poses. O vestido. Maria e um vestido branco, muito juvenzinha. Não sei se o vestido era mesmo branco. Imagino que fosse dia da primeira comunhão, mas ela nunca fizera primeira comunhão. As manchas estavam lá e, nas manchas, podia ainda vê-los. Eles haviam se tornado as manchas. A família. Seus filhos, ele dois e sua irmã. O tempo também já havia partido.

Quem sabe, então, foi essa a primeira vez que percebi essas inscrições? Oubli. O foi muito antes? Visitando uma outra casa vazia. Nem era casa, um sótão. Eles se escondiam lá. Não eram uma família, estavam se escondendo. Eram o que podiam. Tempo em que vizinhos ficam atentos, denunciam. Eles se moviam durante a noite e dormiam de dia, era para não levantar suspeitas. Não fez diferença. Foram mortos, todos eles.

A menina, adolescente, guardava recortes de jornal. Estrelas do cinema. Se dizia assim: as estrelas de cinema. Ela as colava na parede. Fazia isso muito antes que eu visitasse o sótão. Antes que virasse lugar de passeio. Nesse tempo, era apenas seu esconderijo. Antes de serem denunciados e todos mortos. Quando fui visitar, eram as manchas na parede. Os pequenos retângulos vazios. Retratos

recortados de jornal. E a menina já tinha virado cinza e fumaça. Tinha virado livro.



Figura 6. Manchas na parede.

## 8. Do vazio da letra na página de papel, falava ainda alguma coisa – larghetto

Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité.<sup>11</sup> Estar sozinha com o livro ainda não escrito, é estar ainda no primeiro sono da humanidade.

A presença de um livro ainda não escrito. Como escrever? Como levantar-me desse primeiro sono da humanidade? Escrevo. Os braços cansados. Pesados. Uma tristeza que não sei mais de onde vem. Escrever é perto de ler? Um avesso? Se diz de quem escreve: sempre gostou muito dos livros. Ou: ler pode ser um risco de tornar-se escritor. É um risco escrever? Será essa, a dor que sinto? Não. Talvez a dor seja mesmo sua ausência. Essa que deixa seus traços por toda a casa. Não devia ter convidado para entrar. É assim que se diz dos vampiros. Não os convide para entrar. Não. Você não é um vampiro. Embora minha garganta tenha sido dilacerada. Os livros. Você disse que havia herdado livros. Eu ouvi bem? Já estávamos muito bêbados. Talvez sem roupa. Não sei. Você também anda na companhia de livros. Un livre ouvert c'est aussi la nuit.<sup>12</sup> Um livro aberto é também a noite. Logo em seguida desta frase, Duras diz que tem vontade de chorar. A frase lhe deu vontade de chorar. Às vezes também tenho vontade essa vontade. Não por causa da escrita, mas pelo ato mesmo de escrever. Às vezes não. Nem sempre é triste. Lembra? Já me acostumei com o que não é sempre.

Escrevo para falar de livros já escritos. Como uma escrita por cima de outra. Um corpo sobre outro corpo. Imaginava um caminhar na areia da praia. Quando criança brincava procurando pegadas para pisar. Deixar as pegadas dentro de outra. Mas não é ainda isso. As letras de um livro são as pegadas do escritor? Ler é assim tão perto de escrever? Ler como quem escreve, usando o tato, o gesto.

Não ler mais o romance, chegar tão perto do papel que só se vê as letras. O tipo. Cada um por vez. Como se andasse olhando para o chão, cada passo. O todo se perde. Não se perde porque vai embora, nós perdemos o todo. Nos perdemos nele. Foi-me deixando estar perto assim dos tipos impressos em um livro que a

---

<sup>11</sup> DURAS, M. *Écrire*. Paris: Galimard, 1993, p. 31

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 29

escrita se mostrou presente. Entrelaçada à leitura. Veio esgueirando-se até os ouvidos.

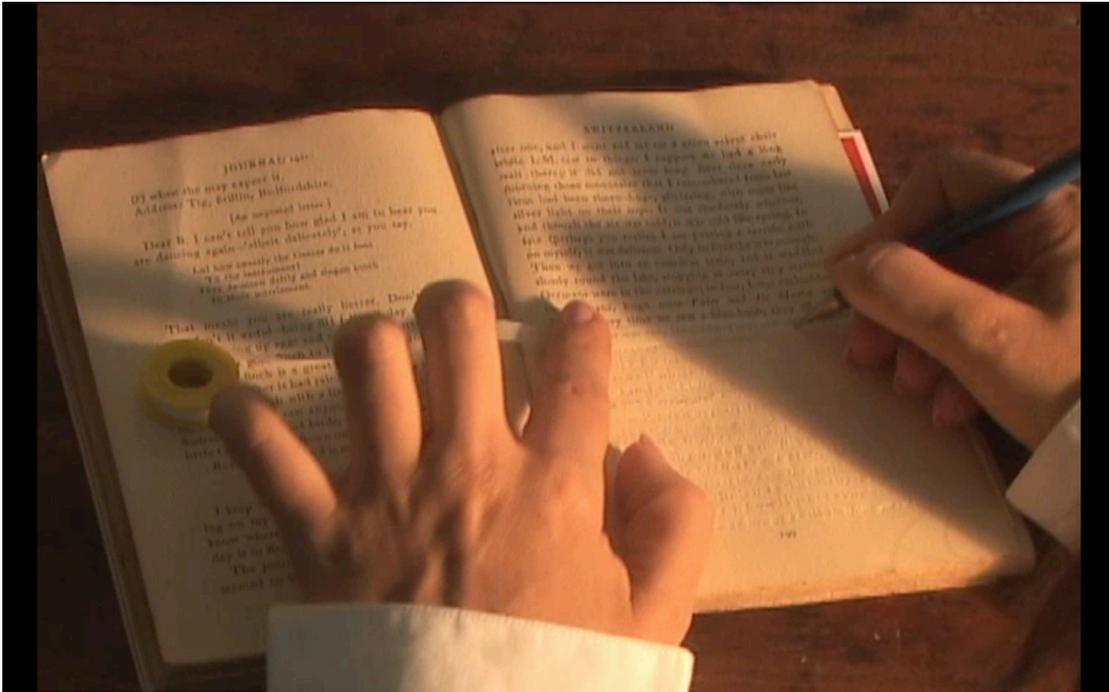


Figura 7. Diário.

Uma imagem de um trabalho que foi também uma espécie de percurso. Uma maneira de tornar a ideia literal. Talvez tenha sido este o começo deste pensamento sobre o esquecimento. Eu já lhe disse que não acredito em começos. Não é assim, as coisas estão no meio quando chegamos. Por isso, o começo é esse e outro e outro e outro. O tempo está embaralhado.

Um diário da escritora Katherine Mansfield. Um exemplar de sua publicação. Nas primeiras páginas, uma advertência. Não se trata dos diários completos. A autora teria destruído parte deles, não queria publicá-los. O fizeram depois de sua morte. Interrompi a leitura. Naquele momento, não quis mais saber daquelas anotações. Não que ache que todas as notas ou diários devam permanecer ocultos. Apenas com ela foi assim. Um gesto de solidariedade, como se pudesse dizer a ela: esta bem, não vou ler. Pode deixar, não vou ler. Fui um pouco mais e tentei concretizar essa vontade de não publicar o diário. Deslocar suas memórias, preservá-las ou esconde-las. Cuidar das letrinhas impressas sobre

as páginas do livro, recolhê-las. Como a história que me contou uma vez. Você era ainda criança, um menino. Estava na alfabetização, aprendendo a juntar as letras. Me disse que se apaixonou por sua professora. Sim, repito sua história para você mesmo. Contar de novo. Para que escute de outra maneira. O nome da moça era Elena. Não sei se escrevia com H ou E. Mas você estava aprendendo ainda, achou que era E. Será que você estava se enamorando das letras? O primeiro amor. Então, começou a recortar as revistas e jornais e juntar numa caixinha a letra E. Não foi assim? Aprendendo a juntar letras para formar palavra e juntou letra para guardar seu amor. Não foi assim?

Quis, eu também, recolher as palavras, as letras que Katherine Mansfield não quis espalhar pelo mundo.

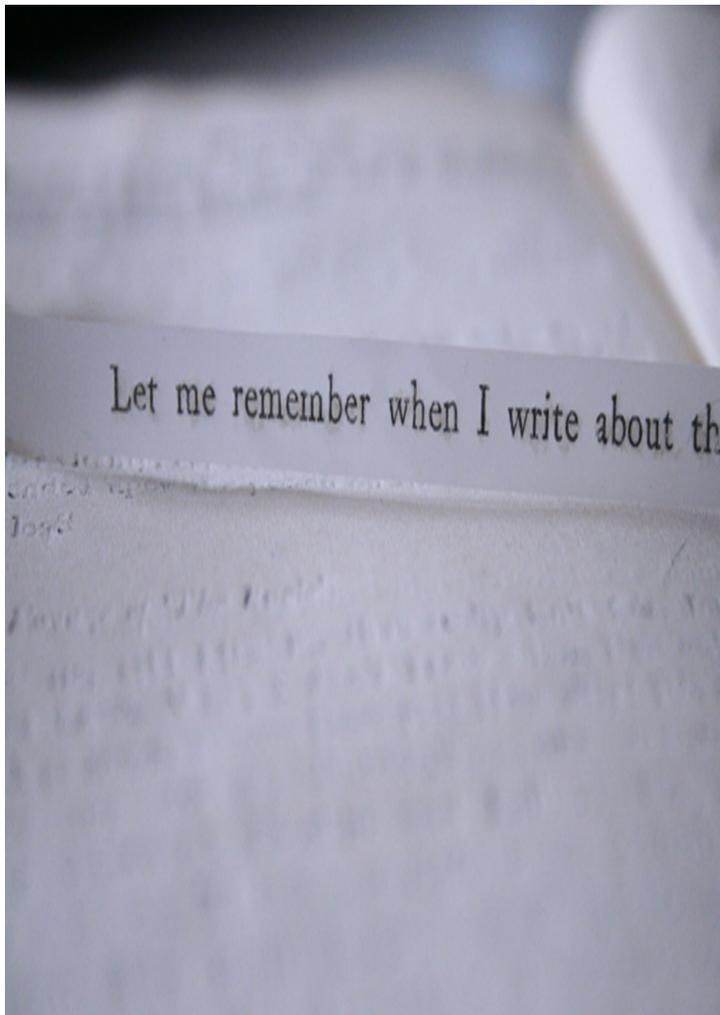


Figura 8. Diário.

Com um pequeno rolo de fita corretora de máquina de escrever antiga e uma ponta seca, espécie de caneta sem tinta, retirei tipo por tipo do diário. Era um aparente apagamento. Mas as letras não sumiam das páginas, eram deslocadas para o rolinho. Reescrevi, de certo modo, o diário. Tive que passar por cima de cada letra. O fiz de trás para frente. Garantindo que não leria o texto de modo a apreender os fatos impressos naquelas páginas. Outro modo de leitura. Sem acesso à mensagem. A apreensão seria das letras. Elas foram deslocadas para o rolo de fita e, de algum modo, deixaram um rastro em minhas mãos. Escrever.

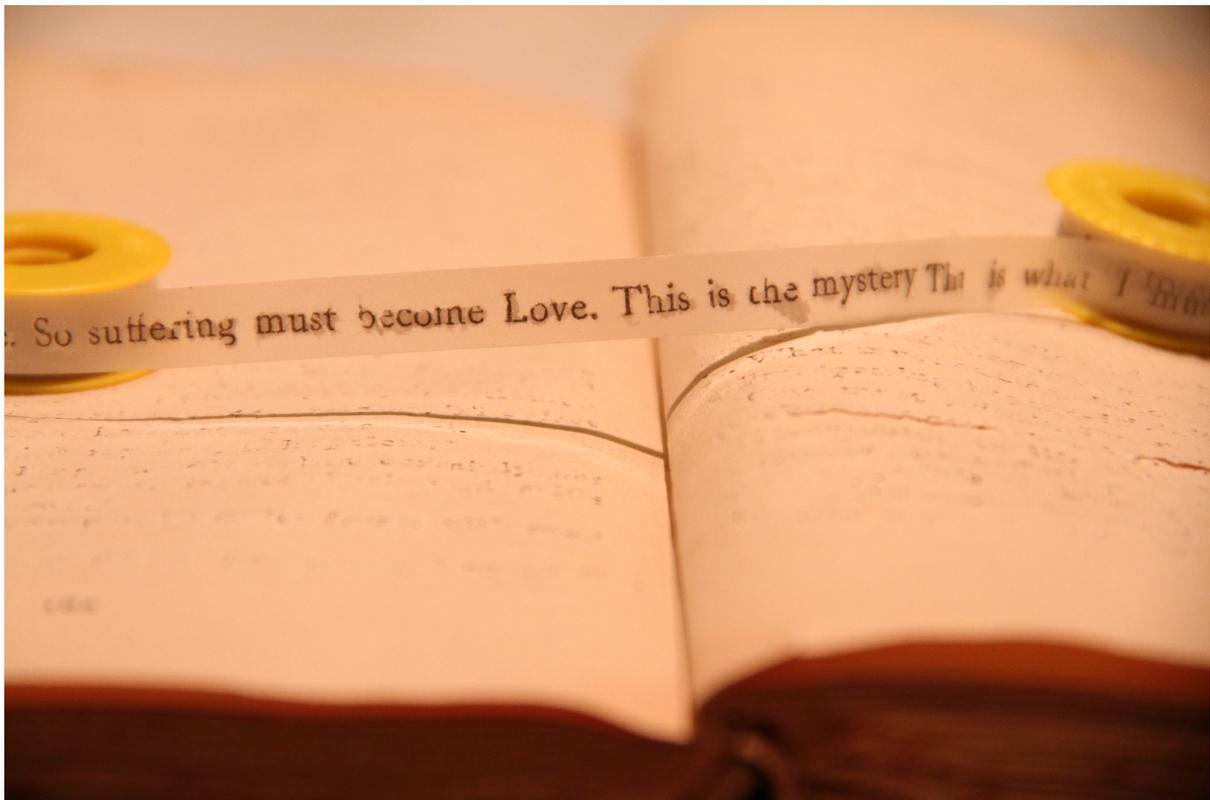


Figura 9. Diário.

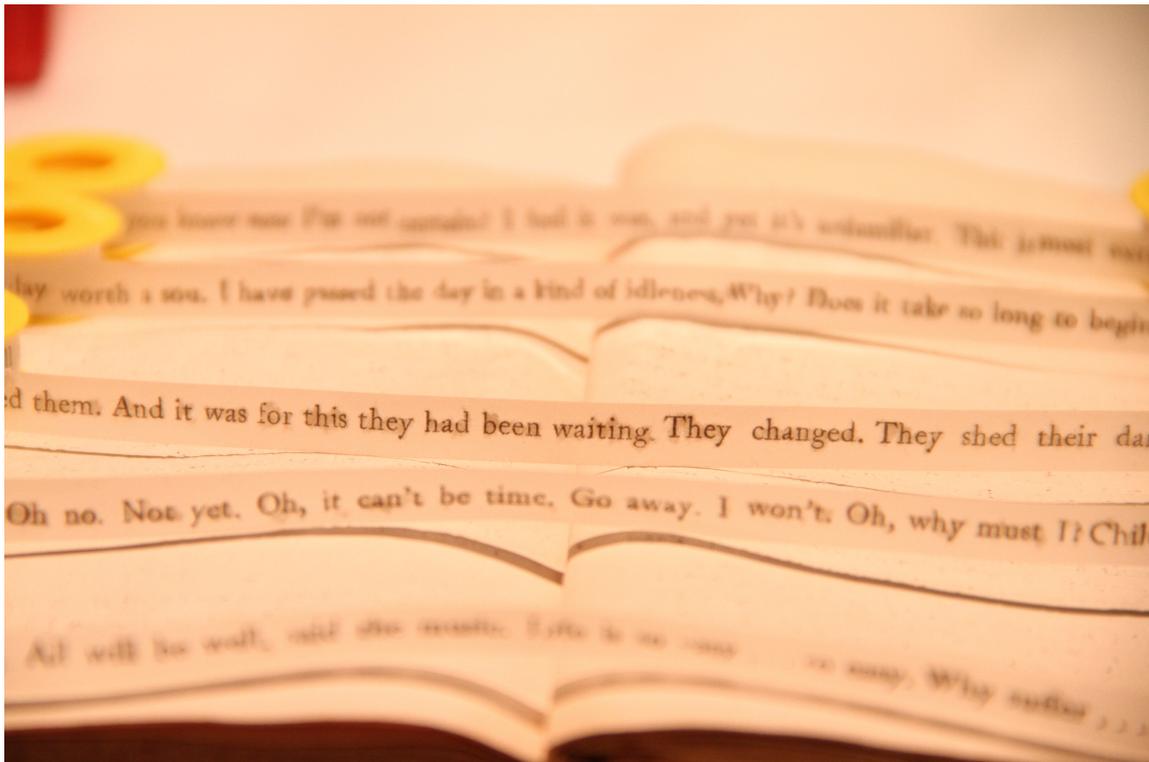


Figura 10. Diário.

Fazia o trabalho acreditando estar guardando a memória da escritora neozelandesa. Acreditava fazer um trabalho sobre a memória. Foi no meio do caminho, um percurso onde se acumulavam os rolinhos, que percebi o que ocorria com as páginas. A marca de cada letra permanecia. Um baixo relevo, uma letra em negativo. Uma escrita de vestígios e ainda assim uma escrita. Nas páginas, a marca da ausência do texto.

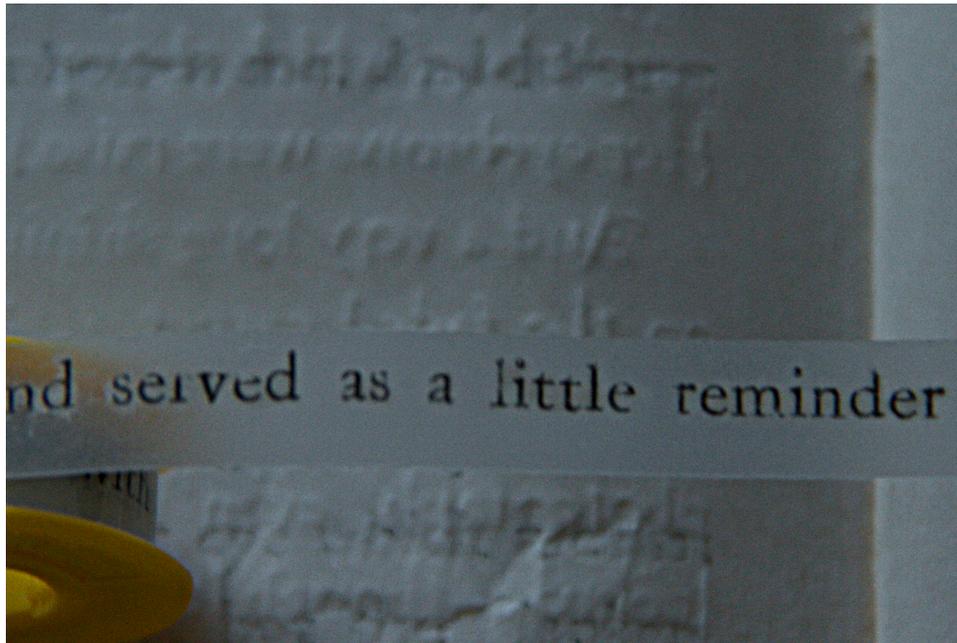


Figura 11. Diário.

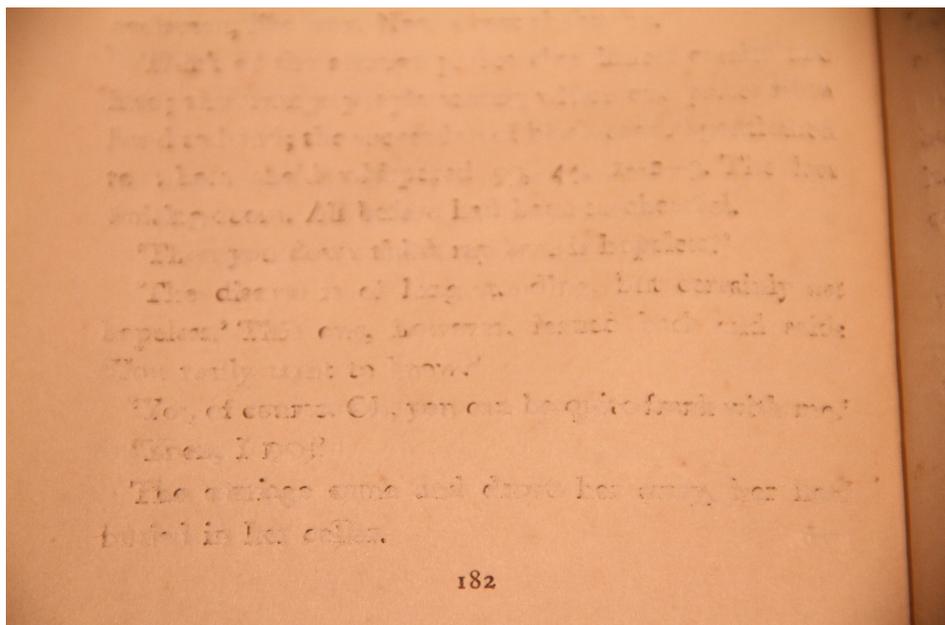


Figura 12. Diário.

Foi olhando esse vazio que percebi ser um trabalho sobre o esquecimento. O apagamento ainda deixava letra. Ainda havia uma escrita. Uma escrita do esquecimento.

Retirar as letras do papel com a ponta seca era como uma leitura minuciosa, mas também uma maneira de reescrever o texto. Era quase como se eu

repetisse o gesto de Katherine Mansfield. Quase. Me vi repetindo não o gesto da escritora, mas o gesto mítico de Penélope. Desfazia um tear.

Penélope, a mulher que espera. Durante a noite desfaz a tapeçaria que fizera no dia anterior. Espera por um homem que nunca vem. Viaja por águas de longe. Vai criando histórias, tecendo ao modo dele. Ele não vem, a mulher espera. Não como uma pausa. Não suspende a vida. Seus olhos não se perdem na vista do mar. Penélope espera porque não foi abandonada. Ele nunca vem, mas um dia qualquer ele chega. Em suas mãos silenciosas, Penélope vai tecendo e destecendo sua espera na lembrança daquele marinheiro distante. Sua lembrança. A mulher faz e desfaz sua lembrança, seu texto. Ela tinha uma espera. Eu, não. Lhe pedi uma espera e você disse não. Desfiz as letras do livro, mas não ganhei uma espera. Você não vai chegar.

Poderia pensar em Penélope como em Sísifo. Sempre o mesmo trabalho feito e desfeito. Mesmo trabalho? Não, não é o mesmo. Em nenhum dos casos parece se tratar do mesmo. Melhor se pensar um mesmo que é outro. Desfazer e fazer acontecem em um tempo, tempo de processo, não se trata apenas da realização do objeto, mas processo. Fazer é desfazer. Lembrar é esquecer. Um modo de esquecimento, um modo de memória.

E foi, justamente durante o processo do apagamento do livro, que percebi ser um trabalho sobre o esquecimento. Não se tratava de recuperar o gesto de Katherine Mansfield, ou talvez não fosse essa a questão mais evidente que se desenhava diante de mim. Das páginas marcadas pela ausência dos tipos, surgiu a imagem de um apagamento que resta. Um esquecimento que escreve. Foi no trabalho diário. Fazer de todo dia, trançado com as franjas do tear de Penélope, com a rocha levada tantas vezes ao topo da montanha por Sísifo. Foi meu fazer sem procurar que tornou visível o esquecimento. De algum modo, sem perceber, o convidei para entrar.

Gostaria de poder reproduzir, aqui, este processo de aparição do esquecimento. Esse efeito. Uma aparição saída das páginas do livro engastado de letras apagadas. Um susto, um fantasma vindo do objeto. Atualizá-lo colocando letras sobre o papel, não retirando-as. Atualizar a imagem na escrita, embaralhá-las. Será? Será possível? Pois enquanto retirava as letras, cada vez mais me veio o

querer<sup>13</sup> colocar letras sobre o papel. Outras letras. Mesma e outra. O apagamento ia virando mais de uma escrita. Deslocando letras, outras surgiram. Um desejo de escrita<sup>14</sup>.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (BENJAMIN, 1987, pag. 37)

O trabalho de Penélope do esquecimento. É o que Benjamin já dizia em seu texto sobre Marcel Proust. E segue, completando, “*em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós*” (BENJAMIN, 1929, pag. 37). O esquecimento surge não como ferramenta, mas como um agente. Foi ele quem teceu nossas *desmemórias*. E aquilo que foi tecido não se apresenta de forma desfeita, mas é tecido. O esquecimento é, ou pode ser, texto. A questão aqui é como dar a ver esse texto.

A leitura recente de Jeanne-Marie Gangnebin<sup>15</sup> sobre o referido ensaio de Walter Benjamin menciona esta forma dialética de se pensar memória e esquecimento. Segundo ela, há um entrecruzamento entre ambos, uma imbricação que permitiria à memória involuntária se reintroduzir permanentemente na rememoração. Ela vê, lendo Benjamin, essa memória involuntária da qual Proust se utiliza em *Em busca do tempo perdido*, como um modo de esquecimento. Esse processo, diferentemente da lembrança, seria capaz de produzir uma narrativa infinita. Há aí, como aponta a filósofa, um entrecruzamento também de tempos. Essa presença da memória involuntária no processo de rememoração provocaria essa presença de tempos distintos na narrativa. Como no clássico exemplo da Madeleine: comer o pequeno bolo faz vir ao presente um tempo da infância. É muito interessante se perceber como é o gosto, a comida que faz o tempo dobrar-

<sup>13</sup> Uma pequena menção à conferência de Roland Barthes sobre a preparação do romance. Refiro-me ao “querer-escrever”, mas esta referência surge mais como um eco do que uma questão a ser visitada.

<sup>14</sup> Para uma mais detalhada investigação sobre o desejo de escrita e sua relação com Barthes, sugiro a leitura do capítulo “Escrever” do livro **Livro ou livro-me** de Frederico Coelho, publicado em 2010.

<sup>15</sup> Refiro-me a sua comunicação no Colóquio internacional “Pensar práticas artísticas contemporâneas. A contribuição de Walter Benjamin” realizado na PUC-Rio no ano de 2014.

se. Benjamin já lança luz sobre esse ponto de ser o paladar, não um objeto visual, a retrair esse outro tempo na mesa de chá. Assim, se pode aproximar visão de mastigação e, então, indagar: pode-se olhar com a boca? É possível ver sem os olhos? Clarice Lispector em seu romance *A paixão segundo G.H.*, nos diz que sim. “Ver como quem come.”, escreve.

É preciso deter-se um pouco mais sobre esse pensamento. É preciso lê-lo como fazia o próprio filósofo alemão: a contrapelo. Há aí uma ideia importante de trazer o esquecimento à memória, mas também é necessário que se faça ressalvas.

Primeiro não tratarei a relação entre memória e esquecimento como uma dialética. Insisto em pensar o laço entre a memória o esquecimento usando a imagem da fita de *Moebius*. Ambos ocupando um mesmo espaço.

O gesto de Penélope não seria, portanto, feito e depois desfeito, mas o fazer e o desfazer estariam num mesmo plano. O acontecimento produzindo outro tempo. Esta colocação me leva a um outro problema: a apropriação da ideia de memória involuntária como esquecimento. Digo que uma questão leva a outra porque, se pensarmos na ideia de uma memória involuntária, que penetra uma rememoração, estaremos mais uma vez separando a memória do esquecimento. Estabelecer essa associação, me afastaria do desejo de encarar o esquecimento como um tipo de memória. Olho nos olhos do esquecimento, castanhos. Esse olhar é uma ação do corpo, não apenas dos olhos. Minha língua nos seus olhos.

No entanto, a leitura de Benjamin inova em muitas razões, razões estas que nem sempre são consideradas em muitas das interpretações acerca de “A procura do tempo perdido”. Razões que se remetem à própria filosofia de Walter Benjamin, em particular às questões de ancoragem comum entre memória e esquecimento; o aparecimento fugidivo e saltitante “verdadeira imagem do passado” e que deve ser pega em seu salto, a importância do corpo e a memória do corpo, a inscrição do tempo no corpo - em vez de o espaço vazio em que se movem - finalmente, a razão essencial para a ligação entre a investigação e felicidade.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Tradução livre de um trecho da comunicação de Jeanne-Marie: *L’image de Proust et l’image dialectique*. no Colóquio internacional “Pensar práticas artísticas contemporâneas. A contribuição de Walter Benjamin”, PUC-Rio 2013.

A importância do corpo e da memória do corpo, da inscrição do tempo no corpo. É o que dizem as linhas acima. Inscrever o tempo no corpo. Trata-se de uma escrita, um traço. Estendo sua frase para dizer: inscrever o esquecimento no corpo. Uma escrita do esquecimento. Escrita que não se dirige apenas ao olhar. É deglutição, toque, escuta. Resta uma pergunta: como escutá-la? Como escutar a letra vazia? O resto. Olvido. Se há um sussurro do esquecimento, um vento saído da garganta, como posso ouvi-lo? Com qual órgão? Qual língua você fala? Sinto sua respiração na nuca. Mas, por favor, fale um pouco comigo. Um pouco mais. Ainda mais. Eu espero. Me peça que eu lhe espero.

## 9. O número 32. – presto

É possível que tenha se perguntado o motivo pelo qual a tese está dividida em 32 andamentos. Seria pertinente a sua pergunta. Seria esse número aleatório? A escolha veio de um filme e parece ser, portanto, uma escolha de um gosto. Um filme que teria me marcado e resolvi trazê-lo para o formato da tese. Não exatamente isso. *Thirty two shorts films about Glenn Gould*, filme de François Girard sobre o pianista canadense. A quantidade de andamentos foi tirada desse filme e também a ideia do formato. O filme é composto por trinta e dois curtas, seus tamanhos variam entre doze segundos e seis minutos, variam em ritmo, em andamentos. Para contar uma vida, a vida daquele pianista, o diretor optou por esses variáveis e pequenos filmes, não um longa construído linearmente. Tentou aproximar o formato de seu trabalho ao que acreditava ser o modo de vida de seu personagem. Como uma vida pode ser contada toda no mesmo ritmo e com pausas regulares? Foi dessa ideia que parti.

Como escrever uma tese sobre meu tema: escrita do esquecimento, na qual, tal tema fosse sendo performado na própria escrita? Resolvi seguir o que, a princípio, foi uma intuição: dividir o texto em múltiplos formatos. Faltava decidir quantos textos seriam. Poderia sair escrevendo e ver em qual número pararia. Mais uma vez, retomei o filme para dar a mim mesma, um limite. Daí, restringi ao número de trinta e dois andamentos, os textos aqui apresentados para criar este desenho de esquecimento.

O próximo passo, já que aproximei a construção da tese à do filme, seria entender porque era esse o número de curtas. Seria uma escolha aleatória? Me vi fazendo a mesma pergunta feita por você sobre esta tese. Também, a decisão de François Girard não parece ter sido ao acaso. Claro, tudo pode ser uma mera especulação minha. E se for? Importa mesmo? Melhor seguir a especulação, produzir texto e ideia.

Glenn Gould gravou muitos compositores, dois de seus preferidos e também meus preferidos, eram Beethoven e Bach . O primeiro compôs, ao longo de sua vida, trinta e duas sonatas. Uma delas, inclusive ressoou nesta escrita, sua sombra e os ruídos de sua execução fizeram-se ouvir nas primeiras páginas deste trabalho.

Bach tem uma conhecida composição para cravo: Variações Goldberg, 30 variações e mais um ária de abertura e outra de encerramento, espécie de epílogo que traz elementos da abertura, porém modificados. Um mesmo que é outro. Somadas, são trinta e duas. Creio ter sido uma homenagem aos dois compositores, a escolha do tamanho e formato do filme. Estendo, pois, essa homenagem ao realizar este trabalho. Como já disse, não somente por uma questão de gosto. Mas por ser adequado para criar um conceito de escrita com posta de falhas, marcas, vazios e escuta. Uma escrita do esquecimento. Criar textos que, como andamentos, variam em seus compassos, seus tamanhos e ritmos. São variações acerca do esquecimento. Veja bem, escute. Não pense ser mera deriva este meu intento. Há razão. Você vê? O tema, essa escrita é feita também de seus vazios e pausas. Nos vazios e pausas, há voz que sussurra, ouça bem, ouça a respiração que parece vir de nenhum pulmão. Shhhhh. Ouça bem.

Glenn Gould. Você já ouviu? Escute com fones de ouvido, é ainda mais impressionante. Além da música, da sonatas e valsas tocadas por ele, gosto de ouvir aquilo que , a princípio, não é música. Outros sons, os ruídos. Quando ele toca o piano, seu gesto se faz ouvir na força de suas mãos sobre as teclas, sua respiração entra pelos ouvidos junto com as notas. Há uma dinâmica dele, uma dinâmica que não estava no papel, na partitura, mas em seu corpo sobre o piano. Isso me interessa, essa margem ou órbita da execução de uma sonata, por exemplo. É erótico, uma escuta erótica.

Sim, ele já esteve aqui, insinuou-se. No primeiro andamento era a ele quem me referia, era a Sonata ao Luar. Houve uma vez, era uma vez o dia em que tudo que mais quis foi colocar fones em seu ouvido para que escutasse como eu. Foi um vez.

As variações de Bach foram compostas para cravo e ele as toca no piano, essa diferença provoca uma mudança no som. A mecânica do cravo funciona “beliscando” as cordas de seu interior, mais ou menos como uma harpa. O piano, por outro lado, poderia ser visto como instrumento mais percussivo, dentro dele, há uma espécie de martelo que bate nas cordas. Isso quer dizer que no piano é possível variar a intensidade do toque de acordo com a força das mãos sobre suas teclas. Portanto, a intensidade e a dinâmica que escutamos na execução das Variações de Goldberg devem-se ao próprio pianista mais que a partitura no papel. A beleza disso faz com que queira lhe contar essa história, além claro de

um desejo incontrolável de lhe contar tudo que vivo e aprendo. Há qualquer coisa, uma escrita, um som, uma intensidade que não está na letra ou nota sobre o papel. Esta entre o papel e a leitura e se transforma a cada leitura ou reescrita. Mesmo agora, escrevo em um tempo no qual você não vai ler. Outro tempo. Existe em sua leitura uma dinâmica que não depende de minha escrita, elas se tocam, se roçam, mas não se prendem uma a outra. Nessa dinâmica, algo será seu, somente seu. Espero que, desse roçar, inscrito nessa qualquer coisa de sua (não sei por que nome chamar), fique a marca de meu toque sobre as telas, as telas que uso para escrever. Escrever para você.

## 10 - O rosto de Luiz. - vivace

Foi a primeira vez que vi essa escrita de ausências. Mas não era começo. Não, não há começo. Foi só um pesar. Foi depois que veio o pensamento sobre o esquecimento. Foi quando a morte passou a ser minha companheira. Sim, disse muitas vezes que foi a primeira vez. Menti. (Eu menti pra você). É como quando nos apaixonamos, disse ser o maior amor do mundo. E era. Toda vez, o maior amor do mundo. Cada vez, parece o começo. Mas o começo não existe. Cada vez o maior amor do mundo.

O rosto de Luiz não apareceu com sua cara. Era borrão. Vazio. Uma parede. A casa abandonada. A casa ia ser posta à venda. Os dois haviam morrido o romance chegaria ao fim. Moacyr, Maria. Mailde morreria um ano depois. O romance chegando ao fim. Seus filhos não continuariam a casa. Ela poderia se tornar ruína. Mas seria posta à venda. Outros viriam e pintariam aquelas paredes. Fui me despedir. Passo por tantas despedidas, não é? Quantas vezes já lhe disse nunca mais?

As paredes do escritório e as marcas dos quadros. Marcas do retrato como ao lado da cama de Anne Frank no sótão que visitei. E hoje é um museu. Mas estou no escritório e não vejo os retratos. Olho para as manchas. As marcas do tempo em que Moacyr ainda estava vivo, Mailde não havia morrido e Maria não se apagava. As manchas resistindo. Não via mais os rostos do retrato. Não com os olhos cravados na imagem. Era um ver outro. Embaralha os sentidos. Dobra o tempo. O tempo que já foi embora e deixa ainda os traços. As manchas das fotografias que não existem mais.

Não vejo com os olhos, talvez os ouvidos, ou o tato. O rosto. Luiz está aqui, não está? Luiz desapareceu em 1974 em uma praça da cidade de São Paulo. Dia 3 de abril. Ele também está morto, mas não houve enterro. Não encontraram os restos. Nem omoplata, nem espinha. Nem os dentes. Seus vestígios são assim. Uma mancha na parede do escritório de meu avô morto. Seu companheiro. O companheiro Luiz. Também fora professor. Tinha cinqüenta e três anos.

Sua mulher, Odette, escreveu uma carta, correu delegacias, procurou deputados. Uma mulher e uma carta. Não, de nada adiantou. Um médico chegou a declarar, mais de uma década depois, que Luiz havia sido torturado, esquarterado

e seus pedaços lançados no rio. Não, Luiz nunca foi enterrado. Odette nunca se despediu.

O companheiro de meu avô. Bebiam cachaça com caju. Discutiam política e tentaram ajeitar o mundo. Nunca o conheci. Luiz. Era um nome, sujeito digno. Era uma saudade. Luiz, para mim, era uma marca na parede. Uma marca junto a mesa de meu avô morto. Uma marca nunca totalmente vazia. Uma escrita. Luiz Inácio Maranhão Filho.

## 11 - Desaparições.- largo

para Ana Rosa.

Diante dos rostos transfigurados de desaparecidos, ela perguntou: Por que não está aqui? O mais bonito de todos. Quem? Seu avô. Ele não desapareceu, vó. Sim. Desapareceu, sim. Ele desapareceu. Ela tinha razão. Ele havia morrido há pouco e, de sua vida, desaparecera. Os desaparecidos eram outros, outra história. Mas ela tinha sua razão. Já ia virando desrazão, é certo. Os olhinhos pareciam meio apagados da vista. Os pequenos globos oculares estavam ali, era fisiológica a presença. Mas a vista a abandonava vez ou outra. A velha está se apagando, acontece. Velho é assim, ainda mais com uma doença dessa.

Dizia frases sem sentido, ela. Ela dizia. E isso diziam dela. Mas é o que o sentido? *Não crio sentido porque não sei o que ele come.* Ouvi certa vez. Assim como ouvia suas frases cheias de buraco, pausas. Eram pausas de abandono. Ela abandonava as frases na boca aberta e depois vinha buscar. Era assim. Agora, já não fala mais, fica quietinha no canto do sofá.

Retorna, então, a pequena história. Rostos que desapareciam numa parede branca, eram retratos projetados. Sumiam e voltavam. Voltavam um pouco outros, fantasmas. Rosto sombra tornado. E uma velha já sumindo e pregando frases em minha escuta. Meus ouvidos. Frases-mosquitos zumbindo em volta da cabeça quando o calor aumenta. A velha que se apaga. Podia ser esta a história da velha que se apaga. Com ela é tanta história. Maria, minha avó.

Os rostos dos desaparecidos retornam à parede branca através do corpo de quem está na sala. O suporte dos fantasmas é o corpo. Explico. Ainda não foi? Não está claro? Pois bem, explico.

Trata-se de um trabalho visual sobre a questão dos desaparecimentos no período da ditadura militar no Brasil. Ele surgiu junto com a iniciativa de se montar uma Comissão da Verdade para que o acesso aos arquivos dessa época fossem, finalmente, abertos. O trabalho surgiu nesse momento em que se montava a comissão, uma iniciativa louvável do governo de presidenta Dilma Rousseff, é preciso dizer. Mas que ficou aquém do necessário para haver uma elaboração e até mesmo justiça em relação aos crimes cometidos pelo Estado, sua força armada e os empresários que sustentaram o golpe. Sim, os donos do capital mandam desde sempre e, pelo que se tem visto, para sempre. Esse resultado não atinge

unicamente àqueles que estão ligados diretamente às vítimas desses crimes, mas a todo o país, pois a história não absorve, em seu discurso, o horror cometido e não pune quem o cometeu.

O trabalho se equilibra no desejo de pensar o que acontece com essa história mal contada, mal revelada e uma justiça nunca alcançada. Busca materializar essas questões. Isso no Brasil, pois nossos vizinhos latino-americanos lidam, se não bem, um pouco melhor com seus criminosos, afinal Vimos Videla<sup>17</sup>, entre outros, ser condenado em um tribunal.

Segue, portanto, a descrição do trabalho *Desaparecidos* de 2011. Em uma sala escura, um projetor mira a parede. Rostos de desaparecidos políticos da ditadura brasileira, instaurada no ano de 1964, são nela projetados. As imagens estão *negativadas*, ou seja, como se fossem o filme negativo, as cores preta e branca estão invertidas. Elas permanecem na parede por um minuto, depois, apenas a luz forte do projetor. É possível ver, através de um processo chamado pós-imagem ou impressão retiniana, o rosto como apareceria na foto revelada. O rosto aparece como um fantasma, depois de sua desapareição transfigurada em negativo. Durante um instante muito curto, a duração de um piscar de olhos, o rosto e a imagem está como uma fotografia em preto e branco. O rosto, então, paira na sala da projeção por esses poucos instantes. Ela, a fotografia do desaparecido, aquele que foi subtraído do discurso público, que não consta em uma lista de óbito e nem mesmo, em certos casos, em uma lista de prisioneiros, retorna como esse fantasma inscrito no corpo de quem está na sala de projeção. Erased.

---

<sup>17</sup> General argentino que chegou à presidência daquele país por meio do golpe de estado.



Figura 13. Desaparecidos.

Dentro dessa sala de exposição, nesta cena, se ouve a voz da velha se queixando. Procurou por ele, aquele que a havia deixado viva para trás. Que desapareceu, não por causa de um regime insano de autoritarismo, mas pela insanidade a qual seu corpo, o de seu amor, foi acometido. Um corpo que produziu sua própria morte, produziu muitas células. Nem mesmo o sadismo frio da medicina avançada pôde deixá-lo ao lado dela um pouco mais. Ela não poderia perdoá-lo, nem conviver com a incapacidade de perdoá-lo. Ficou tonta, *pobrecita*. Abandonada por ele e suas milhões de novas células. O homem morreu e a abandonou, desapareceu. Ela quis desaparecer junto, então pôs-se a apagar-se. Mas não há nada que se possa apagar de todo.

Os rostos dos desaparecidos tentam atualizar uma questão sobre as desapareições nas ditaduras da América Latina. É preciso fazer isso com cuidado, mexer com cuidado, como se faz com arquivos já muito empoeirados ou deteriorados. O cuidado é necessário por se tratar de uma questão histórica que revira os afetos, uma questão familiar e pública. Falar de pessoas que sofreram em suas peles, ossos e músculos o terrorismo do Estado é perigoso. Primeiro, porque corro o risco de tratar algo da ordem de uma dor abissal, uma perda irreparável com a frieza do discurso analítico. Segundo, porque não me é, nem nunca foi, possível saber dessas histórias sem sentir essa dor em mim mesma. Não sei saber sobre assassinatos, torturas e desapareições sem achar que é comigo, sem sentir uma dor de cabeça infernal, sem chorar dias e dias. É terrível, é ainda terrível. Você percebe? Percebe? Eles continuam a morrer. São tirados de nós. Percebe que desaparecidos na mão do Estado são todos desaparecidos políticos? Esquartejados na casa da morte em Petrópolis ou em uma prisão no Amazonas, é o Estado matando ou deixando morrer. Lembro da crônica de Clarice Lispector sobre a morte do Mineirinho: “ O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro”. Leio *K. Relato de uma busca*, livro de Bernardo Kucinski, e Ana Rosa sou eu, Luiz Maranhão sou eu, assim como é também eu, o pai amazonense que encolheu os ombros diante da televisão enquanto dizia que contou 148 furos no corpo de seu filho. E ele é também o meu pai. Preciso escrever isso aqui para que saiba, sim você saiba, a pena que está sendo ouvir tantas histórias de desaparecimentos. Para também que eu, sim , eu saiba, porque está tão dificultoso me colocar à disposição da escrita. São os fantasmas, os meus e os de meu país.

Retorno, então, à literatura, quem sabe um desafogo, um respiro possível. Leio no livro de Bernardo Kucinski o pai em sua busca pela filha desaparecida, por uma filha que, à certa altura, ele já sabe estar morta, mas não há corpo, não há uma lápide e o fim de sua história. O velho é capturado por uma espécie de suspensão. Esta é mais uma camada provocada pela estratégia do Estado autoritário de instaurar medo em sua população, espalhar o pânico. Fazer as pessoas sumirem. Primeiro, largaram seus corpos pelas ruas, uma ameaça, um aviso. Depois, passaram a sumir com as pessoas, gerando uma zonzeira, um horror engasgado. Não se tratava apenas de esconder evidências. Os militares e a elite civil e empresarial deste país nunca se sentiram obrigadas e justificarem-se. São canalhas que foram formados com a ideia de que são donos do mundo. A eles não se diz não e nem se pede explicações. “A política de desaparecimento é particularmente adequada ao ato de terrorismo. Porque terrorismo não é somente violência, é violência com intenção de criar medo, temor, pavor nas vidas e mentes das pessoas que sobrevivem.” Diz John Dinges<sup>18</sup> no documentário *Condor*, de Roberto Mader. Sumir com os corpos não se tratava somente de esconder evidências, mas de desestabilizar e até fazer cessar a procura de familiares por seus entes presos. A questão é que o medo não emperra a dor.

O plano era instaurar o medo e a paranóia na sociedade, mas, ao se aproximarem da inevitável abertura, veio uma ordem de esconder os rastros, apagar o ato. Sumir com os corpos era, também, sumir com a evidência do crime. Mesmo que, como afirmo, não fosse só isso. Sem corpo não há crime e também não há lápide. As desapareções provocam um vácuo na história e também no peito dos conhecidos e família do sequestrado. Pretendem lançar os mortos num limbo de esquecimento, mas o esquecimento não é a mesma coisa de nunca ter acontecido, nunca ter existido. Esquecer deixa ainda marcas. Mesmo que não seja como um monumento que se possa ver todos os dias, os esquecidos estão a nos rondar, em silêncio, não, não em silêncio, mas em sussurros, em sopros.

Transcrevo uma passagem do livro de Kucinski para poder, enfim, entrar na questão do esquecimento relacionado à figura do desaparecido: “ (...) a falta de lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não é verdade: ela existiu.” (Kucinski, 2014, p.74) Essa frase é do pai, quando tenta colocar uma lápide no

---

<sup>18</sup> John Dinges é jornalista e autor do livro “Os anos do Condor” de 2004.

cemitério um ano depois do sequestro de sua filha, Ana Rosa. A passagem ganha mais força pela tradição dos funerais da religião judaica. Mas o rabino lhe nega esse alento, não há corpo, não pode haver lápide. A lápide serviria como uma espécie de monumento à sua filha ausente. Nossas lápides são pequenos monumentos.

O nome que aparecia na dedicatória deste andamento se repetiu há pouco: Ana Rosa. Não gostaria que o nome viesse e eu nada mais dissesse sobre ele, sobre a dona do nome e do rosto. Nem tanto sobre ela, mas sobre como fez-se presente em meu trabalho. Este trabalho com os rostos dos desaparecidos do regime militar no Brasil. Durante a edição do vídeo com as imagens, havia dois rostos que me acompanhavam. Quando mexia nas fotos, voltava a eles como se pudessem ser meus cúmplices, ou como se me dessem permissão para estar ali mexendo nesses arquivos fotográficos. Era o rosto de Luiz Maranhão, amigo de meus avós e irmão do prefeito cassado de Natal, Djalma Maranhão. Este era, na minha fantasia, um rosto conhecido, embora nunca o tivesse visto. O outro rosto era de uma moça, cujo nome não guardara, guardei apenas o olhar sereno. Achava a moça muito bonita em sua roupa de formatura. Li que ela havia desaparecido anos depois daquela foto, era mais velha que muitos, não era estudante, mas uma professora. Sempre achei bonita a profissão. Esses dois rostos me acalentavam, de um modo estranho, mas acalentavam.

No decorrer da leitura de *K. Relato de uma busca*, há um momento em que o narrador descreve a foto que utilizava para procurar a filha, seus os traços e sua veste. Gelei e, a essa altura já sabe porque: era ela, Ana Rosa, o rosto que me fazia companhia ao lado de Luiz. Ana Rosa Kucinski. E, assim, o rosto pelo qual sentia carinho como se fosse de minha família, retornou a mim com sua história.

A lápide para um parente morto é com o monumento colocado em praça pública, erguido para marcar algum fato histórico e sublinhar uma memória. É um monumento, porém, ao afeto íntimo, particular. Claro, podemos questionar a eficácia dessa homenagem em um âmbito histórico. Seria mesmo possível manter um fato ou um personagem aceso na lembrança da cidade? Muitos monumentos ocupam praças e nunca mais se sabe o que representam. Passam a servir de ponto final, “não falemos mais no ocorrido, fizemos já nosso papel”, mais uma expiação de culpa que uma elaboração sobre o ocorrido. Nesse sentido, a superfície se torce uma vez mais e o que seria a memória máxima, passa a ser um ponto escuro,

esquece, deixa passar. Deixa passar e depois retorna novamente. Uma dinâmica entre memória e esquecimento, onde nunca tudo é realmente apagado, nem totalmente explicitado. O monumento pode ter este aspecto, mas muitas vezes se faz necessário, tanto para o discurso público, quanto para o afeto íntimo. O interessante é pensar qual seriam as formas possíveis de monumento, formas outras das normalmente erigidas por governos em geral. Pensar em monumentos móveis, por exemplo, que se desfaçam com o tempo ou se metamorfoseiem em outra coisa, algo que guarde uma semelhança qualquer com a vida. Um corpo insepulto é uma afronta, o horror da vala comum, de não se poder colocar o ponto final numa história que acabou. Existiu e acabou. Mas a justiça silencia e Ana Rosa, como tantos outros, como Amarildo e muitos ainda, permanecem como fantasmas entre nós.



Figura 14. Desaparecidos.

O trabalho com o rostos projetados pretende fazer ver esses fantasmas. Fazer um monumento que nunca está estático pois aparece e some e retorna. E esse retorno não é mecânico, não foi produzido por mim, quem propôs o trabalho, mas se dá por causa do corpo do espectador – é seu aparato ótico que sustenta a imagem, o rosto. Uma tentativa de dizer: quem sustenta e carrega a história e nossos fantasmas somos nós mesmos, porque não podemos abandonar a ideia de que somos nós quem devemos compor o Estado. Nunca devemos permitir que se torne uma entidade sem corpo, nunca devemos permitir que se torne uma máquina de opressão e violência. Assim como não deveríamos lhe dar as costas e ignorá-lo somente pelo fato de pertencermos a uma elite que se fez prescindindo do Estado. O bem público não é um lugar abandonado, não deveria ser, mais um bem de todos nós. Por isso, quando o narrador do livro de Bernardo Kucinski, o próprio autor na verdade, busca o paradeiro de sua filha, somos nós quem a buscamos, assim como fomos nós também os torturados e desaparecidos. É por isso que, à noite, repito sozinha: Por favor, Deus, se existir um Deus qualquer, me conceda uma sepultura para o corpo de minha filha.

“ O pai que procura a filha desaparecida não tem medo de nada. Se no começo age com cautela não é por temor, mas porque, atônito, ainda tateia como um cego no labirinto inesperado da desapareição.”(Kucinski, 2014, p.83) Esse labirinto da desapareição se mostra cruel. Embora seja inevitável compreender que a filha deve estar morta, ele não resiste e a cada falsa notícia cede à esperança de encontrá-la. Esperança, esse último dos males da caixa de Pandora<sup>19</sup>. É manipulado por rastros que não levam a nenhum lugar, endereços onde a moça poderia estar, telefonemas enganadores, ele sabe e, ainda assim, o velho acredita ser possível vê-la uma vez mais. Este jogo de pistas falsas é mais um modo do perverso, desclassificado, canalha e ex-delegado Fleury torturar os cidadãos do país. A procura por sua filha, se transforma, aos poucos, em uma procura por seu corpo morto.

À certa altura do livro, dei-me conta que a procura havia mudado mais uma vez. Talvez ocorra sempre assim. K. queria uma narrativa. Queria saber o que foi que aconteceu. Como foi a morte de minha menina? A busca já não era mais pela

---

<sup>19</sup> Pandora recebe um jarro com os males do da humanidade e, por curiosidade irresistível, abre o jarro e os males se espalham, assustada, fecha o jarro. Em seu fundo, havia restado a esperança.

filha viva, não era mais por seu corpo, mas uma narrativa que lhe dissesse o que se passara com ela. Como se pudéssemos ir desistindo das coisas, entregando as forças, mas sempre pedíssemos um resto. Esse resto último parece ser uma história, uma escrita.

“Talvez soubesse, isso sim, e desde sempre, que os livros seriam os únicos vestígios de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo que nunca existiu.” (Kucinski, 2014, p.52) O que é esquecido permanece, pode-se acreditar que permaneça fora do consciente ou não, pode-se acreditar que seja em uma cicatriz invisível ou um cheiro que nunca mais fomos capazes de sentir. O esquecimento estará lá, melhor, está aqui. Me acompanha. Mesmo que, em alguns momentos, por gracejo, talvez, finja ter partido ou se esconda no quarto dos fundos. Vez por outra, retorna, se repete. Não repete o fato ocorrido, ao fato não temos acesso, mas como foi inscrito em nós e como foi apagado em nós. Se repete como essa escrita de vãos e falhas. Letra. Uma repetição daquilo que não é nunca a mesma coisa.

Os desaparecidos estão nesse lugar de um esquecimento que permanece, uma marca que fica. Como a frase de um filme de Alan Resnais: *Comme toi, je connais l'oubli*. Ter um desaparecido é conhecer o esquecimento. O modo mesmo como formulei a frase traz mais uma camada para a discussão: ter um desaparecido. Apesar de subtraído de nossa vida, o desaparecido nos pertence, passa a caminhar conosco. Como um amor que vai embora cedo demais, passamos a andar com os ombros levemente caídos. É a presença desse amor que já não existe.

## 12- Em todo lugar, menos aqui. - grave

Um caminho, como se faz? Houve um homem torto. As mãos eram tortas e também o seu joelho direito. Esse homem, certa vez, me levou por um caminho de areia no meio de um coqueiral. Depois, disse: vou sumir. Vou-me embora. E eu? Eu volto será? Será que consigo voltar? Não se aperreie, não. Se não souber acertar a volta, pergunte ao caminho que o caminho ensina.

O Caminho já estava lá ou foi se fazendo ao longo do percurso? Traçado. Uma linha que se desenha no enquanto. Tempo de duração. O enquanto é tempo de duração, de percurso, de caminho.

Deixo o tempo e fico parada, a espreita no meio do traçado, do gesto. Nesse meu traçado, sigo com o olhar voltado para os vazios, os cantos onde já estive alguma coisa, algum corpo. Corpo sobre outro corpo. Gosto de olhar para onde ninguém se interessa mais. Lugares em abandono. Momentâneo abandono, não importa, não me importa o tempo, mas o canto.

Olhar como quem escuta. Escutar, do vazio, uma história. Uma voz.

Uma voz que escuta. Sim, escuta. Um toque. Dois corpos e o contato. Dois corpos, duas mulheres. Vocês se lembram das duas mulheres numa casa perto do mar e do frio? Isoladas. Não é invenção minha, não. Dois corpos, um fazendo pressão sobre o outro. Impressão. Contato. Superfícies em contato.

Uma marca por contato. Escrita. Inscrita. O que é um contato? Um corpo afetado por outro corpo, o toque. A ligeira pressão, o peso, o beijo, o sexo, ou nada disso. Apenas um vazio de um corpo só, deixado de lado. Em pé ainda na cidade, deixado pra lá. Sozinho. Na sua pele de concreto, a marca de um abandono. O outro.



Figura 15. Em todo lugar, menos aqui.



Figura 16. Em todo lugar, menos aqui.

### 13- Pacífico – teoria sobre o esquecimento da água. - lento

para Laura Caldas.

*O que ninguém jamais olvida  
Ouvi, ouvi, ouvi  
A voz das águas*

Materiais com memória de forma ou SMA (Shape Memory Alloys) são ligas metálicas com a propriedade de retornar ao seu estado anterior a uma deformação. Quer dizer, materiais que têm a capacidade de recuperar sua forma após sofrerem algum tipo de mudança, esta recuperação é feita através de um processo térmico, onde o material é aquecido até voltar à sua forma original.

É possível realizar tal experimento em nossa própria casa. Esquente um pouco de água, despeje em um refratário, pegue um clipe em sua mesa de trabalho, deforme o mesmo e o coloque dentro do refratário com água quente. O tempo de tolerância será de aproximadamente três segundos, então, o clipe voltará à forma inicial dos cliques.

Jacques Benveniste publica, em 1988, na revista *Nature*, um artigo onde expõe a *teoria da memória da água*. Teoria esta contestada pelos próprios editores da revista. O imunologista francês e sua equipe defendiam que a água teria a propriedade de reter substâncias nela diluídas. Os resultados não eram reproduzíveis e, por isso, foram contestados.

Restou o nome: teoria da memória da água. Se colocarmos esta teoria ao lado do conceito que define uma liga metálica SMA, podemos apenas concluir que água e metal não são constituídos da mesma substância, esta seria uma conclusão acertada, científica até, mas ela não nos importa no momento. Pensemos a água que, com a mudança de temperatura, não retorna a uma suposta forma original (qual a forma original da água?), mas a um estado diferente. Quando vapor, não guarda memória do gelo. A água não tem a mesma capacidade de memória do metal. As águas se moldam ao espaço que ocupam, por isso se diz: matéria sem memória.

Gostaria, então, de propor uma *teoria do esquecimento da água*. Esquecimento como venho delineando aqui; não o apagamento total, mas um modo de *olvidar* que deixa vestígios, marcas num vazio de onde se pode ainda produzir escrita. Uma letra, aparentemente ausente, mas que pode ser lida, um

falso silêncio de onde ainda se escuta alguma coisa. Que coisa é essa que se escuta? Ouvir as vozes das águas? As palavras não ditas? Sim, é possível escutar as palavras que não são ditas. Quando, por exemplo, a porta da casa se fechava e ninguém disse adeus, nem mesmo até já, mas ouvimos claramente o som do corredor e ele dizia: é despedida.

Escrevo sobre um esquecimento que não se opõe à memória, mas é um de seus modos, ambos habitam uma mesma superfície, uma superfície torcida. Pensemos, pois, nesse modo de esquecimento. Olvidar. Uma superfície como a fita de *moebius*, à qual, imagino, já tenha me referido anteriormente.

Água. Um material que não guarda lembrança, esquece, corrói. É o que se pode dizer. Mas volto para esse esquecer, remarco. Viro mais uma vez os olhos para essa direção na qual olvidar é um modo de escrita, escrita de restos. Uma escrita e uma escuta. Olvidar. Ouvi. Ouvir a voz das águas. O que elas querem nos dizer? As águas do oceano Pacífico. O grande mar, o maior de todos, banha as Américas e o Oriente, banha o Chile e o Japão. Patagônia e Hiroshima. O grande oceano de águas uma vez ditas calmas, daí seu nome. Uma enorme bacia de água salgada que testemunha tantas guerras. Um depositário de esquecidos e mortos. O mar do Chile. Os mortos do Chile. Os desaparecidos.

Há um filme que trata do mar que banha o Chile e sua história, o percurso e mudança desse mar através dos tempos. Um filme, a princípio, sobre a água, elemento mutante. Gelo, vapor, rio. Elemento mutante: necessário para que a vida exista e jazigo de corpos nunca mais vistos. O oceano Pacífico é as duas coisas: vida e morte. Falo do documentário de Patricio Guzmán *El botón de nácar* (O botão de madrepérola). A projeção começa com uma citação dos versos de Raúl Zurita, poeta daquele país: *Somos todos arroyos de una sola água*. Então, surge a imagem de um bloco de quartzo e, em seu interior, uma gota do oceano, o bloco foi encontrado no deserto do Atacama. O deserto guardava uma gota de água, o mar. Seu oposto, oposto que habita em si. O deserto do Atacama guarda muitas coisas ainda. Mas essa é uma outra história, não, essa é uma extensão da mesma história. Morte e vida, o deserto e o oceano. Os vestígios, os ossos.

O filme se desenrola trazendo e investigando este tema: a água. O oceano Pacífico é a maior fronteira do Chile. Por que o país, hoje, parece dar as costas a essa fronteira? Se pergunta o cineasta e narrador. O filme se desenrola investigando este tema: o Chile. E pensar no Chile é pensar na Argentina, Brasil,

Uruguai, Paraguai, Bolívia e toda a América Latina. Somos arroyos de una sola água. Somos marcados por uma história muito parecida, uma semelhança no horror e opressão.

Ao mostrar costa sul do Chile, onde ilhas parecem boiar à deriva pelo Pacífico, Guzmán vai tecendo uma narrativa acerca dessa relação pouco explorada entre mar e terra. No começo, não era assim, o começo que se conhece daquelas ilhas e a gente que vivia ali. Um começo narrado muito perto do fim. Não quero dizer com isso que tenham vivido poucos anos, não é isso, os indícios é que tenham chegado àqueles mares há dez mil anos. Os primeiros habitantes. Mas sua história é contada como uma narrativa de extermínio, é contada por nós, filhos da colonização do homem branco europeu nas Américas. Toda história contada desses habitantes ou nativos, como chamam alguns, é um preâmbulo para seu fim. Senão um aniquilamento total, uma matança por fogo ou doença que faz dos que sobraram fantasmas viventes.

Os primeiros habitantes da Patagônia Ocidental, como é conhecido o arquipélago, viviam como nômades da água, sobreviviam do que a água lhes trazia, seus caminhos eram feitos nesse mar entre as ilhas e as pedras. Eram cinco grupos: os Kawesqa, os Selk'nam, os Aoniken, os Haush e os Yamana.<sup>20</sup> Ali viviam e dali tiravam vida. Mas hoje já não podem navegar em suas canoas, a marinha proíbe. Hoje, o mar tem dono, virou propriedade, propriedade do Estado, mas o Estado nem sempre atende a todos. Tem vezes que o Estado até tortura e mata.

Depois da chegada dos colonos, do repovoamento da região por povos brancos e europeus, deu-se a mudança: do mar vinha o inimigo. O mar passou a ser o interdito, a ponte para terras distantes e a morte. Vieram o genocídio, a doença, a exploração. A marca do outro naqueles corpos. E esses corpos não eram feitos de metal e não adiantaria jamais aquecê-los, eles não voltariam à sua formação original, já haviam se perdido. Já haviam sido lançados ao esquecimento e era com essa marca que seguiriam sua sobrevivência, os poucos que ainda restam. Quando uma dessas sobreviventes, Gabriela, é perguntada se sente chilena, ela diz que não. Sou kawesqa. Mas não há mais nação com esse nome, não há mar, terra ou pedra. São seres suspensos, esquecidos. Lhe deixaram

---

<sup>20</sup> Essas informações estão no documentário mencionado.

um pedaço de terra, mas lhe tiraram a navegação. Era uma gente das águas. Vivem nem lá, nem cá. Uma terceira margem. Eram os habitantes primeiros da terra e do mar do sul chileno, foram dizimados. Restaram vinte.

O filme vai criando uma narrativa que se assemelha ao movimento das ondas, se assemelha ao movimento das marés. No nordeste, podemos ver a diferença abissal entre a maré cheia e a maré vazia. Não conheço a explicação ou motivo pelo qual isso acontece. Mas é lá que se pode ver essa força da diferença entre o mar cheio e o mar vazio. Talvez alguma coisa com a linha do Equador. Quando criança, ficava olhando esse movimento e reparava nas ondas trazendo sargaço e conchas do mar. (Quem está dançando. Está querendo imitar. Um rio encontrando o mar. Quando a maré está mudando.) Eu ficava olhando, não catava as conchas, diz que da azar. Não se deve botar o grande dentro do pequeno. Oceano é vastidão.

As ondas trazem conchas e plantas do mar, trazem de volta pescadores que saíram pela manhã, trazem as oferendas feitas a Iemanjá. Mas não é tudo. Oceano é vastidão. Se pensa que é lugar de despejar, desovar, apagar. Mas não há nada que se apague de todo. As ondas nos devolvem nossos mortos. Como faz para o grande caber no pequeno? Como faz pra uma dor descomunal caber num órgão que tem o tamanho de um punho cerrado?

Num movimento de narrativa e imagens que se assemelha ao das marés, Guzmán vai nos mostrando a história de desaparecimentos e mortes do Chile. Repetições do terrorismo, primeiramente perpetrado contra os cinco grupos habitantes da Patagônia, na ocasião da colonização. E, depois, o terrorismo de Estado cometido contra opositores do regime autoritário de Augusto Pinochet. Vai oscilando entre histórias próximas, das vidas das pessoas e a grande história, a história de uma nação que, embora cada vez menos, é ainda hoje velada.

Ele conta de quando era menino e morava perto da praia. Criou um medo do mar, foi por causa de um amigo, colega de escola. O menino brincava nas pedras à beira mar e a onda passou. Passou e levou o garotinho para o fundo das águas. Então, como um pedaço de concha que a espuma das águas joga em nossos pés, Guzmán diz: foi meu primeiro desaparecido. Como uma brisa salgada, sua voz é soprada em nossos ouvidos e sabemos o que aquele filme nos ofertará em seguida. Foi meu primeiro desaparecido. O primeiro perdido para o fundo do mar.

Los vuelos de la muerte. Patricio Guzmán nos vai apresentando um aspecto do horror da história chilena e da história de toda a América Latina. Presos políticos eram torturados e assassinados nos cárceres da ditadura, seus corpos eram lançados ao mar de helicópteros. Alguns eram lançados ainda vivos, drogados ou quase inconscientes de tanta porrada. Esses vôos também aconteceram no Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Alguns foram lançados ao mar, outros em rios, como no Rio Paraná, na Argentina. Alguns eram já cadáveres antes de entrar nos helicópteros ou aviões, outros pareciam já mortos, mas ainda estavam vivos. Este foi o caso de Marta Ugarte. Caso que já conto aqui.

Como descreve o documentário, os corpos de desaparecidos chilenos eram amarrados a trilhos de ferrovias destruídas para que não flutuassem e desaparecessem no mar. Depois, enfiados em grandes sacos e lançados sobre o oceano Pacífico. O metal e a água juntos para fazer desaparecer mulheres e homens, metal e água para apagar seus corpos e deixá-los afundar no esquecimento, mas não acontece assim. O esquecimento faz desaparecer, mas não faz com que a vida nunca tenha existido. Em uma das imagens de arquivo que trago aqui, se vê uma frase: Pinochet dijo qui mi esposo no nació nunca<sup>21</sup>. Mas o esquecimento não é isso, não é o revés do tempo, apagar a existência de alguém deixa ainda o resto ou o rastro. O mar esquece e também devolve. O esquecido deixa marcas, vestígios, traços que podem contar alguma história. Houve alguém ali. Um rastro é ainda visto e anuncia: houve um morto que desapareceu ali, o botão de sua camisa permaneceu cravado no ferro de trilho sob o oceano. O metal, a água e um botão de madrepérola que conta ainda uma história. Há alguém ali.

---

<sup>21</sup> Imagem retirada do filme Condor de Roberto Mader.

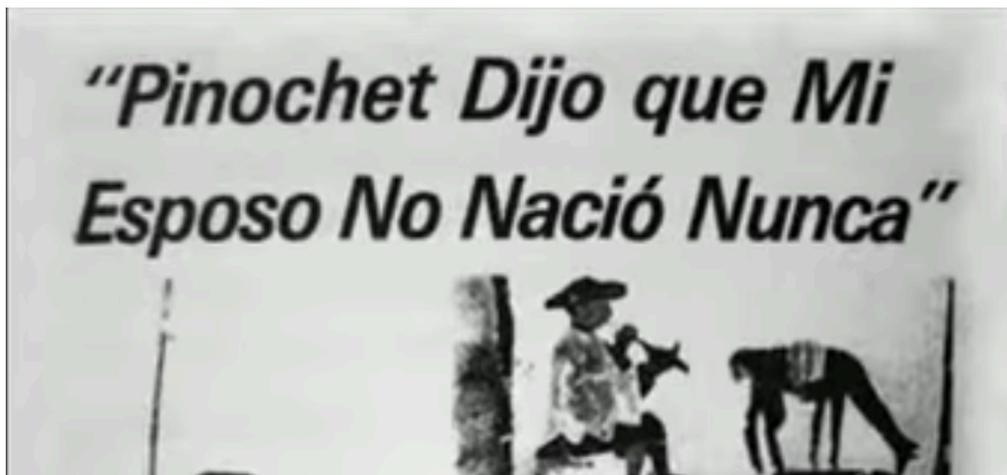


Figura 17. Sem título.

Marta Ugarte não era um cadáver, não estava morta quando a levaram atada ao trilho para dentro do helicóptero, ela se mexeu, tentava viver. Não foi possível, a enforcaram com o mesmo arame que servira para amarrá-la ao pedaço de ferro que a levaria ao fundo das águas. Mas esse gesto último, se não salvou sua vida, salvou a história dos desaparecidos no oceano que banha o Chile. Depois de a assassinares um vez mais, seu corpo não ficou bem amarrado e desprendeuse, voltando à superfície, sendo levado a uma praia: La Ballena, onde um pescador a encontrou três dias depois de seu assassinato. Seu olhos ainda abertos refletiam seu algoz, e o algoz era o governo usurpador e assassino dos militares. O Estado mata quando quer, mata sem precisar justificar-se. Marta voltou às areias e, com ela, se pode ouvir uma triste história vinda dos mares. As águas sopraram um lamento: há alguém aqui, estamos aqui, ainda estamos aqui.

E foi, então, inevitável ouvir as águas do mar, as águas dos rios. O que ninguém jamais olvida, ouvi, ouvi. Ouvi a voz das águas. Assassinada pela DINA (dirección de inteligência nacional) durante a ditadura Pinochet, Marta regressava à praia como um a Ofélia às avessas. Enquanto a personagem de Shakespeare se lança ao suicídio mergulhando em um rio depois de ver seu juízo perdido, Marta foi seqüestrada, torturada e assassinada.

Talvez o barqueiro Caronte tenha seguido com sua canoa para àquelas bandas, as bandas do sul, talvez tenha se apiedado daquelas almas e as tenha levado com ele. Quem pode saber? Nem mesmo sei se alma é coisa que existe. O certo é que o elemento que dava a vida às antigas populações da Patagônia, era agora uma bacia da morte.

A estimativa é que entre 1200 a 1400 pessoas, vivas ou mortas, tenham sido lançadas ao mar, no Chile. As águas frias e profundas do Pacífico deveriam encarregar-se de esconder para sempre suas histórias, passariam a ser desaparecidos. Insepultos. Ou afundados em uma sepultura de esquecimento através da água. Não há o que se possa apagar de todo, as marcas persistem e as histórias podem ser narradas. Essa prática, repetida por outras ditaduras da América do Sul, era uma das muitas acordadas entre os membros da operação Condor. Operação de cooperação e troca de informação, presos políticos e métodos de tortura entre militares, a polícia secreta e a direita em nosso continente.

O título do documentário de Guzmán é um vestígio de narrativas que se cruzam na geografia do Chile: o botão de madrepérola. Em um dos trilhos encontrados no fundo do mar, está engastado um botão assim. Provavelmente da camisa de algum preso, o corpo se decompôs, mas o pequeno objeto de nácar permaneceu como rastro. Um ponto no fundo do oceano que ainda apontava para uma história. Não há nada que se apague por completo. Não é a primeira vez que a imagem de um botão de madrepérola aparece no filme. Já estava antes, quando se contara a história dos primeiros habitantes daquela região. Houve um que foi levado a Inglaterra por Fritz Roy, navegador responsável por realizar a cartografia das terras do Sul da América. Seu nome era Orundellico e pertencia ao grupo Yamana, a intenção dessa viagem era uma experiência: levar um primitivo, selvagem, pele escura para à civilização evoluída e branca. O homem entrou no navio em troca de um punhado de botões e, por isso, foi batizado de Jemmy Button. Depois de um ano em terras européias, usando roupas européias e imerso em uma língua estrangeira, é trazido de volta para a América. De volta à sua terra. Mas o homem já não pertencia mais a lugar algum, balbuciava uma língua triste, feita da colagem de farrapos de sons estrangeiros e de sua língua original. Sombra tornado, passou a vagar sem rumo e sem paradeiro, “de meio a meio.”, “\_sem fazer conta do ir-se do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras(...)”. Vivente em uma terceira margem.

Como as ondas do mar, retorno mais uma vez ao início do filme. Como a espuma salgada que lava a areia e carrega os farelos de conchas pra dentro d’água para depois cuspi-los novamente em terra, volto ao início do documentário, à sua epígrafe. É interessante pensar em um filme com uma epígrafe, como um livro.

Não se trata de um texto de abertura para oferecer um contexto histórico, mas um pedaço de texto, versos de um poema que se deslocam das folhas de papel e vão para o começo daquilo que iremos ler. No caso, que vamos ver e ouvir.

Os versos de Raúl Zurita: *Somos arroyos de una sola água*, epígrafe desse filme, funcionam quase como um chamado, um chamado para abrir os caminhos. O poeta é evocado através de seus próprios versos, como se fosse necessário pedir passagem a ele para tratar dos temas que viriam. O poeta do mar e do deserto, o poeta dos desaparecidos.

Poderia ter adotado essa ideia de chamado para este trabalho, estes 32 andamentos. Deveria ter pensado nisso antes. (Antes de quê?) Teria feito um introdução a este trabalho com uma lista de nomes, convite a meus fantasmas. Listá-los para que venham comparecer a estas páginas. Diria cada nome pausadamente e com firmeza. Estão todos aqui espalhados, mas penso que poderia ter feito isso: os colocado em uma fila, pedido benção. Mas não foi assim, não foi ritual. Sigamos. (como bom barco no mar, eu vou, eu vou).

Sorprendentes carnadas llueven desde el cielo.  
Sorprendentes carnadas sobre ele mar. Abajo el mar,  
arriba las inusitadas nubes de un día claro. Llueven  
sorprendentes carnadas. Hubo un amor que llueve,  
hubo un día claro que llueve ahora sobre el mar.

Son sombras, carnadas para peces. Llueve un día  
claro, un amor que no alcanzo a decirse. El amor,  
ah sí el amor, llueven desde el cielo asombrosas  
carnadas sobre la sombra de los peces en el mar.

Caen días claros. Extrañas carnadas pegadas de días  
claros, de amores que no alcanzaron a decirles.

El mar, se dice del mar. se dice de carnadas que  
llueven desde el cielo y de días claros pegados a  
ellas, se dice de amores inconclusos, de días claros  
e inconclusos que llueven para peces en el mar.

Este poema está no livro INRI, nele a peculiaridade do mapa do Chile faz-se presente em seus versos. Um país que é um corredor de terra espremido entre cordilheira e o oceano, entre o deserto e o gelo. E atrelada a esse mapa, a essa geografia, como escreve Hector Hernandez Montecinos na quarta capa do livro, uma história. História de violência, horror, de amores perdidos e filhos mortos. Os

desaparecidos do Chile, os cidadãos da América Latina que sumiram e continuam a sumir na mão do Estado ou por sua negligência. Os poemas de Zurita cantam esses fantasmas. Desaparecidos no mar ou no deserto.

Em alguma medida, o documentário de Guzmán é também essa espécie de canto. Livro e filme se assemelham em tema e geografia. Em ambos, a água surge como um espaço onde se pôde viver num outro tempo. O oceano. O Chile e sua beira; o Pacífico. Água, fundamental à vida, meio de subsistência de povos quase extintos e cemitério de presos políticos. Água metamorfoseando-se em vida e morte, vida colada na morte, como uma superfície torcida, como esquecimento e memória. Não se opõem, se colam sem anular-se. A água não guarda memória, faz do mar uma represa do esquecimento. O mar, as ondas devolvem o que se tentou esquecer. Olvidar. O mar do Pacífico fala, ressoa. “É preciso escutar as vozes da água.”<sup>22</sup> Como se escuta? Como se lê essa escrita de ir e vir? Não podemos carregar o mar conosco em um radinho de pilha. Levá-lo a uma sala de aula ou biblioteca para fim de pesquisa. Em verdade, houve uma vez um outro filme no qual o mar invadia a sala. Era Godard, o filme; *Elogio do amor*. Havia uma cena onde o mar estava presente na sala, enquanto uma mulher se virava e saía. Foi um recurso técnico, um filme francês. Não, isso não vem ao caso aqui. Me desculpe, voltarei ao assunto, chega de tanta deriva.

A questão é, pronto vou entregá-la, a água, tida como uma matéria sem memória. O fundo das águas escolhido por militares durante as ditaduras nos países de nosso continente para fazer desaparecer os vestígios da tortura e morte de milhares de presos, devolve a história. Antes, fazem produzir história, guardando os vestígios dos torturados, a água possibilita que se crie uma narrativa daqueles corpos desaparecidos. Digo que crie narrativa porque sabemos que qualquer recriação é impossível. Não há volta ao passado ou recuperação da verdade dos fatos. Há o esquecimento, suas marcas e restos, o botão de uma camisa em um trilho no fundo do oceano. E essas marcas podem detonar uma fala, uma escrita. Uma escrita do esquecimento.

Como poderia o mar escrever? É certo que esses vestígios podem produzir texto, narrativa. Mas e o mar? Ele mesmo, pode escrever? Diante dessa questão, é impossível não citar o trabalho realizado por Omar Salomão e Daniel Castanheira

---

<sup>22</sup> Diz a voz de Patrício Guzman no documentário.

na Biblioteca Barris da Bahia, no ano de 2014. Os dois fizeram livros e os mergulhavam no mar, lavavam esses livros com as águas salgadas de Salvador (e aqui não resisto a escrever o nome da cidade, menos uma homenagem à capital baiana que um desejo de escrever seu nome, gritar seu nome mil vezes: Salvador, Salvador Allende). Esse apagamento feito pela água era uma outra forma de escrita. Os livros eram, então, colocados na biblioteca e, conectados a eles, um sensor sonoro, cada vez que alguém fechava o livro, um som poderia ser ouvido. A escrita do apagamento da água era ouvida. Um esquecimento da água.

E a importância da presença  
enquanto fantasma, a familiaridade  
do toque, da marca, da cicatriz.

Escreve Omar em um de seus cadernos. Uma presença da cicatriz ou vestígio, a marca deixada pela onda que passa, pela força que tenta apagar os vestígios de uma existência. Não há o que se possa apagar de todo. O resto permanece, a cicatriz.

“Eu fiquei aqui, de resto.” (Rosa, 1984, p.81) Eu fiquei aqui, de resto. Diz o filho e narrador do conto que já se anunciava aqui: A terceira margem do rio. A narrativa de João Guimarães Rosa não está aqui presente apenas por gosto. Tampouco trata-se de uma justaposição de imagens: águas correndo, rio e mar. Não que essa técnica de aproximação ou colagem não seja eficaz para a produção de um conceito, mas há algo mais que aproxima o conto de Rosa destas páginas. O narrador é um filho, não há um nome ou qualquer outro laço familiar que o defina, ele é um filho. “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo(...)” (1994, p.77) é desta forma que a escrita se inicia, portanto, o lugar de filho já é logo estabelecido, assim como logo, sabemos que será o discurso de um filho sobre o pai, ele, o pai, estará ausente. “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente.”(1994, p.77). É essa qualidade de ausência que creio ser importante elaborar aqui. Uma ausência que não permite o luto. Não foi a morte quem carregou o pai, foi o rio, as águas. Sublinho, mais uma vez, como quando invoquei Ofélia, há uma diferença de ação. O personagem do pai decide ir para o rio dentro de uma canoa. É um desejo dele habitar o meio do rio. Nem uma beira, nem outra. Uma terceira margem. Isso é uma distância abissal de ser seqüestrado, torturado e morto pelo terrorismo de

Estado. Mas, me sirvo da literatura para pensar, não o gesto do pai, mas sua ausência no filho. E digo mesmo ausência no filho e não na vida do filho. Por que tem dor que desenha e marca é o nosso corpo mesmo. “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade.” (1994, p.79).

Os desaparecidos, lançados em rios e mares da América do Sul, produziram também essa marca de ausência em seus familiares, seus pais, suas mães. Uma ausência que lateja, que não cura nunca. Um manquejar eterno das costas. O mar não é cemitério, não se pode velar um morto perdido nas águas, muitos nem mesmo se sabe quem são. Esquecer ou ir embora não é não ter existido, a mínima existência já faz impressão nos que amam, imagine a existência de um pai que se recolhe ao lugar vazio, lugar de suspensão. Meio do rio.

O pai, no conto de Guimarães Rosa, ocupa o lugar de um desaparecido, um pai perdido para o rio. Como já afirmei, o ato do pai no conto é voluntário, manda construir a canoa e se coloca a flutuar sobre o rio. Não atravessa as águas, nem as usa como caminho para lugar algum, antes, funda uma terceira margem. “Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a intenção de se permanecer naqueles espaços vazios do rio, de meio a meio.” (1994, p.78). A dor de uma ausência que fica como marca. O sufoco, a falta de fôlego que é estar em uma história que não se fecha, não se resolve. A ausência sem sepultura, nem despedida. A ação do pai provoca esse estado em sua família. Ficam por um tempo presos ao rio, esperando que um dia ele volte, o pai. Aos poucos, no passar dos anos, vão desistindo e partindo dali. Mesmo a mulher se cansa, envelhece e vai embora. O filho, não. Esse fica. Coisa de filho, de pensar que deve continuar o pai, ser sua sequência, esse fica. Não é do desejo do pai que procuro falar agora. Mas da marca deixada pela ausência desse pai em sua família. Fazer ver essa semelhança entre a família do conto e as famílias dos desaparecidos políticos. E, sublinho, todo desaparecido na mão do Estado é político, esteja ou não em uma luta explícita por democracia. “Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só pra se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos.” (1994, p.80). Assim o filho se refere a um possível esquecimento da figura do desaparecido. Um esquecimento que “a gente fazia que esquecia” e, de dentro desse esquecimento, um sobressalto da lembrança, o pai retorna em lembrança. Um fantasma de um corpo vivo ainda, um morto vivo. Os

mortos, nós os enterramos. Se não há o sepultamento, como fazer o luto, como o adeus final? Mortos-vivos, fantasmas de desaparecidos. Fantasmas dos oceanos, das águas. A passagem de Guimarães traz essa torção de que falo aqui, um esquecimento como uma das formas de memória, a superfície torcida. É do esquecimento que desperta a memória, como se fosse gerada em seu interior, mas o tempo aqui não é de uma geração ou gestação. É o tempo sem espessura, quando uma coisa não deixa de ser ela sendo, concomitantemente, outra.

O rio do conto é o espaço dessa zona de suspensão. Uma falta de resposta ou de ponto final na história, no amor do filho, um alguém que some deixa uma inscrição de cicatriz no corpo de quem fica. A água do rio não afoga a canoinha do pai, não o leva para outras terras, mas o mantém em desapareição. Aqui, o que ganha espessura é essa desapareição. Essa sentença sem pontuação. Os desaparecidos dos vuelos de la morte são afogados e mortos pelas águas, mas a suspensão do fim permanece, assim como permanece a escrita da falta na pele de quem espera.

## 14 - O nosso segredo. - andante

De dentro desta tarde vazia e quente. Vazia, completamente vazia de você e completamente ocupada de sua presença que já não existe mais. Os olhos castanhos que marcaram as maçãs de meu rosto para sempre. Esse olhar que rasgou a pele e me deixou com essa indisfarçável cicatriz no rosto. *Um homem com uma dor é mais elegante.* Não eu, sou uma mulher e essa cicatriz que me deixaste, me desfigura. Não há elegância nesse vestígio de tua passagem por meus lábios.

De dentro desta tarde vazia e quente, assim, totalmente desfigurada e caminhando numa tarde úmida e amarela de janeiro olhei para esse banquinho, em uma calçada um pouco suja do Humaitá. Não era banco de praça, percebe? Nem isso, nem um banco de praça tivemos. Mas olhei esse banquinho meio torto. Estão todas as ripas de madeira ali? Cuidado, é possível que a vista se engane, trompe d'oeil. Pode ver, mas não haver mais ripas de madeira para sentarmos nesse banco. Sentarmos? Sentar-me só, posto que você já não existe mais.

De dentro deste meu caminhar torto e desfigurado, olhei esse banco sem pessoa nenhuma sentada e pensei assim: Mas e se o lugar guardasse ainda a marca de quem um dia o ocupou? Ali, no espaço onde não há ninguém, poderíamos, então, ver a marca dos dois. Supondo que houve uma história de dois. Sentados no banco, cansados, no meio (quem sabe?) de um carnaval. Ela cortou o pé na rua, porque os pés já estavam descalços depois dos dias seguindo os blocos por aí. Ela sentada e seus pés machucados e, (quem sabe?) então, ele tenha se sentado ao seu lado e, com a água que bebia, já cansado de beber cerveja depois de dias seguindo os blocos nas ruas, limpou os pés dela. E nem houve um beijo, mas a cabeça descansando no ombro, um pouco tontos. E ele lhe disse sobre uma música, cantou bem baixo e não era uma música de carnaval e o bloco já se afastara e não havia mais ninguém, apenas os dois. Sentados em segredo.

Se pudesse, eu, hoje, de dentro desta tarde, me aproximar do banco donde os dois já foram esquecidos e enxergar uma marca qualquer deixada por esse amor. Será que poderia, então, deitar minha cabeça no encosto do banco, cansada e escutar: *Una rumba con zabumba, solamente para ti, mi Calunga, mi Calunga. Dó ré mi fá sol lá si. Tus besos apagan todos los males. Tus besos son los puntos cardinales?*



Figura 18. Banco.

## 15. Vozes.- alegricíssimo

Entrevista realizada em 16 de fevereiro no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro.

Realizada por Raïssa de Góes com Daniel Castanheira e Omar Salomão. Falamos sobre o trabalho Códices, série Oculito que teve sua primeira versão feita em 2014 na Biblioteca Barris, Salvador. O trabalho consiste em uma intervenção/installação na biblioteca. Nove livros com sensores ativados quando os exemplares eram fechados. Cada livro continha um som específico. Esses exemplares estavam nas estantes e podiam ser acessados pelo público mediante o código do arquivo. Esta é apenas um descrição do trabalho, há mais ali. Mais camadas. Venha, deixe que lhe mostre algumas destas camadas.

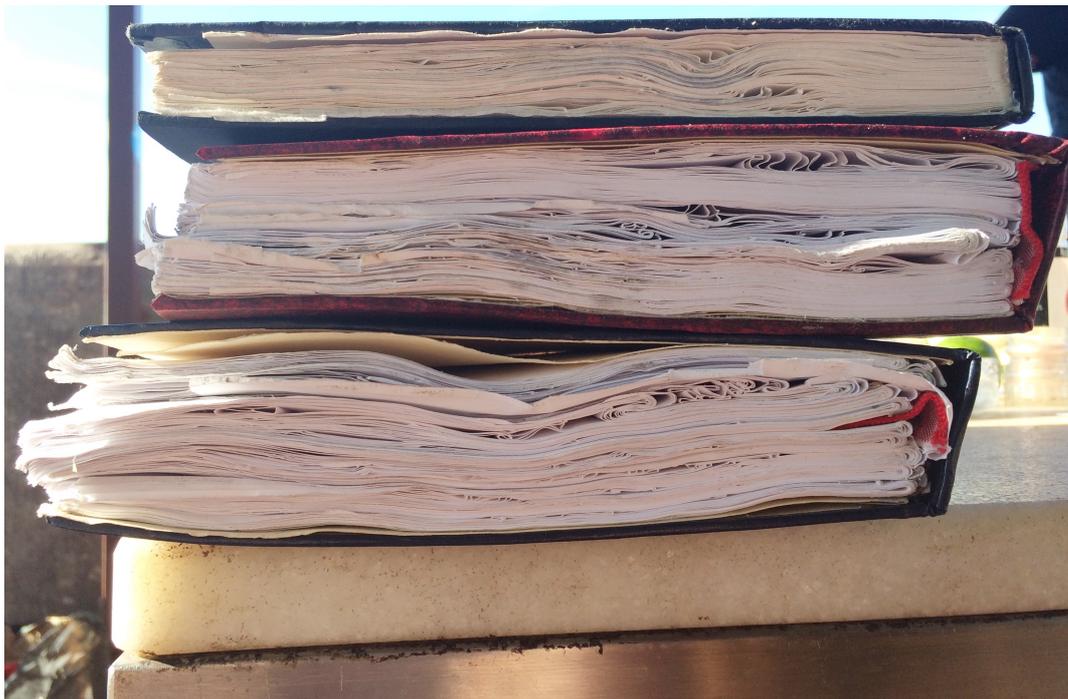


Figura 19. Códices

D- A primeira vez que rola é na biblioteca. A primeira versão da parada.

R- Chama códices?

D- Chama Códices.

D-A primeira versão é uma intervenção na biblioteca pública de Salvador. Omar tava fazendo uma residência na Bahia e emendou na Bienal lá. Na bienal de Salvador

O- Bienal da Bahia

D- que é uma bienal super controversa e tal.

R- Aquela residência do...

O- É... Rola a bienal da Bahia. A primeira acho que foi em 64, a segunda acho que era em 66 e aí fizeram essa terceira como um, assim, a segunda foi interrompida pelos militares logo no início, acho que algum trabalho do Antonio Manuel, alguma coisa assim, sumiram com vários trabalhos, no meio daquele desmonte da Bahia feito pelos militares e aí fizeram essa terceira como uma recuperação de memória e.. e.. repar..., não reparação, mas uma releitura.

D- Inclusive, convidaram todos os artistas que tinham sido censurados na época pra remontar, porque na ocasião lá, a bienal parou no meio, acabou. Tiraram os trabalhos.

O- Tinham várias remontagens.

D- Logo no começo, assim.

O- E aí, eu inicialmente fui convidado para esse núcleo. Um pequeno núcleo de arquivo que era coordenado, curado pela Ana Pato. Para pensar memória, para pensar arquivo. A gente trabalhava num, dentro de um, a exposição, uma parte da exposição inicialmente seria dentro do arquivo histórico de Salvador, que é o segundo maior do Brasil. Que é na casa onde morou o Padre Antonio Vieira e tal. E tá caindo aos pedaços. Enfim, fiquei dois meses na Bahia fazendo uma pesquisa em cima de livros sonoros já pensando numa relação, aí já vem de uma conversa com o Dani, essas coisas de livros, de sensores, de trabalhar a palavra para além do livro, as materialidades e aí acabou surgindo, a partir de uma ideia do Candomblé, já que estava trabalhando com arquivo e há dois meses Itaparica, que é uma ilha que tem muito forte a presença do candomblé. E tem a dos Eguns que é um culto ligado ao candomblé, dos ancestrais, dos mortos. E tinha acabado de morrer o mestre Didi que é um Alapini, tipo um pai de santo, um sacerdote desse culto e um puta artista plástico.

D- Tinha esse detalhe.

O- E, enfim, já que estava pesquisando essa relação de... de candomblé. Comecei a pensar: candomblé é uma religião que não tem um livro, tava trabalhando com arquivo, e não tem um livro. É tudo tradição oral e daí vinha essa relação dos escravos, vindos da África, nus, né? E como é que, ah, a religião chegou aqui através da experiência, do que foi marcado na pele, e o candomblé é uma religião muito de experiência, né? Você vai galgando, a gente ficava brincando: essa relação do culto e do oculto.

R- Você é do Candomblé?

O- Não.

D- Nem eu.

O- Mas meu pai era.

D- Minha família também, venho de uma história do candomblé, mas não fiz parte. Quando meu avô... Meu avô... meu avô morreu muito cedo. Então não segui

R- Seu avô era do Candomblé?

D- Meu avô era. Mas assim, tem alguns planos nessa discussão, não sei se estou adiantando, você que vai mapear isso, enfim, na verdade. A gente até já conversou sobre isso. Você não foi, né?

O- Aquele dia da Ana Kiffer?

D- É, aquela mesa.

R- Com Marcelo Jacques, né? Foi ali que descobri esse trabalho.

D- Isso, isso. O Omar estava fazendo essa residência e sem saber exatamente, já tinha conversado tudo isso, já tinha essas coisas.

O- Com vários buracos.

D- É, mas foi da melhor maneira que um residente vai pra uma residência, é ir lá, meu irmão, vamos lá. Então, acabou caindo nessa ilha que tinha esse cara e a gente se falava pelo telefone e começou a pintar essa ideia. Aí, o que que acontece? Desse ponto, o Omar lá e eu comecei a ver daqui, essa coisa do mar sempre é uma poética, a gente é uma cidade do mar, né, cara? A gente é uma cidade do mar. A gente é uma cidade africana do mar. Como quase todas do litoral, mas Rio de Janeiro e Salvador, Recife de alguma maneira também, mas

principalmente Rio e Salvador, é importante isso. Essa questão, principalmente de comércio de escravos.

R- Chegada.

D- A chegada e grandes entrepostos, ali onde é o Valongo, a própria Praça XV, Paço Imperial, ali aquela área. Claro que em todos os lugares tinha entrada de escravos, mas aqui e em Salvador eram realmente um grande pólo dessa jogada, enfim. O que acontece, cara, eu acho é que de alguma maneira essa coisa que você tá trabalhando aí como apagamento, memória, mas não só assim, com escrita também, escrita dessa natureza. É que essa questão, não só do Candomblé, mas, pelo que eu conheço um pouco de religião, discurso místico e tal, todas as religiões não semitas, não escritas, a experiência, ela é geradora de índices e novos índices. Construção de marcas em geral, ela é uma escrita de marcas, no corpo, não só no corpo físico, no corpo biológico, mas no corpo diversas maneiras, vários corpos. Então, a experiência de chegada do candomblé no Brasil, pra além de toda a responsabilidade antropológica, enfim, religiosa e tudo isso, histórica que isso representa, tem um mistério, um ponto de interesse, uma zona de calor, que é essa experiência do navio negreiro, da travessia.

O- Quando tava lendo o arquivo, pesquisando, fui procurar uma coisa de , porque tinha número de chegada dos navios. E lá não tinha nada, não sabia disso, quando teve a abolição, o Rui Barbosa mandou queimar tudo que fosse relativo à escravidão, como uma ideia de ... isso, dar a volta para esquecer. Vamos fingir que nada aconteceu e vamos reiniciar. Só que, pô, você não finge que nada aconteceu, abrindo a porteira e mandando os caras, os escravos embora com um pé na bunda e... Ah, somos um país sem escravidão agora. Apagar a memória só faz a marca ficar maior, né? Não sei, essa história também ficou na minha cabeça. Como assim você queima e apaga as coisas? Finge que nada aconteceu. Claro, tem registros em outros lugares e não conseguiram apagar tudo. E junto com isso tem aquele poema do Castro Alves que é o Navio negreiro que tem um refrão que é

D- Engraçado você falar “aquele poema do Castro Alves”.

O- É porque é conhecido, né? Ele fala “ó, mar, porque não apaga com a esponja de tuas vagas, de teu manto este borrão” Que é o navio negreiro. Como é que você permite esse trânsito?

R- É foda, porque a anistia no Brasil, depois da ditadura, foi parecido, vamos fingir que nada aconteceu. Crimes contra a humanidade não teria anistia, né?

O- Tanto que, até hoje, tem gente que fala que nada aconteceu.

D- É essa discussão política, políticas da verdade. Políticas da memória. Aliás aquela revista que te mostrei chamava isso, né? Políticas da memória.

R- É, eu li lá.

D- Tu leu?

O- E não sei, acho que uma parte da pesquisa foi indo pra esse lado. O mar era muito presente, você ficar dois meses numa ilha é muito incrível. Impressionante essa coisa da maré ir e voltar duas vezes ao dia e radicalmente. Vira um deserto.

R-É, no nordeste, é foda, a diferença.

O- É, e a lua influencia os animais, os sapos e siris, a economia local, não sei, isso vai dando uma onda. Sem trocadilho com onda

D- Mas eu tava, na época, muito em cima do tema, não por esse viés específico, mas acabei entrando nesse viés, no tema meio, sei lá, meio semiológico. A questão do resto, rastro, do eco, índice, da pista. Trabalhando um pouco com som nesse sentido. Inclusive tem até alguns exercícios que a gente faz com os alunos.

A gente até fez lá na biblioteca do Grifo, lá na Biblioteca Parque, de ir sacando as sobras dos corpos sonoros no espaço. Como isso influencia, como isso é sobra e é, ao mesmo tempo, a coisa e transforma a coisa, esses índices que transformam a própria coisa. Então, como essa experiência dessa travessia, essa chegada como ela vai deixando índices mas também vai ganhando novos índices. Então é um exercício duplo, né? De ganhar índices, e deixar marcas. Ao mesmo tempo que deixa a pista, você ganha a pista. Aí a hora em que tudo isso ganha uma certa distinção: pista, índice, sinal, resto, rastro

R-Traço.

D- Traço. E eu tava lendo Didi-Huberman, tento entender isso a partir da noção de espectro, fantasmagoria.

O- Imagem fantasmagórica.

D- Tempo fantasma. Junto com a coisa do Aby Warburg que de alguma maneira é contrário a noção Darwinista de evolução que uma coisa vai para outra. De um certo Darwinismo. E, nesse sentido, de alguma maneira, o passado, o presente e o futuro são de uma outra natureza e isso tem a ver com uma historicidade, uma certa temporalidade contemporânea de convergência, de simultaneidade. O Aby Warburg vai questionar, por exemplo, o renascimento. Não tem renascimento porque não morreu ainda. A partir dessa leitura desses caras aí. Do Cães Heróis, ele cita alguma coisa do Faulkner. Não, é o Piglia que cita o Faulkner, tem uma passagem muito legal, não lembro, a gente pode recuperar ali. “O passado não acabou, ele ainda não é passado”. A gente pode desenvolver um pouco mais isso. Mais poeticamente falando, sem responsabilidade científica, dá pra afirmar, talvez, que o passado seria aquilo que realmente já acabou. Tá, mas certas coisas tão aí ainda, do século XVIII, então não é passado. Tem coisa de 2000 antes de Cristo que tá aí ainda, então não é passado. Não é cronológico. E o Warburg, segundo o Didi-Hberman, vai nas formas. A pesquisa dele é sobre as formas. Coleção de objetos.

O- Vai reinventar toda a história da arte.

D- Inclusive, certos mosaicos, certas maneiras de arquitetura. O lance do fantasma, que ainda não falei espectro, mas tem toda uma jogada a partir disso hoje em dia que chama espectrologia. Até falei do Fabien Ludeña. O Didi-Huberman discute isso a partir de uns biólogos e antropólogos. Um caracter pode surgir hj em dia, pode estar espectral há 50 gerações. Você não vai perdendo. Do ponto de vista genético, um caracter pode estar ali há anos.

R- É o resíduo, né?

D- Resíduo. É outra noção que entra nessa. Inclusive, tava dando aula de arte sonora na UERJ, desenvolvi essa parada em cima de um exercício de um cara chamado Alvin Lucier, um acara que fez um disco genial. I am seeting in the room. Ele grava um texto de mais ou menos um minuto que é ele falando o procedimento. Ele fala: estou sentado no quarto, estou com um gravador etc. Depois vou jogar essa gravação no espaço e gravar de novo, farei isso repetidamente até que só sobrar o espaço. É um disco maravilhoso, bom de escutar, inclusive, que dura uma hora, uma hora e pouco até a coisa se apagar de novo. Foi um exercício que fiz com os alunos e listamos palavras relacionadas a isso. Resíduo, sobra, sinal, rastro, pista. Até usada pelo discurso criminal.

R- Elas fazem parte de um arcaouço, mas tem suas diferenças, né? É Maneiro ir lá na diferença. Resto e rastro elas roçam sonoramente, mas quebram numa diferença

D- É, claro. Ruído também, porque tava trabalhando com a questão sonora e ruído é geralmente a sobra, uma coisa, às vezes, indesejada. Acho que a pista, pista, a chave era pra mim, na época, e é ainda hoje, nesse tipo de trabalho, que é conceitual, mas é prático também, um trabalho de arte, onde a singularidade da coisa, a partir de suas distinções, ele gera e é gerado. Então, o rastro, não necessariamente deixa alguma coisa. Já o resíduo... fica alguma coisa de quem marcou. Mas o caminho também marca o “marcante”. No barco, aquele rastro de água, no mar, esqueci como chama agora. Como se aquela água também marcasse o barco.

R- É, é um contato, né? O toque de uma superfície sobre outra. Uma marca outra.

D- Nesse sentido, tem várias abordagens sobre isso e são todas materiais, matérias de diversas naturezas. Pode parecer muito abstrato. Quando você deixa uma marca, né? No sentido de grifo, inclusive, de grafia, de gravura. Numa abordagem mais tradicional pode parecer um passivo e outro ativo, mas o contrário também. Não só conceitualmente, mas materialmente. Embora não acredite nesse distinção. O conceito também é uma matéria. Tem gente que sabe ler por onde o barco passou, olhando a marca do mar. Lembro até hoje do meu professor falando quando era moleque “é o papel que risca o grafite.” Realmente, né? De fato uma ótima relação. Quem tá produzindo atrito é o papel.

O- O grafite da sento lixado.

D- E o papel também, fica a forma. Fica o veio. Tem que pensar isso não binariamente. Se perder dessa abordagem tradicional. Os corpos estão criando espaço o tempo inteiro. A noção de apagamento tem que ser ampliada. Num ponto de vista não tradicional, não há apagamento.

R- A borracha escreve.

O- Isso é lindo na água, porque ela mancha, você perde parte do conteúdo, dependendo da tinta, ela apaga pela mancha, mas deixa os resíduos e recria uma outra escrita.

D- Entende que, do ponto de vista material, ele não apaga. Ou apaga o semântico.

O- Só pra fechar, as páginas eram em branco, o mar escreve. O que a gente ficou brincando era isso: o mar escreve nas páginas. Fui gravando o som dos terreiros, os cantos. A fala, alguns pais de santo, os ruídos, barulho de mar. Tinha uma coisa legal dos sensores nos livros é que eles poderiam ser remixados. Fechados e detonava o som. E os livros, a gente molhou no mar. a água do mar enrugava as folhas, criava desenhos

D- E manchas também é matéria orgânica

O – e não para, continua, não é retórica, é bonito, o mar não está mais lá, mas desenha

D- Ia chegar aí, Ele tem um trabalho de desenho nos livros, aquarelas e tal que ele também mergulha no mar. Aí é isso, existe uma dupla noção de apagamento. O significado às vezes se perde.

O- Às vezes fica.

D- Há uma transformação de significado, numa abordagem tradicional, uma perda.

R- sim , nem assim um apagamento.

D- Por isso disse, numa abordagem tradicional. No sentido mais hemêneutico, do significante, não há apagamento.

O- Às vezes a mensagem até ressalta, tem um entorno que se cria. Você perde o controle.

D- É um processo de acaso, o mar é sempre igual e nunca o mesmo. Esses outros que agente fez os códices. Tem a gente performando sobre, continuamos o trabalho.

O- esse aqui de dois metros tava na Bahia, esse grandão, ficava exposto na vitrine de livros raros. Esse eu levei no mar depois de pintar ele todo.

R- E os das biblioteca? Vocês levaram pro mar antes? O mar desenhou?

O – Sim estão em branco, só o mar agiu.

(Daniel pega os livros)

O- Uma das grandes viradas que a gente fez é que, inicialmente iriam para o arquivo que falei no início, mas aí a Ana Pato achou que faria mais sentido levar para a biblioteca dos barris na Bahia. A biblioteca central da Bahia. Aí a gente poderia cadastrar esses livros, isso foi o mais legal.

D-É, uma intervenção.

R- A biblioteca tem ainda a função de biblioteca?

D-É.

O- O Dani bateu nessa tecla de ter que cadastrar os livros no sistema. A gente ganhou um código para a biblioteca. Tem os nomes dos autores, publicação etc.

E agente botou dentro da biblioteca com sensores e a pessoa podia estar olhando os livros e achar um dos nossos. E fechar o livro e acionar os sensores.

D- Vem um procedimento nosso. Omar grava aí, ele ficou gravando tudo e me mandava. Aí, fui pra salvador e ficamos associando os nove livros com nove canais de áudio do aparelho que a gente usa. A gente associou cada livro a um som específico. Cada um era um som.

O- W a relação do oculto. Você abre e não tem nada

D- Não tem palavra.

O- É, não tem palavra. Mas tem o desenho do mar e tem o som. Você folheia ele ta manchado. Quando você fecha, ele ativa o sensor. A ideia era isso, abria tinha o livro desenhado pelo mar. Tinha a experiência envolvida, tipo a parada do candomblé. Tem que entrar um pouco.

D- Tem uma coisa de instalação. Eles estavam em uma parte que não é de acesso público, nesse caso, quem chegasse com o código, podia ir lá.

R- Ah, então tem toda uma coisa de autorização, de dar acesso.

D- De dar acesso. Te dar acesso ao arquivo. Você quebra um segredo, do mar, do candomblé, do arquivo.

O- Os terreiros de Itaparica são terreiros pequenos, comunitários mesmo. Quando cheguei pra conversar, o pessoal tava meio assim, tinha esse amigo meio guia. Aí, fui conversar com a mãe de lá, mãe Ana. Ela meio sem saco, magrinha. Ela foi fazer um jogo pra mim. Ela foi jogando e foi crescendo, muito lindo isso. Ela jogava olhava para mim, e jogava olhava pra mim. Pensei deu merda. Aí, ela disse para perguntar o que eu queria. Quis saber se o trabalho não iria atrapalhar. Ela disse que Iansã tava respondendo. Por isso ela tava crescendo. E disse que Iansã autorizava.

D- Os arquivos foram se abrindo. É um trabalho é sobre arquivos. Muitas camadas, como as páginas do livro.

R- O trabalho continua se fazendo, né?

O- Mais de uma vez tiraram o trabalho da tomada. Acham que foram funcionários evangélicos, uma tentativa mais uma vez de calar o candomblé.

D- Todo processo de apagamento é um texto, né? Uma transformação constante.

**16 – Códice - vivace**

Eram nove canais, nove livros, nove sons. O trabalho de arquivo. Livros de uma biblioteca de Salvador. Biblioteca dos Barris. Um trabalho que traz uma escrita que parecia apagada ou inacessível. Os áudios foram captados na ilha de Iatparica. Seus terreiros e conversas acerca dos rituais trazidos ao Brasil junto com as pessoas escravizadas do continente africano. Cada som era um livro. Cada livro uma escrita do mar. O mesmo mar enfrentado por essas pessoas sequestradas de suas terras. O mesmo oceano que serviu de caminho para deixarem, à força, sua terra. É esse o mar que desenha nas páginas do livro. Ao olhar o livro, não se engane e pense que ele está vazio. Ele não está, suas manchas e desenhos são essa escrita marítima. Um marulho.

Ó mar, por que não apagas  
Co'a esponja de tuas vagas  
Do teu manto este borrão?<sup>23</sup>

O Mar não pôde apagar. Não há o que se apague de todo. Escreveu quase sem nada escrever. Quase sem nada dizer. Disse com palavra não conhecida. Passaram por aqui. Corpos maltratados. Tem gente que até hoje pensa poder ser dono de gente. E tem gente que resiste no canto. Na voz que a garganta sustenta. Corpos maltratados.

---

<sup>23</sup> Trecho do poema Navio negreiro de Castro Alves. Poema citado por Omar durante a entrevista no andamento anterior.



Figura 20. Códices



Figura 21. Códices

O acesso aos livros. Os livros que o mar escreveu. Os livros que Daniel e Omar escreveram com som. Como chegar ao trabalho? Ao arquivo? Códice é um trabalho que mostra o problema do arquivo.<sup>24</sup> O trabalho permite, mais que permite, convida a ter acesso ao arquivo. Os livros estão em um local da biblioteca interdito ao público, mas que foi liberado por causa da intervenção dos dois. O arquivo, então, mostra? Mas ao olhar o livro, ele está vazio. Aparentemente vazio. Há a escrita feita pelas águas salgadas. Ao fechá-lo, o sensor dispara um som. O som gravado previamente por Omar Salomão e tratado por Daniel Castanheira. As vozes de um rito que se tentou apagar. Uma religião de povos que se tenta constantemente calar e assassinar.

Por que nossos arquivos, nosso traçado, sofrem seguidos atentados? Os números com a chegada dos homens e mulheres do continente d'África estavam em cadernos. Foram queimados. Vamos fingir que não aconteceu. O pacto de anistia depois da ditadura brasileira foi um grande “vamos fingir que não aconteceu.” Por que? Assim, vamos comendo os lábios. Destruindo os cantos da boca. Enquanto negros e negras seguem assassinados. Seguem limpando as mesas e as bostas de cachorro na rua. Enquanto um golpe vai se consolidando a cada dia no Brasil.

Dizei-me vós, Senhor Deus!  
 Se é loucura... se é verdade  
 Tanto horror perante os céus?!  
 Ó mar, por que não apagas  
 Co'a esponja de tuas vagas  
 De teu manto este borrão?...  
 Astros! noites! tempestades!  
 Rolai das imensidades!  
 Varrei os mares, tufão!<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Este problema é tratado no ensaio de Jacques Derrida: Mal de arquivo, uma impressão freudiana. Ele, a partir de uma fala no museu Casa de Freud, levanta questões pertinentes também ao trabalho exposto aqui. Quem cuida do arquivo? Quem são os arcontes? Quem pode acessá-los? O arquivo dar a ver ou é uma camada opaca que esconde o documento?

<sup>25</sup> Também do poema Navio negreiro de Castro Alves.

## Interlúdio.

“às vezes  
esqueço que  
às vezes  
preciso de descanso.”

Pedro Lago

## 17. Baobá – árvore do esquecimento. presto

Uma árvore de cabeça pra baixo. Se conta que foi a primeira árvore da Terra. Posta ao lado de um lago, não parava de se comparar às outras árvores. As enxergava refletidas na água. Reclamava não ter os mesmos dotes que as outras, por isso, foi posta virada, com suas raízes para cima e seu cume enterrado. Castigo. Dizem, ainda, que é possível conversar com esta espécie de árvore ao sentar-se perto de sua raízes, pois a boca das plantas fica perto de suas folhas. Já viu a boca das plantas? Também não. Mas escutei.

Não é apenas isso que se sabe sobre o Baobá. Ela é também conhecida como a árvore do esquecimento. Havia um porto no Benin, porto de Oiudá ou Ajudá, dali partiam homens e mulheres negras rumo à escravidão. Seus algozes, por medo e culpa, achavam por bem fazê-los esquecer sua história e raízes, os obrigavam a dar voltas em torno do Baobá. Acreditavam, assim, seriam escravos livres de memória (nunca seriam livres). O que será isso? Livres de memória. Esqueceriam seus nomes, história, casa, família, língua, tudo. Era chamada de árvore do esquecimento. Mas não é assim que age o esquecimento. Ele não apaga tudo, não importa as voltas que damos. Não importa o tanto que voltamos.

As mulheres e homens africanos trouxeram em seu corpo suas lembranças e vínculos. O exilado não pode carregar tudo o que quer. O imigrante se veste de pertences que lhe fazem sentir um pouco da casa. Os escravos tem apenas o que foi inscrito em seu corpo, à essa inscrição somam-se as voltas do esquecimento. Aos nomes que não foram perdidos, à religião que não foi apagada, juntou-se o esquecimento que deles se aproximava a cada volta. Se aproximava não para apagar suas vidas, mas para fazer-lhes sombra. Para ajudá-los a atravessar o oceano, para sussurrar em seus ouvidos seus nomes, suas histórias, suas terras. O esquecimento esteve naqueles navios. Os fez companhia. Era ele quem não cansava de repetir em seus ouvidos:

São os filhos do deserto,  
Onde a terra esposa a luz.  
Onde vive em campo aberto  
A tribo dos homens nus...  
São os guerreiros ousados  
Que com os tigres mosqueados  
Combatem na solidão.  
Ontem simples, fortes, bravos.

Hoje míseros escravos,  
Sem luz, sem ar, sem razão. . .

São mulheres desgraçadas,  
Como Agar o foi também.  
Que sedentas, alquebradas,  
De longe... bem longe vêm...  
Trazendo com tábios passos,  
Filhos e algemas nos braços,  
N'alma — lágrimas e fel...  
Como Agar sofrendo tanto,  
Que nem o leite de pranto  
Têm que dar para Ismael.

Lá nas areias infindas,  
Das palmeiras no país,  
Nasceram crianças lindas,  
Viveram moças gentis...  
Passa um dia a caravana,  
Quando a virgem na cabana  
Cisma da noite nos véus ...  
... Adeus, ó choça do monte,  
... Adeus, palmeiras da fonte!...  
... Adeus, amores... adeus!..<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Poema O navio negreiro de Castro Alves

## 18. Uma distante e esquecida história de amor.- andantino

Chamou o filho, o menino mais novo. Filho caçula. Sabe, essa palavra: caçula, ela é uma espécie de permanência. Resistência. O último filho. Uma palavra trazida por negras e negros d'África. Língua de Angola. Essa mulheres e esses homens foram escravizados. Escravos. Ainda hoje existem. Ainda hoje o lombo apanha. Ainda hoje homens acreditam poder ser donos de outras pessoas. Permanência.

Trouxeram a palavra deles e a firmaram na língua estranha. O colonizador, o ladrão de corpos. Algumas palavras se inscreveram. Caçula. O último filho.

Chamou o filho caçula, o menor deles. Quando criança, os irmãos o chamavam de miúdo. Carregava ora o nome africano, ora o nome português. Tem coisas que nem distância, nem chicote podem apagar. Tem coisas que não se apagam de todo. Tem coisa que, apagada, permanece. Vira traço.

Chamou o miúdo quando já sabia que não viveria mais uma volta da Lua. Talvez já nem aguentasse mais. Depois de um tempo, a vida pesa. Talvez pedisse a Deus, ele acreditava em Deus, para levá-lo embora. Isso não sei.

Entregou ao rapaz uma pequena fotografia. Um homem e uma mulher muito jovens. O tempo do retrato fazia parecer que não eram jovens. A roupa, o preto e branco da imagem, o recato. Mas eram os dois muito jovens. O homem era ele, o pai. A mocinha era sua tia, irmã da mãe do menino mais novo. Contou a história antes de morrer. Um amor distante pela irmã mais velha de sua mulher. Antes que se casasse, antes de conhecer a mulher que seria mãe de seus meninos. Houve um amor distante, esquecido. Mailde. Ainda impresso na fotografia. Revelado, à beira da morte, ao filho menor.

Contou como tinha se apaixonado pela mulher muito bonita e muito valente que fora sua tia. Desquitada ainda na década de 40. Uma menininha pra criar. Mas não permaneceu infeliz, obedecendo, levando grito. Foi-se embora. Tem mulheres assim: vão embora. Nós vamos embora.

A moça fazia política, era linda, pernas lindas, boca vermelha. Ele apaixonou-se. A valentia, a boca, as pernas. Apaixonou-se. O pai dela não permitiu o namoro. Desquitada fica em casa. É vergonha. O limite era a porta do quintal de frente. Dali, ela não poderia passar. E ele, o pai do miúdo, não poderia entrar. Ele acatou, silenciou. Os homens silenciam, obedecem. O amor se tornou

distante, diziam que haviam esquecido. Dizem assim: o amor não pôde acontecer? Deixa, deixa. Esquece. Um dia esquece. Mas, do esquecido, alguma coisa ainda resta. E o pai disse ao filho a história antes de morrer. Um amor distante. Um resto. A narrativa do pai não era ainda esse resto. A narrativa era lembrança. Como um lenço que se guarda por muitos anos. O resto foi impresso na pequena fotografia. Há uma distância entre os dois, o amor já se mostrava longe. Inacessível. Era o espaço entre os dois, o amor. Uma massa de ar densa, uma presença da impossibilidade. O gesto brusco do esquecimento que marcaria aqueles dois corpos até o fim de suas vidas. A decisão não era deles. Marcaria de distância, de impossibilidades e impasses. Olvido. Presente no invisível. O amor se desenhou na fotografia, no espaço entre eles. Talvez estivessem de mãos dadas. Talvez tivessem soltado as mãos quando surpreendidos pelo fotógrafo. Não sei. Isso ele não contou. Mas é ali, naquele espaço que o esquecimento se faz ver. Um vazio entre eles. Os braços que não se tocam, mas continuam pelo ar. Um braço continua o outro, atravessando a barreira de nada. (Você que me continua.) Ela e ele. Um amor esquecido e para sempre marcado nos dois. Para sempre até a morte de ambos.

Foi um ano depois de sua morte que ela também não resistiu. Restou a fotografia de dois amigos caminhando juntos. Restou, na imagem da fotografia, a distância entre eles. E, depois de seus olhos castanhos terem atravessados os meus, posso ver o amor revelado naquela distância. Parece não haver nada. Mas sabemos que não é assim. O esquecimento. Ele e ela. Um amor esquecido. Marcado. Não se engane com a imagem. Somos eu e você na fotografia, meu amor.



Figura 22. Sem título.

## 19. Uma pequena planta nasceu nas telhas da casa em direção vertical - vivacíssimo

Fardados. Homens vestidos de preto e capacetes. Em suas mãos, traziam lança-chamas. *Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e alteradas.*<sup>27</sup> O gosto de queimar coisas. Transformar em cinzas. Mulheres, judeus. O gosto de aniquilar. Coisa de gente.

Disse a morte para a foice:  
 Passei a vida matando  
 Mas já estou me abusando  
 Desse emprego de matar  
 Porque já pude notar  
 Que em todo lugar que eu vou  
 O povo já se matou  
 Antes mesmo d'eu chegar  
 Quero me aposentar  
 Pra gozar tranqüilidade  
 Deixando a humanidade  
 Matando no meu lugar<sup>28</sup>

Não posso mais falar de morte de gente. Nem de seus apagamentos. Não posso. Agora não posso. Não me peça isso. Feito a morte, me cansei. Qualquer momento, volta. O tema volta. Vem um vez mais, ainda mais. Encore.

Os livros. Livros queimados, aniquilados. Matem todos!

A temperatura na qual o papel queima é 233 graus centígrados ou 451 fahrenheit. O livro de Ray Bradbury. Depois, o filme de François Truffaut. Fahrenheit 451.

Os bombeiros tinham a função de queimar os livros. Tudo que fosse material escrito virava cinza. Já viu isso? Já, não é? Mais de uma vez. A função deles não era apagar o incêndio, mas provocá-lo. A função de um dos braços do Estado se inverte. Não protege, ataca. Isso também já vimos. Eu e você. Outros já viram. Vemos todos os dias.

---

<sup>27</sup> Palavras iniciais do livro de Ray Bradbury: Fahrenheit 451.

<sup>28</sup> Trecho da música *A velha da capa preta* de Siba.



Figura 23. Fahrenheit 451

Os livros deveriam ser incinerados. Era proibido ter livros, proibido ler o que quer que fosse. A história da morte dos livros contada por um deles. Um livro: Fahrenheit 451.

Mas há um homem que desiste. Um dos homens fardados já não suporta mais seguir lançando fogo sobre o papel. Há ainda alguns que não suportam. Alguns, cuja função é aniquilar, mas seu próprio corpo não aguenta. Se afeta e se fere. Então, desvia. Faz a curva e não queima mais os livros. Ele se apaixona por uma moça que gostava de ler. Você já se apaixonou por quem tem um gosto assim? Muda a vida. A dele, o bombeiro, mudou. Passou a ler os livros. Montag, o bombeiro.

Essa é a história do livro que virou filme. Você conhece? Não conto por achar impossível que conheça a história. Conto por gosto. Sabe? Tenho gosto por fazer escrita das coisas que já escutei e vi. É um amor miúdo. Mas é o amor que me move. Esse amor.

Como, então, guardar os livros, esses objetos proibidos? O homem conhece a gente que vive de guardar livros. Para cada texto apagado, cada escrita retirada do convívio dos homens, era alguém que resistia. Tem vezes que resistir é quase um silêncio. Um desvio. Resistir é fazer uma curva. Por vezes sem alarde.

Um sussurro.

Eles guardavam os livros em seus corpos. Os decoravam. Escolhiam um livro e, escondidos, liam até decorar. Depois, deixavam o exemplar seguir seu destino do fogo. O papel era queimado, banido do mundo. Mas as palavras quedavam. Pousavam nas vozes de seus guardiões. Se inscreviam em seus corpos.

Fora da estrutura urbana hiper vigiada, os leitores criam uma outra sociedade. Em um campo, depois do final de uma linha de trem abandonada. Um lugar que parece mais um resto de lugar. Um vazio. Fora da cidade, nos campos periféricos abandonados. Resistência. Desvio. Guardam os livros de modo que se transformam nos livros. As narrativas, incineradas da realidade, viviam como palavras nos corpos daquelas mulheres e daqueles homens. Homens, livros tornados. Seus nomes mudam. Não interessa se foram Maria ou Miguel. Nessa nova configuração social, são Iliada e Alice através do espelho. O Corvo andando por aquelas paragens. Quem sabe O Corvo não parou para conversar com A doença da morte? Quem sabe não se apaixonariam? Pessoas tornando-se letra.

Quando algum ficava velho e se aproximava da morte, eles repetiam e repetiam seu livro para um jovem. Até que o jovem o soubesse de cor. Deste modo, o livro permaneceria vivo. O escrito voltando a ser oral. Tão bonito, não é? A voz. Os livros eram corpos vivos, vozes cruzando os ares. As palavras. O som. A inscrição era outra. Talhada na garganta.

Não há nada que se apague de todo. Nem queimando. Escapa, se escreve de outro modo. Vira som, anda no ar. Marca a garganta e lambe os ouvidos. Não tentem nos matar. Não me matem. Não venham com essa brutalidade para me matar. Mesmo que vire pó. Mesmo que eu vire cinza, eu não morro. Olhe para mim. Prometi que não morreria, não é? Eu viro som. Me repito e repito na voz. Lambida nos ouvidos. Não venham nos matar. Faremos uma curva. Dançaremos com a morte. Ela será nossa amiga. A morte, nunca os assassinos. A morte também dançará e riremos juntos daqueles que acreditaram nos apagar. E guardaremos ainda o som. O sopro. E haverá ainda os teus ouvidos. E eu direi ainda. Haverá voz ainda. Não venham me matar. Se me matarem, não será este o fim. O meu fim. Haverá ainda voz. Um sopro andando no ar. Um escrita no vento da boca.

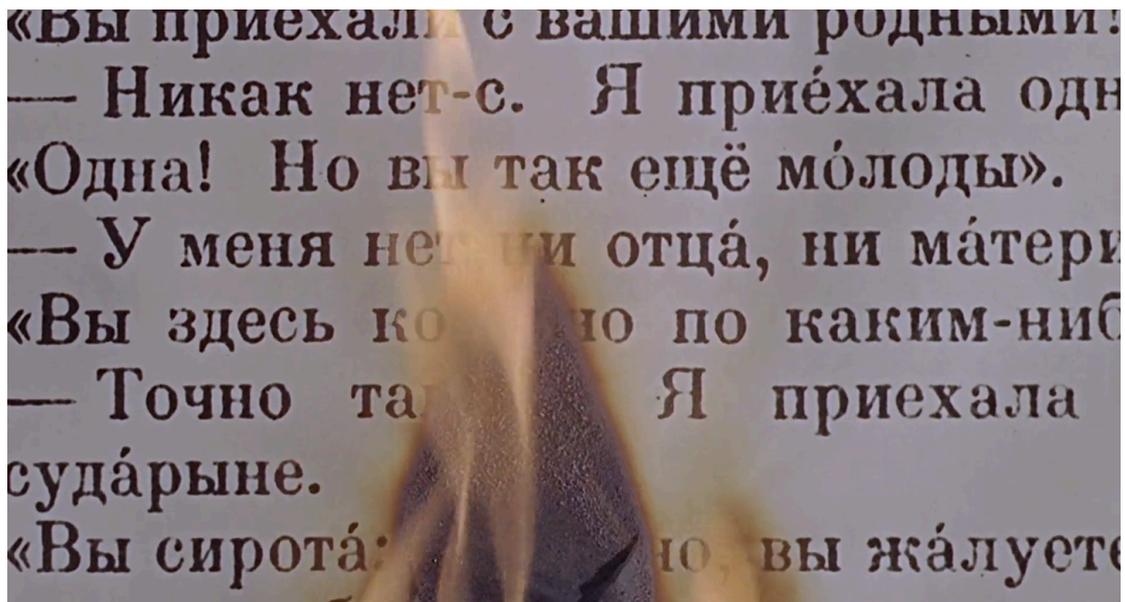


Figura 24. Fahrenheit 451

Virtualmente, qualquer livro poderia estar entre as pessoas que escolheram viver à parte daquela sociedade fascista. Os amantes dos livros. Pois o livro de Bradbury descreve esse mundo e não faz uma lista dos livros ali presentes. Quando o bombeiro vai juntar-se a eles, muitos livros-pessoas são apresentados a ele. O homem que o recebe se apresenta: eu sou o Diário de Henri Brulard por Stendal. E, juntos, assistem, em uma pequena televisão, a cobertura sobre sua fuga. O bombeiro, Montag, abandona a corporação e é criada uma farsa televisiva para parecer que foi morto durante a perseguição. Assim, o público viciado em televisão se apazigua. O vilão está morto. O rebelde. Os homens de bem podem seguir vivendo em paz. Talvez o único livro que não pudesse ser salvo é o próprio Fahrenheit 451. Ele é a escrita do romance. Por este motivo, qualquer dia, irei memorizá-lo. Assim, ele também se salvará. Nenhum a menos.

Eles, os que escapam, vivem em estações abandonadas. Perambulam por estradas. Não planejaram essa resistência, essa outra forma de viver. Diário de Henri Brulard por Stendal conta que começou quase sem querer. Uma pessoa ou outra amava muito um livro pra deixá-lo morrer. Então, decorava. Fazia o livro inscrever-se em si mesmo. Eram simultaneamente esquecidos e guardados. Não mais letra impressa, mas letra voz. Vento saído da garganta. Foram histórias de amor que salvaram os livros. Alguém se apaixonava e os salvava. Eles imaginam que virá uma época em que serão chamados para recitar o que guardaram. Os livros serão impressos de novo. E quando as trevas retornarem, outra geração se

encarregará de guardar os livros mais uma vez. Como uma volta em espiral que não estanca.

Montag carrega um livro no bolso ao chegar à colônia de leitores. Contos de Mistérios e Imaginação por Edgar Allan Poe. Será seu novo nome.

Os memorizam e devem queimá-los em seguida. Queimá-los? Se surpreende o ex bombeiro. Queimamos para que não possam tirá-los de nós. É quando são apagados, aniquilados, que não podem ser tirados de nós. É quando acaba que se inscreve em nós. Percebe? É quando for embora que será meu. Estará inscrito em mim. Assim como os livros. Será o esquecimento quem terá escrito. Esquecido pelo mundo e se inscreve no corpo. Uma memória entrelaçada ao olvidar. Não se anulam, ocupam a mesma superfície. A fita de *Moebius*.

Os livros, retirados do mundo, se inscrevem naqueles que os memorizaram. A letra se escreveu nos corpos daquelas pessoas.

Muitos outros livros já fora queimados. Muitos fora dos filmes e dos romances. Regimes ditatoriais tem o costume de proibir determinados livros. Muitos escritos e documentos foram destruídos. Consta, inclusive, no prefácio da edição brasileira de Fahrenheit 451, que Bradbury teria testemunhado a queima de livros por soldados nazistas e, daí, a ideia para seu livro.

Como resistir? Como seguir sobrevivendo por dentro de um sistema opressivo? Esse sistema pode ser um regime de governo. Uma prática explícita, mas também uma prática velada. Digo com isso que, mesmo não sendo o Estado um sujeito, suas regras mudam de acordo com cada governo. Ilegítimo ou não. Há ocorrências de opressão por parte de agentes de Estado tanto em democracias, quanto em ditaduras. A violência e opressão são práticas que, na democracia, contam ao menos com a conivência dos governos para continuarem sendo exercidas. E dizer isso é até abrandar o que realmente ocorre. Não somente no Brasil, mas também em outras democracias, existe uma política de extermínio e descaso. A população pobre vem sendo assassinada todos os dias. Isto é efetivado pelo braço armado do Estado que, no Brasil, é composto por parte dessa mesma população pobre. Recebendo péssimos salários e uma ainda pior formação. Ganham apenas a função de patrulhar seus pares. Usando de abuso e violência. Não, nunca nos livramos da lógica do capitão do mato.

Resistir. Uma vida que não se esgota é uma resistência. Um livro que sobrevive na voz de alguém.

Uma escrita que se mistura ao corpo das mulheres. Resistência. As mulheres no cárcere argentino, vítimas da última ditadura, fizeram sobreviver e compartilharam dezenas de textos, carregando-os em seus corpos. Faziam como os personagens de Ray Bradbury. Quase como eles. Essas mulheres carregaram os textos literalmente em seus corpos. Los llevábamos dentro.

Los llevábamos dentro. É essa a resposta de Lina Capdevilla à pesquisadora Cecily Marcus<sup>29</sup>, quando conversavam sobre seu confinamento durante a última ditadura argentina. Em um primeiro momento, a pesquisadora não entende o que a frase quer dizer. Uma metáfora, talvez. Não. Era dentro de seus corpos mesmo. Escreviam em papéis de cigarro com letras pequenas e legíveis. Reescreviam textos, notícias que alguma visita trazia, livros memorizados. Era a letra circulando. Elas colocavam esses pequenos papéis dentro de suas vaginas. Faziam circular a palavra.

La biblioteca vaginal no es una metáfora. Tal como Capdevilla finalmente explicó, las mujeres en las prisiones de la dictadura escribieron, leyeron y circularon periódicos de contrabando y libros que previamente habían copiado meticulosamente en papeles de cigarrillos y que habían guardado en sus vaginas para compartir más tarde entre ellas. Leyeron *El Capital*, novelas argentinas y europeas, y los periódicos que ellas mismas hacían. Todos eran literalmente llevados dentro hasta que los frágiles manojos se deterioraban con el uso, por la propia suciedad de los dedos de las mujeres o por la propia humedad de las vaginas.<sup>30</sup>

Esses papéis iam-se deteriorando com o tempo pela própria umidade da vagina. Foi uma resistência apenas de mulheres. Algo entre as prisioneiras. Como diz a autora, uma resistência atípica dentre as ocorridas durante as ditaduras da América Latina. Não se soube de muitos grupos de resistência unicamente femininos.

Um modo de fazer circular os periódicos, a palavra escrita. Um arquivo móvel. Papéis que se fundem ao corpo. Mais uma vez um apagamento que se

---

<sup>29</sup> *En la biblioteca Vaginal: un discurso amoroso* é a um artigo publicado na revista *Propuesta*, traduzido por Marisol Álvarez e Cecily Marcus, a partir da versão original, em inglês, de Cecily Marcus apresentado no *Encuentro Anual dela American Studies Association*, em 12 de outubro de 2006.

<sup>30</sup> *Ibidem*

insere em outra superfície. A mucosa do corpo.

es un archivo que no tiene domicilio y que por lo tanto tampoco tiene un lugar que pueda ser visitado por académicos o estudiantes o historiadores.<sup>31</sup>

Um arquivo móvel. Levado no corpo daquelas mulheres. Um arquivo que se desfaz no corpo. Se desfaz na sua própria circulação, vai se desfazendo porque está vivo. Esta Biblioteca vaginal, como era chamada, cria uma outra via para se pensar o arquivo. O arquivo guarda a memória ou a apaga? Ele dar a ver ou “dar a esconder? Essas são questões apresentadas por Jacques Derrida em *O mal de arquivo – uma impressão freudiana. O exergo consiste em capitalizar uma elipse.* (Derrida, 2001, p.17) Capitalizar uma elipse. Capitalizar a falta.

Essas mulheres atravessaram essas questões. A interdição que enfrentam. A palavra proibida de circular, elas encontram um outro modo de fazer sobreviver a palavra. O arquivo não está fechado e não é guardado por portas. Ele não tem um lugar, mas é um deslocamento incessante. Essa mobilidade contribui para que ele se desfaça como suporte de papel e se dissolva nas mulheres. O apagamento aparece como uma transferência. Sai do papel e se mistura com o corpo.

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

## 20. Las Hijas – adágio

para Ana Maria Mariani

*Para Martita, mi compañera, que está aprendiendo a sentir como propias las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano, mamá.* (Dillon, 2015, p. 99). Uma dedicatória na primeira página de um exemplar de *Meu pé de laranja-lima*. Uma garotinha carrega o livro contra o corpo, conta essa história já adulta. Seriam as palavras que sua mãe deixaria para ela, escritas à mão na primeira página do livro. E essas poucas linhas com a letra da mãe ficariam guardadas com a menina. Só para ela. Marta Dillon é quem narra essa história, história que começa a ser contada depois de encontrados os restos mortais de sua mãe. Ela havia sido assassinada na Argentina no ano de 1977. Dia dois de fevereiro, dia de Iemanjá. Não havia a confirmação de seu assassinato até 2010, todos sabiam de sua morte, mas o corpo permanecia desaparecido.

Houve um outro argentino que conheci há poucos meses, Ignácio. Ele é músico, cresceu nos pampas, seus pais eram campesinos, não sabiam ler e não tinham nem rádio. Mas Ignácio queria ser músico. Algo nele, estava inscrito. Um desejo. Caminhava quatro horas a pé até uma escola de música para crianças, mais velho, formou-se em Buenos Aires.

Já adulto, se aproxima de uma velha senhora e sua entidade: Las Abuelas da Plaza de Mayo, promoviam concertos e, lá, ele podia tocar. Não entende muito porque, mas quer bem a ela. Estella. Admirava a velha senhora, ela buscava por seu neto sequestrado. O pequeno havia sido tirado de seus pais ao nascer dentro do cárcere. O casal era militante, uma moça e um rapaz. A moça, filha da velha Estella, fora presa antes de dizer a mãe que estava grávida. A descoberta veio com a notícia da morte de sua filha. Uma história comum no tempo da ditadura argentina.

Ignácio olha a velha, admirava. Ela acredita mesmo que poderá encontrar seu neto? Se perguntava. Foi assim, como um conto de era uma vez. O rapaz fora adotado por seus pais campesinos, ele tinha dúvidas acerca de sua família biológica. Sentimento comum em sua geração, os nascidos na década de setenta. Investigou seu começo, bem começo de vida e descobriu ter sido tirado de sua mãe quando bebê e entregue a seus pais adotivos, eles trabalhavam na fazenda de um general. Sua mãe havia parido dentro de uma cadeia e o menino levado à outra

família. Ignácio fez o exame de DNA e descobriu ser neto de Estella. Poderia ser uma invenção pouco criativa de um romancista medíocre, poderia mesmo ser uma invenção minha para incrementar o trabalho. Mas não é. Trata-se mesmo da vida dessas pessoas, seus nomes e histórias. O jovem músico descobriu-se ligado a uma outra família. Além de Estella, outros o procuravam, o queriam conhecer. Seu pai e avô eram músicos. Sua avó era a velha avó a quem ele admirava sem saber de seu parentesco. Será que o desejo e o afeto se inscrevem no corpo? Se inscreveram em Ignácio? Mesmo depois de sequestrado, o menino ainda tinha laços com aquela gente, a família que não conhecera. Será? Fiquei pensando. A música se manteve na criança levada pra longe. O modo do menininho resistir, mesmo sem se dar conta, mesmo sem o saber, foi o desejo de tocar piano. O desejo escrito em seu corpo. Houve algo que não se pôde apagar.

O nome do menino, ao nascer, era Guido e muitos passaram a chamar o rapaz assim - ele não quis. Meu nome é Ignácio, tenho esse nascimento, essa história e essa marca, mas meu nome é esse: Ignácio. Os nomes. Podemos pensar sempre o que se fazer com os arquivos, as histórias, os corpos vivos e mortos. Mas tem os nomes. Essa palavra meio sem ser palavra, esvaziada de sentido, coisa estranha que carregamos e nem escolhemos. Ele também não escolheu, nem o primeiro, nem o segundo nome que lhe foi dado. Foi escolher depois, quando lhe apresentaram sua família, seu começo que já havia começado antes dele. Porque é assim mesmo e começo não existe. Chegamos, toda vida, no meio. Não, não me fale de tempos desajustados e começos antigos. Não use essa desculpa. Se puder tomar uma decisão, tome e não espere por um novo começo, deixe disso.

O nome. A insistência que ele não poderia mais ser chamado de Guido não é só por causa de um apego ao nome que o acompanhara por décadas. É mais que isso. É essa teimosia de Ignácio em ser Ignácio que me fez pensar uma vez mais nas dobras do esquecimento. Em casos de esfera pública e política, frequentemente se reclama uma memória, se clama por recuperação do passado. O músico e sua escolha. Retomar o nome dado por sua mãe na cadeia seria voltar a ser o filho sequestrado, seria retornar à cadeia. Mas ele se recusa. Ignácio é o nome dessa vida que foi retirada e que resistiu. O homem que encontrou sua avó Estella. Somente Ignácio poderia ser seu neto, Guido, não. Não mais. É aí que o esquecimento faz uma curva e, embora possa ser também pensado como uma forma de memória, se distancia um pouco desta. A memória, pensada como

história ou a grande escrita, a letra justa e negra sobre o papel branco não deixa brechas. E temos vivido de brechas, não é, meu amor? Tem sido nossa sobrevivência. O esquecimento, com suas falhas e seus lapsos, faz com que seja possível o outro nome, um que dê um dribble na história do horror. Mesmo que carregando traços do lugar e família de onde veio, outra história se fez. Uma sobrevivência. O rapaz ser neto daquela velha, daquela avó, é possível porque o traço fica ao mesmo tempo que deixa espaço para um novo traçado. Recuperar o nome seria voltar a ocupar os mesmos lugares de um passado inacessível e triste.

Quero lhe dizer ainda alguma coisa. Certa noite, em Buenos Aires, vi Ignacio tocando piano, outros o acompanhavam. Bebiam vinho e depois do concerto, já bêbados, foram rindo cambaleantes pelas ruas de San Thelmo. Pareciam dançar.



Figura 25. Polaróide

Os restos da mãe. Las hijas. Aquellos que se quedan esperando. Tão cansativa a espera, desgasta a carne, os dentes. Os filhos e filhas dos assassinados pelo Estado. Uma delas, a garotinha com seu livro. A dedicatória que a mãe lhe deixara antes de desaparecer. A menina não iria entender muito bem, nem se questionar. Anos depois, a história surgiria para ela, o mistério passou despercebido, ignorado. Escondido no canto da sala, uma sombra à espera. Foi quando a menina já tinha por volta de dezoito anos que se deu conta: sua mãe era uma desaparecida política. O esquecimento pode agir com paciência, se aquietar por décadas até esperar ser convocado. Até que alguém diga: veja, você se esqueceu. Olhe, você não tem mãe. Então, ele vem, surge em negativo, espaço de falta que se faz inteiro.

Assim narra Marta Dillon em seu livro *Aparecida*. Uma mulher, aproximadamente trinta anos, está na Espanha com sua esposa e filho, quando recebe um telefonema na estrada. Era da parte da Equipe Argentina de Antropologia Forense (EAAF). Há novidades? Sim, lhe respondem. Os créditos do celular acabam, a ligação cai e Marta fica apenas com esse sim. Este é o começo do livro, da narrativa transcorrida de trás para frente. O começo no fim, uma volta em espiral. Começo não há, sim, já sei. Já falamos sobre isso, tem razão. Não tem ponta de início, não é? Mas tem ponta de lança, não tem começo, mas há qualquer coisa que faz desencadear a narrativa, a fala, o gesto. E quando a fala surge, é melhor que surja também a escuta. Escutemos Marta.

A EAAF havia identificado os ossos de sua mãe. Ela, a filha, não pensava muito sobre isso. Não pensava muito sobre a ausência da mãe. Mais adiante, no livro, conta quando certa vez, adolescente, levou um susto no meio de uma conversa entre amigas, ainda uma menina de doze anos. Disse, jogando palavras sem cuidado pra fora da boca, que sua mãe era desaparecida. Assustou-se pois não sabia nem mesmo de onde vinha esse termo: desaparecida. Passou, então, por um interrogatório das amigas. O que mais a marcou, porém, foi ter que mentir ao responder a pergunta: vocês já procuraram por ela? Não. Em sua casa nada se dizia. A mãe era silêncio, mudez. Mais mudez que silêncio. Nem mesmo ausência. É preciso marcar o ser ausente, mas nesse caso era uma sombra ignorada. Fez-se ausência em poucos momentos de sua vida.

Aos dezoito anos, lê o nome da mãe no jornal *El Diario del Juicio*. O nome na lista de desaparecidos políticos: Marta Taboada, advogada. Sim, tinham o

mesmo nome. Os nomes. Se deu conta que a ausência da mãe, seu desaparecimento não lhe pertencia, fazia parte de algo maior, era da esfera pública. Na intimidade, em sua família, não se falava sobre isso.

No processo burocrático para retirar e poder enterrar os ossos, Marta tem acesso aos papéis do caso e execução de sua mãe. Neles, ela lê o depoimento do pai, que fora embora deixando-a os irmãos ainda muito pequenos. Ele afirma que, se soubesse onde sua ex mulher estava metida, teria lhe tirado os filhos.

A autora, a filha, logo depois diz compreender o motivo da declaração de seu pai à polícia. Ele queria garantir sua presença ao lado dos filhos. Era importante deixar claro que nada tinha a ver com as escolhas da mulher que abandonara meses antes. Ele não se metia em política, era coisa dela. Assim, imagino, como deveria ser coisa dela a responsabilidade de cuidar das crianças. Afinal, era uma mulher. Agora, se soubesse de sua ideologia, aí não. Aí, não merecia ter seus meninos, não mereceria sequer ser mãe. Aí, ele, o homem tomaria providências. É possível que ela tenha razão e seu pai tenha dado essa declaração para assegurar que não seria preso e cuidaria das crianças. O que realmente se passou não importa, não se trata de reaver os fatos, mas de atentar para essa fala paterna cruel no que diz respeito ao papel da mulher. Não se trata de retratar-se com a verdade ou com o passado, mas lidar com os restos. Os ossos. Um crânio, um omoplata e alguns pequenos fragmentos. Sua mãe.

É no romance em que uma ligação com a mãe se dá, se torna possível. Ela cria esse laço com a mãe na escrita. Lembro de Marguerite Duras afirmando, ao publicar *O Amante*, que só poderia mesmo escrever depois da morte da mãe. É diferente, claro, você tem razão. A escritora francesa vivia uma presença excessiva e autoritária da mãe. Não comparo os casos, apenas deixo ecoar a afirmação para que se possa pensar nisso: a morte da mãe como deflagradora de uma escrita.

Tengo los pies de mi mamá, digo, pero no son los suyos.  
Tengo sus piernas, pero son las mías.  
Y los ojos más oscuros, pero como Ella las pestañas.  
Este es mi cuerpo, digo y no sé por qué la voz dice a *mi*,  
si son lo mismo  
el que estuvo, el presente, el que puse donde no tenía.  
El dolor se hunde en la matéria  
como se hunde el tiempo al costado de mi boca, sobre  
los labios, en los párpados, los hombros, las manos; cada

una de las partes blandas que de Ella se han ido <sup>32</sup>

Marta Dillon só pode experimentar o luto, a morte de sua mãe, vinte e quatro anos depois de seu assassinato. A morte veio muito depois da morte. É a partir dos restos que a história começa. Ela deixa de ser uma filha de desaparecida para ser a filha de uma morta. Pode enterrar os ossos, não mais o corpo, mas os ossos de sua mãe. É a partir do encontro com o resto que se pode criar uma narrativa sobre a mãe. Não se trata, portanto, de uma recuperação da memória. É do vestígio, da marca do esquecimento que surge, senão a história de Marta Taboada, o romance de sua vida. Esta ideia é também de Marguerite Duras: *L'histoire de ma vie, de votre vie, elle n'existe pas, ou bien alors Il s'agit de lexicologie. Le Roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire.*<sup>33</sup> ( A história de minha vida, de sua vida, não existe, ou então, trata-se de uma lexicologia. O romance de minha vida, de nossa vida, sim, mas não a história.) Uma vida que passou não poderia dar em uma história, mas em um romance, um livro. A história seria a parte da comprovação os documentos. Faz parte da construção de um arquivo talvez, mas a vida tem lapsos. Ao elaborar a narrativa, faz-se uma fabulação. Mesmo que se acesse o arquivo, o jornal antigo ou o documento de um processo. A vida, assim como o romance, não se dá só aí. Não está completamente preenchida. Há o espaço vazio, a afasia, a letra apagada que permanece como rastro. Aí está o esquecimento, é onde ele trabalha: nas brechas da memória.

Acha que é uma situação contraditória? Acostume-se, então, com a contradição. Está bem, está bem, serei menos malcriada. Digo, ao mesmo tempo, que o esquecimento e a memória não são opostos e que ele trabalha em suas brechas. O que quero dizer com a primeira afirmação é que ele não age como uma borracha mágica removendo a letra e devolvendo o branco imaculado da página. Esse apagamento deixa marcas, restos. Desses restos se pode escutar ainda alguma coisa. O chamado dos ossos. Marta Dillon ouviu os ossos de sua mãe e

---

<sup>32</sup> DILON, Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2015, p.149

<sup>33</sup> DURAS Marguerite, informado por Frédérique LEBELLEY, in *Duras ou le poids d'une plume*, Biografia, Paris, Grasset, 1994, p. 10

criou uma escrita. Uma escrita do esquecimento e não da recuperação do passado, um romance e não uma história.

As avós e as mães da Plaza de Mayo têm um desejo de recuperação do filho, do corpo do filho. Necessidade de enterrá-lo ou reatar uma relação com o neto ou neta que lhes foi retirado. Os filhos não tem essa relação. Não há o desejo de recuperar memória. Não há memória. A relação dos filhos é de esquecimento. Os filhos estão no lugar do esquecimento. A relação é com o lugar vazio e interdito que os pais ocupam mesmo sem estarem lá. Os filhos de desaparecido habituaram-se a viver de restos. Pequenos objetos deixados para trás. Uma camisa de um time de futebol ou uma velha carteira de identidade. Não há o que reatar ou recuperar. Os laços tem que ser feitos a partir de uma fabulação. Uma construção de narrativa com aquela mãe ou pai que se foi.

Estive em agosto de 2016 na cidade Córdoba, Argentina. Em uma visita ao APM (Archivo Provincial de la Memoria), antiga prisão clandestina D2. Muitos homens e mulheres foram sequestrados e levados para lá. Paredes eram erguidas em seu interior para desorientar os detidos que chegavam, lá era feita uma espécie de triagem. Alguns eram assassinados, outros levados a campos de concentração e outros, poucos, liberados. Hoje, além de um arquivo e um centro de pesquisa, o lugar funciona como um museu. Esses espaços podem ser ambivalentes; pretendem marcar um evento, mas acabam se atando a um passado. O APM não é assim, a área de pesquisa é ativa e as exposições, mesmo mostrando fotografias de artigos, mostram uma visão do tempo de hoje.

Havia um vídeo com uma moça cujos pais foram presos e mortos naquele local. A moça olhava pela primeira vez as fotos dos dois. No vídeo, o relato de um encontro. Não havia lembrança daquelas pessoas, ela não lembrava deles. Mas se impressionava como reconhecia seu próprio rosto diluído naqueles dois rostos. Seus pais. Não era uma narrativa histórica que estava em jogo. Um pai com saudade dos meninos. Mais uma surpresa, uma nova história. O rosto da filha sobre o rosto dos pais. A cabeça não está voltada para trás, não olha o passado.

Ela, a mulher do vídeo, uma mulher de minha geração. Nascidos na década de setenta. Não teve, como Marta autora do livro, os restos mortais de sua mãe. O resto material, literal. Os ossos.

Os restos não são a sobra da mãe, mas a própria mãe. Eles apontam para o que não teve, mas são a possibilidade de criar uma ligação com a mãe e não a

lembrança. O tempo sofre uma dobra e a narrativa pode ser detonada a partir deste contato com os restos.

O resto é o lugar da marca. Aqui é literal o aparecimento da escrita ligado ao encontro com os restos. Foi este encontro que provocou a escrita sobre a mãe e fez ver ausência dessa mãe. Portanto, não se trata de um livro de memórias, mas de uma escrita da partir do vazio. O esquecimento inscreve a marca da ausência da mãe. Inscreve no corpo, uma escrita do esquecimento que provocou, aqui, uma escrita do livro. Esta escrita pode ser marca, mancha, imagem. E pode ser livro.

## 21. Os ossos, a poeira e o sopro. – larghissimo

*“sou de palavras, sou feito de palavras, das palavras dos outros, que outros, e o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, o universo está todo aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, tudo se abre, anda à deriva, recua, flocos, sou estes flocos todos, que se cruzam, se unem, se separam [...] essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem um céu para se dissipar”*

*Samuel Beckett*

*“Mas Zeus não foi o arauto delas para mim, nem essas leis são as ditadas entre os homens pela justiça, companheira de morada dos deuses infernais; e não me pareceu que tuas determinações tivessem força para impor aos mortais até a obrigação de transgredir normas divinas, não escritas, inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem, é desde os tempos mais remotos que elas vigem, sem que ninguém possa dizer quando surgiram.”* (Sófocles, 1993, p.214) Com essas palavras, Antígona se dirige a Creonte quando este a confronta para saber se ela, tendo infligido seu decreto, enterrara o irmão. A jovem filha de Édipo enfrenta o rei de Tebas para seguir a mais antiga das leis: nenhum corpo deve permanecer insepulto. A heroína grega paga com sua vida por fazer cumprir essa lei. Ao fim da tragédia de Sófocles, é enterrada viva em uma caverna. Seus irmãos haviam lutado e matado um ao outro. Creonte ordena que apenas a um deles sejam concedidos os ritos funerais, enquanto o corpo do outro seria deixado ao relento, fora dos limites da cidade para que os abutres se alimentassem de seu cadáver.

É assim desde os tempos mais remotos. Mais remotos que a própria tragédia grega. Na *Iliada*, Príamo se disfarça e vai até Aquiles buscar o corpo de seu filho. Heitor, o domador de cavalos. Somos uma espécie que enterra nossos mortos. Assim somos nós, não somente na Grécia, mas em todos os cinco continentes. É inevitável, como diz Antígona.

Imagino o corpo do irmão insepulto, Polinices, em uma imagem como um deserto. Imagino sua carne e músculos deteriorando sobre uma terra árida e marrom. Não vejo chuva. Umidade de zero graus. Eu vejo o deserto do Atacama. O jovem grego e o deserto chileno. Muitos outros jovens e o deserto chileno.

Os homens de farda são ainda mais cruéis que Creonte. Não é uma lei que proclamam. Não há lei em um Estado de exceção. No Chile, Pinochet ordena que os corpos de presos políticos sejam desenterrados e espalhados pelo deserto. Os restos foram triturados. Confunde mais. Dificulta a possibilidade de encontrá-los. Quase impossibilita a identificação. Ossos espalhados na terra ressecada. Ossos virando poeira. *Os restos dos restos*- diz a voz de Patricio Guzmán no filme *Nostalgia de la luz*. Mais uma vez Guzmán. Mais um documentário. Ainda o Chile. Encore.

Walter Benjamin escreveu sobre o surrealismo europeu, foi em 1929. O título de seu ensaio foi “Surrealismo - O último instantâneo da inteligência européia”. O tempo e o fim. Um instantâneo, tempo do instante. Era esse o tempo que se queria no início do século XX. Sem passado, o instante, o que rompe. O tempo onde nada se fixa, é tudo “de passagem”. Há um elogio a esse tempo. Uma admiração pelo que ainda era possível para o pensamento europeu num espaço entre guerras. Um último instantâneo. O último, a proximidade do fim. A guerra e a perseguição viriam, vieram e o homem não resistiu. Benjamin morreu e não viu passar a guerra, o século, o fim. Findou-se ele. Essa é outra história. Busco suas palavras para trazê-las até aqui. Não para se fixarem num modo de “para sempre”, mas para deixarem, por aqui, um rastro. Então, seguirei esse rastro. Pista de onça fugida. Pegada de homem morto. “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência.” (Benjamin, 1929, p. 24). Esta é a primeira vez na qual a ideia de uma casa de vidro chama a atenção do filósofo alemão. Vidro, superfície fria, transparente e lisa. O que pode fixar-se no vidro? Não sei. Mas a poeira já vi pousar sobre o vidro. Acumular o tempo.

Em 1933, o mundo começava a se acabar mais uma vez. O filósofo alemão, então, retoma a imagem do vidro.

“Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é, em geral, o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista

André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza? Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria. Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o "aconchego" que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: 'Não tens nada a fazer aqui'. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: 'Apaguem os rastros!', diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos \_ Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o 'interior' obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se - e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo - era antes de mais nada a reação de um homem cujos "vestígios sobre a terra" estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. "Pelo que foi dito", explicou Scheerbart há vinte anos, "podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários." (BENJAMIN, 1933. p.117)

Benjamin utiliza-se das palavras de Brecht para gritar "Apaguem os rastros!" Apaguem os rastros! E eu andava justamente perseguindo os rastros do filósofo. Os rastros que sigo, os dele, não vêm do hábito, mas da escrita. Será a escrita, um hábito? Costume? Veste de noviça? Será isso a escrita? Talvez uma repetição desabituada, repetição de gesto que não se repete. Vai sendo outra coisa.

Posso andar pisando nas pegadas deixadas por minha mãe na areia da praia, fazia assim quando criança. Pezinhos em buracos na areia. Pezinhos que não preenchem todo o espaço. Inadequados. Buracos de areia. Conforme o mar avança, apaga. Sigo rastros que se apagam. Assim se faz escrita? Será? Mais uma vez sopra, no texto, uma história outra.

As paredes de vidro, superfície onde nada se fixa. E se houvesse qualquer espécie de coisa que se fixasse no vidro? Primeiro é pensar no verbo. Não é assim? Primeiro, o verbo. Pois bem, ando fraca para subversões. Foi muito que bateram. Irei primeiro ao verbo.

Fixar. Se olho nos olhos do verbo, vejo diferente de Benjamin. Ele viu o atraso, opressão. Hoje contra a opressão se estilhaçam vidraças. Que quebrem essa falsa transparência dos muros dos bancos. O que se pode fixar nesse tempo? O verbo fixar, hoje, dança de outra maneira, não mais conforme a música. Faz silêncio e o verbo ouve ainda qualquer coisa e dança. O fixar de Benjamin não é o mesmo que o nosso. Nosso? Bem, não é o mesmo que perpassa por este texto. Aqui, fixar não é uma condição eterna, mas contingente. Paradoxalmente, é um “para sempre” em um momento. Um “para sempre” vertical que transpassa a linha horizontal do tempo cronológico. Fixa momentaneamente, ou se assim for mais compreensível: pausa.

O vidro tampouco permanece o mesmo. O que vemos de vidro hoje nas ruas, são estilhaços de um sistema opressor. Sistema que se construiu num falso molde de transparência, assim como o vidro. Lançar uma pedra sobre essa superfície transparente é derrubar translúcidas barreiras de diferenças. Um rapaz vestindo calças pretas, de peito nu e camisa amarrada sobre o rosto. Esse rapaz lança uma pedra sobre uma vitrine. Esse menino está dizendo qualquer coisa que deve ser ouvida. O ódio não deve ser desprezado, é preciso escutar o ódio. Mais uma vez me deixo levar pelo vento das palavras e acontecimentos. O vento que sopra das ruas. Las calles. Las calles están llenas.

Mas não é somente com pedras que se afeta a superfície. Se pode interferir e não perfurá-la. A cada coisa, seu momento. O momento da explosão e o momento do toque. Toque sobre a superfície fria e lisa do vidro. Um toque que deixa marca, restos, resíduos. Sua mão sobre a janela fechada. Quando você foi embora, havia ainda uma marca na janela. Tão rápido. Desapareceu a marca, o calor. Mas essa mancha momentânea ainda ficou aqui mais tempo que você.

No vidro, é possível uma marca de calor. É possível poeira que pausa. Benjamin parecia otimista ao pensar a casa de vidro como uma vida não burguesa. Essa pequena vida burguesa se infiltrou e se apropriou de toda ideologia. A vida burguesa tomou conta e ergueu muros de vidros em uma falsa transparência. Veja como são as paredes dos bancos, shoppings e restaurantes modernos. Estão com seu interior à vista. Vitrines causando a enganosa impressão de acesso. Não é assim. Os muros são muitos e já existem há décadas, mesmo que disfarçados. Mesmo parecendo janelas.

Apagar os rastros, depois da década de sessenta, para a América, se tornou uma prática de opressão. Não mais de subversão. O esquecimento não apaga de todo. Os restos permanecem. *Os restos dos restos*.

Poeira. Essa poeira de verbo como escreve Beckett. Uma poeira fina e branca nas maçãs de meu rosto. Mas eu não falo de meu rosto. Não aqui. Agora, não. Onde, então, essa poeira pousa? Sobre qual superfície? Qual suporte? O vidro? Sim. Sopro para o vidro. Ela habita o ar de minha casa, flutua pelos cômodos. A luz do sol as faz aparecer em sua dancinha fina por esse ar que respiro. Os pulmões se inflamam. Um espirro bagunça a dança. Se não houvesse nunca alguém para soprar? Quem sabe elas não se tornariam dançarinas imóveis em meu quarto? As partículas de poeira.

Eu sopro. As sopro com demora e paciência. Devagar. Elas se deslocam, dispersam e depois obedecem resignadas. Pousam, então, como se caíssem, tontas, sobre o vidro do pequeno móvel de madeira da sala.

É um móvel antigo de madeira escura. Sobre a madeira, o vidro. Acho que para proteger a madeira da umidade. Esse móvel foi um bar em alguma década qualquer. Hoje ainda há copinhos sobre ele. Nesses copos também habitam essas partículas de poeira. Nos copos, elas são mais desordenadas, rebeldes. No plano, não, ali elas criam uma pequena floresta que perturba a visão.

Turva. Perturba o reflexo, cria camada de quase nada. Quase. Destitui a transparência do vidro sem torná-lo opaco. Perturba, não aniquila. Um pouso sobre o vidro, causando a aparição de uma imagem de pó. Algo surge na superfície fria e lisa.

Poeira que me veio também através do documentário de Guzmán: *A nostalgia da luz*. No filme se vê a poeira. Poderia ser um filme sobre a poeira. Talvez seja. A poeira de longe, de um outro espaço. Partículas de estrelas de outras galáxias. De nossa também, mas deu vontade de falar “outras galáxias”. Levar para um longe. Fazer ficção científica dessa poeira.

Há também a poeira do deserto, esta feita de areia e restos de gente. Ossos moídos. Não de cansaço, mas de resistência. Resistência daqueles que não puderam obedecer ao horror. Os assassinados do regime. Seus corpos deslocados. Jogados em pedaços na superfície do deserto. Poeira que entranha.

No mesmo deserto, um instrumento ótico. Um telescópio. A máquina aponta para o céu do céu mais longe. Onde o céu é já escuridão e a gente não

entende mais direito. O telescópio procura a poeira da estrela. Aqui, em baixo, o instrumento não é máquina, mas utensílio. Pequenas pás nas mãos de mulheres que buscam restos de corpos dos seus. Ou corpos seus. Tem hora que mistura. É meu e sou eu. As mulheres caminham e buscam refazer algo que não se refaz. Os restos não as levaram aos corpos destruídos pelo terror da ditadura. O que se pode fazer? O discurso, talvez. O Estado assumir o que fez, dizer os nomes, constranger-se pelo menos. O Estado. Quem é esse, afinal?

Este é o tema do documentário. Guzmán já filmou alguns documentários sobre a história e a política do Chile. Nesta tese, falo sobre dois. Um o avesso do outro. *Nostalgia da luz* é o deserto do Atacama. *O botão de pérola*, o oceano Pacífico. São a espécie do avesso da fita *moebius*. Não se opõem. Um está no outro. Há conchas no deserto. Há corpos no fundo do mar.

No filme sobre o deserto e poeira, mais uma aproximação entre distâncias. O telescópio no observatório Alma em pleno deserto do Chile e as mulheres buscadoras. Antígonas sem corpos para enterrar. Fazer cumprir a lei mais antiga que deuses e homens não será possível para elas. Os astrônomos olham para as estrelas e sua poeira cósmica em busca de um passado remoto. Algo que possa trazer alguma explicação sobre origem. ao mesmo tempo, as mulheres buscadoras vagam pelo deserto com pequenas pás olhando a poeira dos ossos. Olhando para baixo. Quem sabe um fragmento onde o DNA confirme a identidade do irmão morto? Um passado recente. É mesmo possível olhar para o passado? Talvez o anjo de Klee<sup>34</sup>, o anjo de Benjamin. Lembra? Falei dele para você. Veja, agora veja. Mas o passado vem esfumaçado na poeira. Não é inteiro, é resto. Não se recompõe, se fabula.

---

<sup>34</sup> Desenho de Paul Klee, o Angelus Novus, é analisado por Walter Benjamin em *Teses sobre o conceito de história*. O filósofo chama de *o Anjo da História*, seu rosto voltado para o passado, enquanto uma tempestade o impele para o futuro.



Figura 26. Ángelus Novus

As poeiras, de ossos ou estrelas, convivem distanciadas pela imensidão e superpostas pelo filme. Pelo filme e pela coincidência dos materiais. As substâncias. A matéria nos gritando aquilo que já não sabemos mais ouvir. As estrelas, constelações, têm cálcio em sua composição. Assim como nossos ossos. Os astrônomos e as mulheres buscam a mesma substância. Numa galáxia muito, muito distante e sob nossos pés.

O filme começa com cenas de uma casa vazia de gente. Nos móveis, uma luz batendo. Uma atmosfera de um domingo de tarde e sol. A poeira, demoradamente, se acumula nos móveis. Um tempo antigo. “O tempo em que Santiago dormia e os presidentes da república andavam nas ruas sem proteção. O tempo presente era o único tempo que existia.” Narra a voz de um corpo ausente na cena. A poeira do deserto, dos ossos e das estrelas estará presente em toda a película. Com a sutileza das partículas no ar, as questões políticas vão aparecendo. Surgem e se depositam sobre nossos ouvidos. E nossos olhos. Então, um sopro: “mais tarde, um golpe de Estado acabou com a democracia, os sonhos, a ciência.”

Numa das entrevistas, com o astrônomo Gaspar Galaz, a conversa sobre a velocidade da luz. O tempo da demora de menos de um segundo entre o objeto emitir sua imagem e esta chegar a nós. Imagem é onda de luz. Mesmo que a velocidade seja vertiginosa, há sempre um *delay*. Uma mínima demora. Tempo

ínfimo. Ainda assim, não é do instante. Nada que vemos, vemos no instante. Um curto passado. Já foi. Passou. Como arqueólogos, os astrônomos estão sempre olhando o passado, “manipulando o passado”. Porém, não se trata de um passado tal como foi, mas de sua poeira, dos restos e vestígios. Não é uma reconstituição como o senso comum leva a crer, mas uma fabulação.

Há um outro personagem no filme. Um velho. Eu gosto de andar em companhia dos velhos. Miguel Lawner. Um velho arquiteto e ex preso do deserto do Chile. Um campo de concentração onde muitos foram assassinados. O arquiteto fazia desenhos da planta baixa do campo. Sabia, caso sobrevivesse ao cárcere, que iria carregar seu testemunho. Todas as noites, desenhava o campo. O desenho pronto era rasgado em pedaços. Era preciso desfazer-se das provas. Os militares não aprovariam sua atividade. No momento no qual rasgava o papel, Lawner guardava com ele, em seu corpo, o desenho. Era preciso apagar, para que os traços se inscrevessem no corpo. Uma sobrevivência. Mais uma vez, a destruição deixa rastros.

A poeira e o vidro. A casa de vidro e a poeira das estrelas. Poeira feita de gente. Mais um sopro e tudo se desloca (cada vez que dou um passo, o mundo sai do lugar). O sopro.



Figura 27. Aliento.

A superfície espelhada. O trabalho do colombiano Oscar Muñoz: *Aliento*. Mais uma imagem que gostaria de lhe mostrar. Gostaria de vê-la com você. Não há mais você. Converso com sua ausência. É ela quem me acompanha. E ela quem pousa a mão sobre meu ombro esquerdo. Sua ausência. Aliento. O trabalho de Oscar Muñoz. Um espelho aparentemente vazio. O espectador, depois de mirar seu próprio reflexo, pode respirar mais forte sobre o vidro. Hálito. Uma imagem se formará. O rosto de um desaparecido em conflitos na Colômbia. O sopro “dá vida ao morto que sumiu”, como diz o artista. A imagem já estava ali, gravada sobre o espelho circular. Por não ser composta de cores contrastantes com o suporte, estava invisível. O rosto aguardava escondido. Aguardava o chamado para seu retorno.

Mais uma vez, aqui, a fragilidade da imagem. Uma imagem que retorna através do corpo do outro. Veja bem, não no corpo do outro. Mas o usa como suporte. É o corpo do espectador que sustenta a imagem, o rosto. O trabalho de Muñoz se assemelha ao apresentado por mim: *Desaparecidos*. Porém, aqui, o fisicalidade do corpo se faz mais presente. Não é uma questão unicamente da visão, mas do ar dos pulmões. A respiração, o sopro, o hálito. O ar quente do corpo vivo sobre a superfície fria. O corpo quente e vivo faz retornar o fantasma do desaparecido. Seria o desaparecido desde sempre um fantasma? Eu não saberia dizer. Nem todos os fantasmas desapareceram. Nem todos vieram da suspensão. Do corpo insepulto. Há aqueles que são desejos abortados. Ou mesmo amores que enterramos. Não falarei demasiadamente sobre fantasmas. Posso assombrá-los. Deixo-os em paz. Que descansem no mistério, que possam circular por meu quarto sem que eu os exponha.

Os ossos, a poeira e o sopro. Os três dançam juntos. As partículas de poeira que brilham quando o Sol bate. A poeira das estrelas feita de cálcio. O poeira do deserto feita de ossos. E o sopro dos pulmões. Devolve à vida e os faz dançar.

## 22 - As sombras de Hiroshima – andantino

Comme toi, moi, je connais l’oubli. O oceano Pacífico. O mesmo mar, as mesmas águas. América do Sul e Japão. Outra guerra. Hiroshima e Nagasaki. Há momentos, nos quais os homens fazem algo somente para mostrar que podem. Cartazes de propaganda militar mostravam “Tio Sam” erguendo as mangas da camisa. “Jap... you’re next! We’ll finish the job!” Eram os dizeres dessas peças de marketing que se espalhavam entre norte americanos. Enquanto duas cidades choravam sem saber. Aguardavam um fim que viria, apesar de não ser esperado. Seis de agosto de mil novecentos e quarenta e cinco. Oito e quinze da manhã. Hiroshima.

Depois de um massivo bombardeio de fogo sobre a ilha, a bomba final. Depois de fazerem do céu do Japão, um céu de vaga-lumes, a força maior. Nove de agosto de mil novecentos e quarenta e cinco. Onze horas e dois minutos da manhã. Nagasaki.

Uma atrocidade feita por um país que não resiste e nunca resistiu a mostrar sua arrogância e violência. Duas cidades devastadas. Hiroshima e Nagasaki. A ironia do nome. Sim, eles batizaram a bomba. Deram um nome para a bomba atômica. Ironia? Não, é perversão mesmo. *Little Boy*. *Fat man*. Apelidos carinhosos. Os homens de farda não valem nada. Não valem o sal que comem. Minha avó dizia assim. Valem muito menos que urânio enriquecido, isso é certo. Acreditavam valer mais que os habitantes das cidades. Japonês é tudo igual, morre um, morre cem. Que diferença que tem? Eles tinham que terminar *the job*.

*Little boy* é lançada sobre as ruas e sobre o cotidiano das pessoas. Uma cidade. Um homem lia o jornal na escadaria de um banco. Uma criança corria por uma calçada e *little boy* lhes tirou a vida. A vida e os corpos. Os corpos foram desintegrados. Aqueles que estavam próximos ao ponto onde a bomba caiu, sumiram da superfície da Terra. *Vanished*. Não há nada que se apague de todo. As suas marcas permaneceram nas paredes e no chão. Como uma radiografia das pessoas que ali estavam. Uma inscrição do esquecimento. O corpo foi varrido, mas sua impressão no mundo permanece em silêncio. É possível que o silêncio ainda fale alguma coisa? Sussurra e seu sussurro entra pelo umbigo. Devasta o estômago.

Os desaparecidos de Hiroshima. Homens e mulheres. Lembro de um homem. Não do homem exatamente. Lembro, não por ter estado no momento da bomba, lembro de sua mancha. Uma mancha de corpo onde a cinza não ocupou, havia alguém ali. Hoje é só uma mancha como uma sombra que se inscreveu em um degrau. Essa sombra escrita atualiza a bomba, não destrói igual. Embora faça viver algo de *Little Boy* ainda. Atualiza, de um outro modo, sem repetir. Não revive o trauma de todo. É mais um traço. Um rastro?



Figura 28. Hiroshima

Uma bomba atômica é uma bomba de radiação. Depois da explosão, o calor e luz radioativa são liberados. O calor volatilizou os corpos. A luz viaja mais rápido, não atravessou os corpos e objetos. A radiação imprimiu a sombra no chão e nas paredes da cidade. Como um desenho em negativo dos objetos e pessoas que desapareceram em instantes. O corpo volatilizado, ou seja transmutado do estado sólido ao gasoso em um instante. O apagamento de uma vida deixa uma mancha na cidade. Uma inscrição. A escrita do esquecimento se faz tanto na cidade quanto no corpo.



Figura 29. Hiroshima

Volto, então, para a sombra do homem nos degraus de Hiroshima. Há muitas voltas, tem razão. Volta por cima de volta, repetições. É o refrão. Ele insiste.

A imagem do homem na escada. Ela está em negativo. O espaço ocupado pelo corpo, a marca que resta é o toque do homem na escada. Duas superfícies que se tocam. Um corpo sobre outro corpo. Ali, a escrita se deu através do toque e do esquecimento. Uma dos lados do toque desapareceu em segundos, mas sua presença marca a outra superfície, o chão.

Essa mancha está na cidade ainda nos dias de hoje. Ela aponta para que aconteceu. Mostra o vazio, mas não recupera a vida de quem ali se sentou. Não se trata da história daquele homem, mas ta escrita/mancha que ali está.

Não se trata de uma recuperação do ocorrido. O momento da bomba ou a história de vida, mas uma inscrição que pode provocar o surgimento de outra narrativa. O horror não se repete. O homem não é assassinado uma segunda vez. A violência retorna de outro modo. É vista sem sua potência aniquiladora. Não poderíamos suportar o retorno tal e qual. Chega de tantos mortos. A imagem mobiliza, ou até imobiliza. Mas não refaz a violência. Talvez por isso se trate mais de um esquecimento entrelaçado com a lembrança que uma recuperação de memória. Entrelaçado não no sentido de trança ou tecido, me afasto aqui de texto como tecido. Recuso, por ora, essa metáfora. Talvez por estar por demais desgastada, recuso e ela volta. Aviso. Mas será que volta como metáfora? Se voltar, será como gesto.

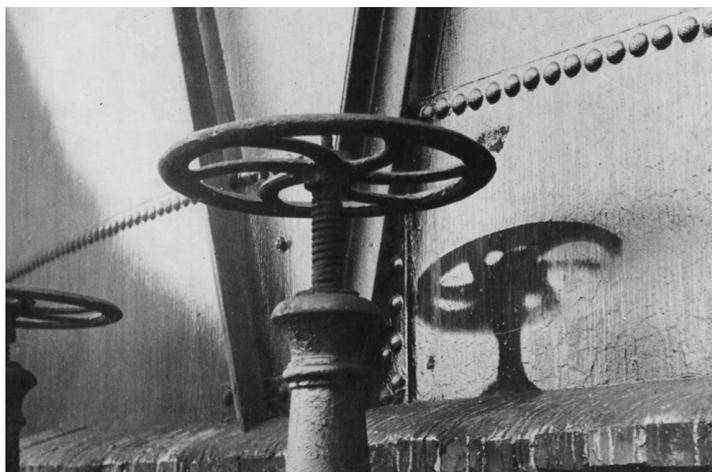


Figura 30. Hiroshima

De ce que a disparu. Il reste encore un geste.



Figura 31. Hiroshima

## 23 - Restos e Rastros.- allegro moderato

A onça passa e espia. Seu rastro é calculado, não se distrai, embora finja. O caçador, pobre homem, vai fabulando histórias de sua jornada. Acredita que conta sobre o que significa o ser onça. Pensa ele: em breve, capturo, pego, domestico ou mato. A onça espia. Lambe a pata. Seu rastro é calculado. Caçador, enganado, não vê que o dia amanheceu onça.

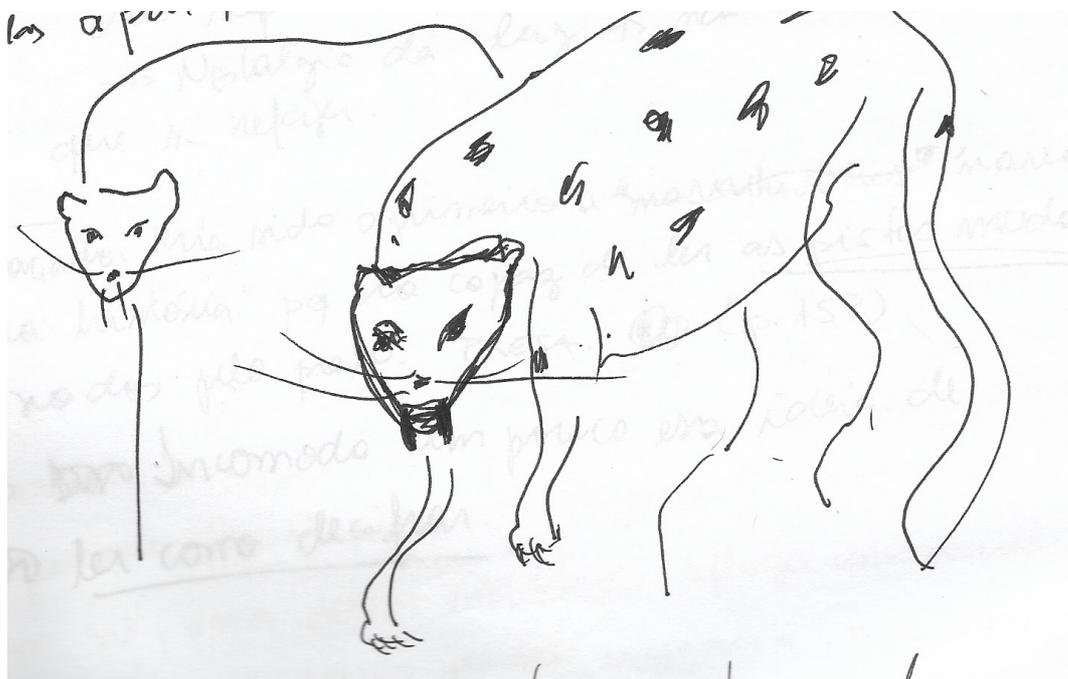


Figura 32. Onças.

Uma caçada. Lembrei-me de uma atmosfera que nunca vivi. Uma floresta nas terras de meu pai. Nunca participei de uma caçada, nem me despedi dos homens que partiam em uma. Mesmo assim, a lembrança surge. Como uma fabulação ou uma invenção. Escolha a palavra. Não agora, deixe pra depois. Agora, me escute.

Uma floresta densa e úmida. Não sei se conhece a umidade do Amazonas. Se conhece, basta que eu diga a palavra: umidade, para as maçãs de seu rosto se cobrirem de pequenas gotas d'água. Posso passar a mão em seu rosto e limpar o suor? Se desconhece o Estado, se nunca foi pelas bandas de lá, a terra de meu pai,

então, não há como a palavra fazer noção das gotas de água pelo o corpo. É como se vivêssemos dentro de um grande tanque de água morna. Um morno nada acolhedor, uma quentura que não queima, mas é suficiente para ser incômoda. E os cabelos? Os mais finos grudam na nuca e pescoço. Grudam por debaixo do maxilar como se estivéssemos embaraçados em finas teias de aranha que nunca nos deixam. Já os fios grossos se espessam mais ainda. Incham e criam uma desagradável nuvem sobre nossas cabeças. Estes são o ambiente e o clima da cena que não vivi. A temperatura, a sensação.

Nesta caçada, todos são homens. Alguns seguem sem camisa e suas protuberantes e suadas barrigas brilham na selva. Não são bonitos, não acho. São tomados de uma espécie de macheza que os torna disformes. Houve apenas um bonito. Meio índio, pele escura e avermelhada. Faz tempo já, o menino bonito faz tempo. Era bem jovem e, ainda assim, mais velho que eu. Estávamos à tarde, na cozinha da fazenda de meu pai e bebíamos café. Estava eu no meio deles, aqueles machos feios e suas barrigas suadas. Eu e o rapaz. Meio índio e bonito. Ele olhou pra mim e, na terra de meu pai, não se olhava para mim. Olhei de volta, rabo de olho. Mas meus olhos sempre foram grandes demais e me denunciaram. Bastou um relance. Na manhã seguinte, menino índio não estava mais lá. Mandaram embora da fazenda e nunca mais o vi. Era bonito.

Logo depois, papai convidou uma amiga e seus filhos com idade perto da minha para uns dias na fazenda. Eram brancos. Irmãos, filhos de uma procuradora de Manaus. Não esqueço esse nome: procuradora. O que será que essa mulher vai achar? Perguntava na minha cabeça. Os irmãos não penteavam os próprios cabelos. Era uma moça quem fazia. Corria atrás deles e lhes penteava o cabelo. Ela também parecia índia, os olhos num traço de corte. Parecem um poucos os seus. Sim. Parecem. Daqueles dois meninos, gostei, não. Não quis ficar perto e nem olhar de banda. Fui pro lado do rio, conversar com os peixes. Hábito meu. Perguntava ainda: que será que essa mulher vai achar?

Tem vezes que o texto vai e, mesmo que eu grite: pára! Ele desobedece e vai, faz o que quer.

Pois bem, os homens da caça. Os homens suados, molhados, feios. Se embrenhavam na floresta atrás de uma onça. Não, chega. Sempre que imagino vejo onça. Deixemos as onças em paz. Os homens saíram para caçar um paca. Conheciam a paca. A pobre paca específica que fugia. Não o indivíduo, digo, o

animal/sujeito prestes a ser morto. Mas o geral. O ser paca. Espécie. Já haviam visto, conheciam o apanhado de características. E, por isso, sabiam refazer seu rastro. Sentir, no faro, o caminho feito pelo bicho, a paca.

(Carrego a fera  
Que do céu já estou expulso  
E hoje, nem que seja a pulso  
Levo pra minha tapera)

Seguindo cada chumaço de pelo. A marca da pata cravada. Na lama, desenho em relevo. O bicho paca já ido. Os homens seguindo os traços. A venta aponta para o ar. Os olhos para o passado. A unha talhou o tronco. O Abieiro marcado. Entrega o caminho da fuga. Da pegada, era o cheiro. Da bosta quente, a presença da presa. Ela, ofegante. Os olhos assustados. Castanhos, já mortos. (Não corra, não, que eu lhe pego.) Encurralada. Do rastro da bicha, fizeram uma trama. Eles criam tramas. A história enredou o bicho. A paca terminou morta. Despelada. Queimada num fogo em brasa.

Farejar, decifrar, saber ler e interpretar as pistas e o rastro do bicho. Uma narrativa se recria, melhor dizendo, se cria. A recriação é também criação. Mas a recriação ou reestruturação de uma narrativa se diferencia de uma criação. É a mesma coisa, ao mesmo tempo que é diferente. Isso acontece e sabemos disso: coisas que são uma e outra ao mesmo tempo. Parecem opostos, mas não se anulam. Essa narrativa é uma invenção que corre atrás de um fim. Segue os rastros e quer alcançar o bicho.

Carlo Ginzburg, historiador italiano, faz uso da imagem da caça em seu livro *Mitos, emblemas e sinais*<sup>35</sup>. Faz uso do ofício do caçador para pensar essa ideia de decifrar os rastros. Uma figura que investiga os rastro e remonta uma narrativa. Recriaria, segundo ele, o passado, a história da presa. Uma fabulação seria possível a partir dos rastros. Ginzburg traz também o personagem do adivinho que, ao ler as entranhas de um animal morto, poderia enxergar o futuro. Ambos seriam detetives ou investigadores. Um estaria olhando para o passado e outro para o futuro. Um anjo partido em dois. Diluído. Nessa busca por um fim,

---

<sup>35</sup> GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo. Ed. Schwartz Ltda. 1989.

pelo bicho, o animal conhecido, ou a decifração do adivinho, uma fabulação aparece. Seguir os rastros!

Tanto para os homens da fazenda da minha infância, quanto para o caçador de Guinzburg, o que importa é chegar à presa. Alcançar o fim, completar a história. Nem que seja no pulso, levo pra minha tapera. A pulso eu não vou. Não vou. Grito e arranho. Mas no pulso, não me leva. Não faço o que não quero.

Os homens dos quais tenho medo e trotam por minha floresta, a floresta que criei. Uma floresta tropical e úmida, seguem, as pistas do animal. O bicho. Faz do vivente, presa. Buscam o bicho inteiro, completo, o importante é a completude. Um torso desmembrado não os interessaria. Jamais um omoplata ou pedaço de crânio sem pele ou carne. Não farão um assado com os restos. Sua fabulação é através dos rastros. Não, não diria através, mas *a partir*. O rastro propicia uma narrativa.

Mas e o que não se consegue encontrar completo? O que não está inteiro? O que não foi ainda visto, os pedaços sem carne. Foi numa conversa de gosto de café, era café o gosto? Numa conversa quase sem assunto, me perguntou sobre o que pensava, pesquisava. Numa vontade de não dizer, pois não se diz tanta coisa num intervalo daquele tamanho, numa preguiça de poder nem ser ouvida, respondi. Penso que há uma diferença danada entre resto e rastro, as palavras se roçam em semelhança e, desse roçar, produzem uma diferença. Engoli o café quente e pensei em deixar o pensamento por ali, por cima do balcão de um bar. Num bote de gavião (não tem vivente como gavião do vale) ouviu e entendeu. Não deixou o pensamento descansar. Sim, a diferença entre o já visto e o nunca visto. Bebeu, você também, o gole de seu café e se foi. As frases, quase querendo já se transformar em verso, quedaram comigo, o balcão, o bar e o café. Tomo, daqui por diante, como minhas, mesmo sabendo que não são. Carrego suas palavras comigo, um roubo daquilo que me ofereceu um dia. E, por isso, lhe agradeço. Você se lembra? Ainda está aqui?

Uma diferença entre resto e rastro. O rastro, pois, é a pista que se segue para chegar à presa. Uma espécie de ato de decifrar. Uma especialidade que se pode ter: ler os vestígios. Marcas de pés, arranhões em árvores e olfato. O caçador não é sempre da espécie humana. Um cão labrador pode seguir farejando e encontrar o que procura. Seja a caça, o desaparecido num desabamento ou até um tijolo de cocaína nas mochilas de um aeroporto. Seja o rastro da caça inscrito no

solo, ou seguindo o rastro do cheiro pulverizado no ar. O caso é que seguir o rastro leva ao encontro do objeto. Essa procura gera narrativa, como está no livro de Ginzburg. Mas o resto é ligeiramente diferente. Semelhante no som e no sentido. Semelhante. Como diz de nós dois. Muito parecidos, mas não somos iguais. Se assim fosse, eu não iria embora. Você foi.

A distinção entre rastro e resto que reafirmo e talvez tenha até me apegado ao longo do processo de minha pesquisa, volta o texto. Volta consciente que toda volta é impossível. Retorna já impregnada de uma outra coisa e de outras vozes. Curioso perceber que um tema, antes, um parágrafo, percorre todo o tempo da pesquisa e escrita deste trabalho. Cheguei a duvidar dessa distinção, pensei em abandoná-la, coisa antiga de começo de caminho. Mas até parece que caminho se faz com começo, até parece que a gente se livra de coisa que engancha assim, feito amor doído que não larga do cangote.

No tempo de me aproximar da ideia, era ainda uma intuição. Quase uma experiência do corpo, que o corpo não chegou a experimentar. Experiência feita de imaginação que fez desenho no corpo. Me arrisco em falar em intuição sendo este um trabalho de uma pesquisa acadêmica, arriscar-se faz parte de escrever, de riscar. E não é, afinal, sobre escrita que se trata?

Rastro e resto são conceitos que, como as palavras, se assemelham, se roçam. Como, então, trabalhar com elas e não deixar que se misturem? Melhor seria deixá-las em paz, deixá-las ser como quisessem, é tanto impedimento que cansa. Deixo, as duas por um momento, depois peço licença e as separo um pouco.

A diferença que via entre resto e rastro, aquela que chamo de intuitiva, veio, como disse, de uma experiência corporal. Experiência da caça. Evidentemente é uma mentira, meu corpo não viveu a experiência da caça no meio de uma floresta. Foi um pensamento que me ocorreu, este pensamento acabou por criar um ambiente que, então, meu corpo habitou. Daí chamar de experiência.

O resto aponta o vazio, é um pedaço que não resgata. Fica ali existindo em forma de pedaço. Não completa nunca, não. É a agonia que lateja pro vazio. Foi deixado, mas não quer dizer que ninguém quis. São muitas as qualidades de resto. Tem as sobras do corpo. Sobras que os vermes deixaram no prato.

Os restos mortais não trazem a pessoa. Tem vezes que nem mesmo são a pessoa inteira. Um achado décadas depois, quando o tempo já trabalhou. Apagando as carnes. Desfazendo a expressão de um rosto. Fica a caveira, um pedaço de osso. Esses ossos não são minha mãe. Mas é o que tenho dela. Meu legado.

O resto não leva a lugar algum, é a sobra que não faz história. Não? Tem tanto texto que não é história. Outra coisa. Romance. Bora viver um romance? Quer não, não é? Certo. Continuo.

O rastro leva ao fim, o fim da narrativa. Ele conclui, busca refazer, mesmo que através de uma fabulação, como aponta Ginzburg. O resto lida com o corpo partido. O vazio e o pedaço. Um apontando para o outro. Ele, o resto, pode também provocar uma escrita. Não chamaria, agora, de história ou narrativa. Mas chamaria assim: uma escrita. Qual escrita é essa? Como reconhecê-la? Com ler uma escrita de restos, pedaços incompletos. Ela se mostra para o olho? É um caso de escuta? Talvez. Mas não quero segmentar o corpo. Separar o ouvido do olho. Separar a boca do estômago. Não. Deixa embolar. Ouvir como quem vê. Ver com o estômago. Passar a língua em seus olhos e entender o que você está me dizendo. Vamos embaralhar. Enlaçar corpos. Um corpo sobre outro corpo. A escrita, a leitura, o som.

## 24 - As ruínas de Danh Vo - *vivace*

A cervical me dói. Peso nos ombros. Falo de guerra e morte. Muita guerra, muita morte. Será que se fosse outro tempo, eu falaria menos? Mas os tempos têm sido difíceis. Talvez a guerra volte a pesar em nossas espinhas. Mesmo guerras já passadas. A dor da morte se inscreve no traçado da vida. As manchas na parede cercam minha casa. A casa que não mais existe é fantasma em meu quarto.

As manchas na parede. Tapeçaria. Marcas de fotografias. Quadrinhos. Objetos saqueados. Quem roubou? Foi o tempo ou foi mão de gente? Essas não são como as outras. As manchas. Marcas.



Figura 33. Hoang Ly church.

O trabalho do artista vietnamita-dinamarquês Danh Vo: as ruínas da igreja Hoang Ly. Os tecidos que cobriam as paredes da igreja, hoje, têm a marca dos objetos religiosos que estavam pendurados outrora no interior do templo. As marcas em negativo. Manchas.

O artista nasceu no Vietnã e, com a idade de quatro anos, fugiu da guerra em um barco com sua família. Barco construído por seu pai. Este pai faz um barco para fugir junto com os seus. Se lançam ao mar da China. Oceano Pacífico. Um pai que não foi fundar uma terceira margem com sua pequena embarcação, mas tentar a fuga para o lado de fora do país, no qual viveria com seus filhos. Se jogar para fora da fronteira, na imensidão do mar. O mar não tem cabelos, dizia meu avô. Não tem onde se segurar. É fácil perder a direção, enganar-se com os caminhos que não se vêem. Imagine a angústia de se lançar ao mar assim. Sem saber se há mesmo um lado de lá. Um porto para se chegar. Imagine a dor de uma mãe carregando seus rebentos mar a fora para fugir da guerra. Era bom que pudesse fazer mais gente imaginar. Os donos do grande continente ocidental. Eles se acham tão especiais, não é mesmo?

Danh Vo e sua família tiveram sorte. Foram resgatados por um navio dinamarquês. Conseguiram asilo, ele, hoje, é um cidadão da Dinamarca e Vietnã. Conseguiram fugir e serem acolhidos por esse continente. Esta é uma informação importante. Todo o trabalho criado pelo artista se relaciona com questões de fronteira, exílio, migrações e colonização.

Este trabalho, cujas fotos estão neste andamento, comenta principalmente a questão da colonização de seu país pela França. A igreja foi erguida nesse tempo. Sua estrutura era de madeira, como de costume nas construções daquela região. Depois da independência, muitos dos símbolos católicos foram saqueados e a igreja permaneceu em ruínas. Até que, já nos anos 2000, seria demolida por completo. Danh Vo consegue obter essas ruínas e as transporta para sua exibição na 55ª Bienal de Veneza. *Os restos dos restos*.

Um símbolo católico que marcava a religião do outro, o invasor daquelas terras. A província de Thai Binh. A presença daquela construção, como de muitas outras, era um modo de dominação. Uma tentativa de sufocar a religião, cultura e língua daquela gente, dos não franceses.

Depois da guerra, terminada em 1975, muitos dos símbolos da ex metrópole foram destruídos. Deixados virar ruínas. Rastros de uma história passada.

Danh Vo se interessa por essas ruínas. Os restos da igreja. Desde sua aquisição, o que seriam rastros de história, passam a ser restos. Sim, as coisas se misturam, se confundem. Refiro-me à distinção sutil que fiz entre os dois termos que se roçam em som e significado. Digo restos porque apontam o vazio. Aquilo que não está mais lá. Não podem recompor a história daquela antiga construção católica. O Vietnam não se recomporá em Indochina. É essa marca vazia, essa mancha que permitirá a reinserção de uma narrativa. Nesse caso, a devolução dos restos para Europa, não Bienal de Veneza.

Os restos dos restos. Reinseridos no continente da ex metrópole. O artista devolve os restos e as marcas pra Europa. Não através de uma reconstituição. Não desejando uma retaliação. Ele reinsere as marcas deixadas via arte. Faz uma outra narrativa. Faz na surdina, por assim dizer. Não cria um artefato explosivo, não declara guerra. Apenas, e isso é maior que a força da pólvora, sopra de volta a marca deixada pelo outro no corpo do Vietnam.



Figura 34. Hoang Ly church.

As marcas de uma colonização já com a decolonização inscrita nela. É este o gesto de Danh Vo. Não devolve apenas o período colonial. Mas o apagamento deste período. Devolve a violência de ambos. A primeira violência; uma imposição de cultura e religião. A segunda; os símbolos arrancados e as sombras de vazio. Cria, portanto, camadas de esquecimento. Destruições e apagamentos que ainda resistem como restos e se inserem na vida do continente europeu. Se inserem via uma exposição de arte, via um falso silêncio de contemplação. Mas fique um pouco quieto. Feche os olhos distante das ruínas de Danh Vo. De olhos fechados, uma narrativa poderá ser ouvida. Como? Calma. Shhhh. Espere um pouco, deixe a música soar.

## 25- Comme toi, je connais l'oubli – largo

para Emmanuelle Riva



Figura 35. Hiroshima, mon amour.

Comme toi, je suis douée de mémoire. Comme toi, je connais l'oubli. Oubli. A palavra. Uma frase em um filme. Veio a mim em uma língua estrangeira. Veio com imagens, imagem na tela do cinema. A imagem e uma escuta. Seria escutar um modo de ver?

Um cena. A câmera, muito próxima, não permite que se veja o corpo inteiro. Apenas alguns pedaços. O corpo inteiro não está ali, não está diante de meus olhos. Não o escuto. Estão os braços, talvez as costas. Pedaços de corpos cobertos por cinzas. Como os corpos cobertos de cinza, como toda a cidade coberta de cinza: “comme toi, je connais l'oubli.” Hiroshima. A câmera se afasta e, sobre os corpos, era suor. A imagem, em preto e branco. Revi o filme e não era assim. A frase não vinha junto com os corpos. Mas foi dessa maneira que ela colou em mim. Foi assim que se tornou uma criatura viva em minha casa. Dentro de casa.

O filme era “Hiroshima, mon amour”<sup>36</sup>. Dois amantes encontram-se na

---

<sup>36</sup> Filme de Alain Resnais e Marguerite Duras de 1959. Com Emmanuelle Riva e Eiji Okada.

cidade de Hiroshima. Ela, uma atriz. Ele, um arquiteto. Ele projeta espaços. Ela, ocupa. Dois dias juntos, apenas dois dias. Uma despedida que viria. Uma despedida presente a cada instante. O adeus entre os dois. O esquecimento. A guerra. A segunda guerra mundial, a destruição da cidade, a barbárie e a guerra. Ele, a viveu no Japão e ela em Nevers. França. A paixão, o adeus e o esquecimento se entrelaçando às memórias da guerra. Comme toi, je suis douée de mémoire. Comme toi, je connais l'oubli.

C'est à Nevers que j'ai été le plus jeune de toute ma vie... Foi em Nevers que eu fui mais jovem em toda minha vida... Ela conta de seu amor por um soldado alemão. Ao fim da guerra, seus cabelos foram raspados. Marcavam as mulheres que haviam se envolvido com os inimigos. Essa obsessão sem fim pelos inimigos. Escreviam a vergonha em seus corpos. Sua família a esconde no porão. Tentam apagá-la. Mais uma mulher é trancada dentro de casa. Suas histórias, a dela e a dele, se embaralham à guerra, ao amor.

Eu conheço o esquecimento. O esquecimento aparece com o uma força concreta, um objeto que pode ser conhecido. Eu conheço o esquecimento. Como você, tenho o dom da memória. Como você, eu conheço o esquecimento. Essa frase, repetida tantas vezes durante o filme, imprimiu-se em mim. Uma impressão. Não me refiro ao sentido coloquial. Não se trata de um "achar". Uma impressão que tive. Mas algo que se imprime na superfície. Pois bem, a impressão desta escuta. O modo como escutei a frase, como ela se inscreveu em meu corpo. Em meu desejo de pensar o esquecimento.

Vi o filme e dele me afastei. Não por vontade ou rejeição, mas porque as coisas às vezes são assim. Vi e fui embora de ver. Mas a frase veio comigo, veio porque quis, nunca chamei. Era como um bicho que segue a gente na rua. Ficava pelos cantos da casa e não pedia nada. Parecia que não. Não incomodava. Era uma convidada inesperada, mas não incomodava.

O esquecimento como um objeto a ser conhecido. Não, não a ser conhecido, mas que poderia ser conhecido. Assim, pensava ao ouvir a frase. Je connais l'oubli. Oubli. Olvido. Ouvido. Mas não era objeto, engano meu. Era bicho. Frase bicho rondando a casa.

Então, em outro tempo, já não sei se antes ou depois, apagava as páginas do diário. A página parecia vazia, mas a letra estava lá em negativo. Marcada. Apagada, a letra ainda estava lá. Quase poderia escutá-la. Então, a frase bicho me

sorria do canto da sala. Comme toi, je connais l'oubli.



Figura 36. Diário.

## 26. Mailde – allegro

A primeira vez que ouvi Teresa, era um poema. Achei que a cara parecia uma perna. Meu avô lia o poema. Nunca achei estranho cara/perna. A primeira vez que a cara parecia uma perna, me lembrei das pernas dela: Mailde. Irmã de minha avó, o amor perdido de alguém. Mailde tinha 70 anos e as pernas mais lindas. O batom era sempre vermelho e a saia alinhada. E as pernas. Mailde fazia política, foi presa em 1964. Nunca dançou no frenética dancing days, foi presa, era mulher. Sabe, sempre fica mais difícil para mulheres. A prisão. Eles pensam que nossos corpos são fracos e abusam mais. Mas somos fortes, esse segredo é nosso. Mailde foi presa e minha avó sonhava que lhe entregava seu batom vermelho. Sempre, o batom. Mailde foi presa, ela fazia política. E a política se fazia em seu corpo.

*O melhor desse tempo foi vivido na casa grande da fazenda, no engenho, o cheiro de mel, as águas do açude, o corpo nu sem tempo para sair do banho e as travessuras com os irmãos.* Ela escreveu em uma carta enviada a ninguém. Escreveu aos 82 anos e morreu. Não deveria fazer a cirurgia, era arriscado. Ela fez e morreu. Antes, escreveu uma carta. Um testamento talvez. Uma nota que gostaria de deixar. Um ano depois da morte de Moacyr. Uma esquecida e distante história de amor. Está vendo? Eles nunca ficaram juntos e nunca puderam se separar. Quando ele morreu, ela ligou, ainda morava em Natal. Chorava e dizia: eu era apaixonada por ele. Não entendemos. Ela dizia apenas, contava finalmente: ele foi o meu amor. Um ano depois, aceitou fazer a cirurgia que poderia matá-la.

*Até a adolescência conheci pouco a maldade que a vida vai apresentando.* Uma carta. Mailde. O punhal de prata. A filha mais velha, a mais elegante. A primeira filha. Fizeram parecer mais velha. Engane sua idade, minha filha. Assim, poderá estudar. Entre em uma escola de verdade. De verdade. Os meninos estudavam na fazenda, uma tapera que o pai mandou construir, mandou também vir uma moça da cidade. Tutora. Ela deveria ensinar aos sete. Era amante do pai. Francisca nunca o perdoou. Trazer para dentro de casa não podia. Ensinar seus filhos? Amargou pra sempre, o gosto de Dona Chica.

O caso foi que, à mais velha, foi dada a oportunidade de estudar fora da fazenda. Era mais uma mentira de seu pai. Mais uma estratégia. Mandar a moça para uma escola a faria encontrar marido. Essa era a função das moças naquele

tempo, casar bem. Mailde casou. Com dezessete anos já era mulher de alguém e tinha uma filha. Ela, menina ainda, era mãe.

Mailde não suportava grito. O homem gritou com ela. Mailde pegou sua filha e foi-se embora. Mailde fazia política e a política se fazia em seu corpo. Suas pernas e os lábios vermelhos. Todos os lábios vermelhos. Sempre. Da sua cadeira, já com 70 anos e as pernas mais lindas, ouvia o atual marido chamar pedindo o almoço. Vou, não. Sorria pra mim, eu criança ainda, Mailde piscava sorrindo e dizia: ninguém me governa.

Ninguém me governa. Ela aprendeu na ponta da faca. Ponta de punhal. Quando se separou e voltou para a casa de seu pai com sua menininha, a casa já era na cidade. Natal. A casa do pai, casa onde Francisca, sua mãe, perdera um pouco o poder. Quem mandava era ele, ele que ficava mais tempo, estava velho e ficava mais tempo com sua família. A mãe era senhora na fazenda, ali, se sentia deslocada, ressabiada. A moça voltou e trazia uma filha com ela. Para o pai, trazia também a vergonha do desquite.

Ele, o pai, guardou sua mala no quarto, pediu que entregasse, por um instante, a filha à irmã mais jovem e acompanhou Mailde até a frente de casa. Foi segurando em seu braço até a calçada na frente do portão. Disse: minha filha, você pode voltar. Eu lhe aceito. Vamos cuidar de sua criança. Mas eu lhe aviso uma coisa. A partir de hoje, este será seu limite. É de dentro de casa até este pedaço de calçada. Mais longe, você não vai. Foi a primeira vez em que seria prisioneira. A segunda, foi nas mãos dos militares. Esta, nas mãos do pai.

Uma tentativa de escondê-la, apagá-la. Não lhe raspavam os cabelos como fizeram às jovens francesas no fim da Segunda Guerra. Não a marcaram a olhos vistos. Quiseram que olho nenhum a visse mais. Não há nada que se apague de todo. Mailde foi para perto das letras, dos livros. Um primo soube que ela vivia proibida de sair de casa e começou a lhe enviar livros. Clássicos da literatura. Ela dizia. Li todos os clássicos em um ano. Eu escutava e achava que era uma coleção. Tem gente que a literatura isola, outros ela chama. Tem uns que enterram seus rostos em livros, vivem de solidão do mundo. Outros, não. Outros escutam o chamado. E a escuta não é só dos ouvidos. Escuta chama. É ritmo, batida, voz e silêncio. Mailde aprendeu, inventou: ninguém me governa. Desobedeceu. Virou mulher de boemia, circulava entre poetas, gostava de sarais. Mailde não suportava gente presa. Não suportava que dissessem a ela, ou a quem quer que fosse: você

não. Não pode. Não suportava injustiça. Da poesia para a política foi um passo. Passo de dança. Dois prá lá, dois pra cá. Ela não sabia ainda, mas haveria a segunda prisão. Dois amores a serem conquistados e perdidos. A vida, como viria a escrever antes de sua morte, ainda estava começando a apresentar-lhe a maldade. *Foi no barco de Rimbaud que deixei a jovem mulher com seu mar azul e sua lua branca.* Com essas palavras se despede em sua carta. Despediu-se de nós. Não apagou-se, foi embora. Seu último gesto foi escrita. Despediu-se da família. Nunca de seu amor. Seguiu com seu amor, a poesia e a política. Nada se apaga de todo. Mailde não se apagou. Subiu em seu barco bêbado e partiu.



Figura 37. Sem título.

## 27 - Um jeito de corpo - presto

(Pisei em praça de guerra. Estou no campo de batalha. E a minha boca metralha balas de rima na terra.) Qual o ponto do retorno? O ponto de onde se pode voltar? A marca de giz no chão. Não se vê de longe, o limite. É quando já estamos embalados. Tu e eu. Numa carreira sem tempo de frear. Meus pés se atrapalharam e foram me fazer parar além da linha do limite. Embolados.

Do lado de lá, escuto o grito. Volta! Tem volta, não. Tem mais, não, meu amor. Eu fui já. Nem sei quem é essa que fala daqui. Eu mesmo, estou lá. Lado de lá. As marcas vieram comigo. Carrego cicatrizes que os olhos não vêem. Não mais teus olhos por cima de mim. Cravados no avesso de mim. Não mais. O que carrego não é mais você. Um rastro teu passou por mim. Fez trilha pelo meio de meu corpo. No dentro da pele. Ali onde junta com o músculo. Fez traço. Carrego teu traço. Tu já foi. Não. Não conjugo o verbo certo, não. Já não interessa a gramática feita de folha de jornal. A aula de português do colégio. Quero saber mais, não. A língua se embolou na escuta, meu amor. Eu já não te escuto mais. Eco. Virou voz que ecoa. Já não tem sujeito que diga alguma coisa. Não conjugo o verbo certo, não. Já não sei mais qual é o verbo. Uso qualquer um que esteja andando por aí, distraído.

Carrego uma cicatriz sem desenho. Cicatriz sem linha. Invisível. Pode é escutar. Um dia, você ainda vai escutar, estarei longe. Passarei ao largo de tua janela em silêncio. Ainda assim vai ouvir. Escutar que carrego teu olvido em meus calcanhares. O que carregarei de ti, meu amor, é o esquecimento. A marca de tua mão na minha cintura. A língua na ponta do peito. Apago tua mordida e fico com o borrão.

Voarei por cima daquele morro que vês de tua janela. Será que me reconhecerá? Sim. Não vai fugir do reconhecimento. Vai ver esse vôo doido (deixando pra trás tudo). No bater das costas, vai mirar a tua ausência em mim. É assim, meu amor, que vai entender que aquele bicho estranho voando sem penas nem plumas sou eu. Vais tremer, meu amor. Suar frio. (Quem rasteja o chão tem medo de ver gavião voar).

## 28. Como reconhecer as marcas? - Larghissimo

*Afirmo ao senhor, do que vivi: o mais difícil não é um ser bom e proceder honesto, dificultoso mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até o rabo da palavra.* (ROSA, p.134) O rabo da palavra, lembro de quando escutei pela primeira vez a voz de minha cabeça dizer isso. Sim, porque tem escrita que a gente lê e vai escutando por dentro dos ossos, os ecos nos ossos. Guimarães Rosa é assim, lendo e, conforme lendo, escutando a vibração do som nos ossos. O rabo da palavra. Escutei, portanto, e pensei assim: num gato que escapole e se esconde, o rabo permanece à vista, as mãos conseguem pegá-lo, o bichano mia e paralisa. Neste caso, não seria até o rabo, mas quase que a palavra puxada pelo rabo. Entortando a frase de Rosa, seria um começo pelo rabo, por aquilo que quase escapuliu. Pensei assim, foi por pensar. Foi porque tenho uma gata e vez ou outra ela cansa de meus carinhos e escapole.

Depois voltei ao livro, me desentransei de meus pensamentos e voltei a escutar Riobaldo. Ele, o livro, me é uma companhia enquanto escrevo, alguém sentado na cadeira da sala, não ao meu lado, mas perto, suficientemente perto. Um fantasma? Isso, tenho muitos. É fantasma a dar com pau, mas num dou, não. Deixo eles. Me arrudeiam, é bom, tem horas que a solidão entre as gentes é desgraçada, aí tenho eles. O que quero dizer com essas voltas, esses ecos, é que foi pelo escapulir das palavras que cheguei aqui. Não foi assim de frente, encarando a escrita à unha, foi de banda, olhando de viés, sem saber se tinha visto mesmo, se tinha ouvido mesmo. Quem foi que falou? Ouviu? Olvido.

Um outro livro. Este era sobre as sobrevivências, *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Antes de ler, de saber sobre o que se tratava, fiquei olhando o nome. O meu saber não é definido no que quer, é mais assim; indefinido. E tem vezes que vai até pelo que não quer. É custoso. Ando de banda. Tão bonito o nome do livro que fiquei só admirando. Não queria abrir e ver por dentro, escrutinar, talvez nem precisasse dizer mais nada. Fiquei namorando o nome. Já era tanta coisa: *a sobrevivência dos vaga-lumes*.

Os vaga-lumes! Os meus. De mago.  
Estar aqui, Condessa, é o mesmo que  
estar as bordas da vida! As bordas, a  
um comando se separam: entra o

invisível; propagam-se os fantasmas. É natural. Surge o que é comum no sonho. Eu faço com que aconteça também na vigília. Está tudo aqui. O sonho, a música, a oração, o amor... todo o infinito que há nos homens, a senhora poderá encontrar dentro e ao redor desta vila.<sup>37</sup>

Uma peça que vi quando menina. O teatro. É tanta a saudade do teatro, nem sei porque fui embora. Sei. Achava que era muito povoado, gente demais. Mas a saudade aperta vez ou outra. Uma peça que vi quando menina. *Os gigantes da montanha* de Luigi Pirandello. Uma velha companhia de atores chegava a uma vila onde o teatro não se aparta da realidade. Cotrone é o mago desta vila e é ele quem faz aparecer os vaga-lumes. Ele quem comanda as bordas da vida e faz entrar o invisível e propagarem-se os fantasmas. É este o lugar onde gostaria de habitar para escrever. O lugar das bordas, a zona de indistinção entre noite e dia. Crepúsculo.

A peça de teatro e o livro. Há alguma outra relação fora a palavra? O bicho, quero dizer. Os vaga-lumes. Aby Warburg fazia operar essa ideia: imagens aparentemente distantes no tempo e no espaço se juntam, combinam. Aqui, os vaga-lumes as aproximam. Mas por que vaga-lumes? O que, afinal, havia naquele livro? Pois bem, o rabo da palavra. Foi pelo rabo que agarrei a “sobrevivência”, foi olhando antes o nome do livro. Foi refazendo a dança dos vaga-lumes de quando era criança. Foi através das luzinhas que se apagam e reaparecem, verdes, que segurei esta outra palavra: sobrevivência. São nessas horas de fronteira, horas de borda, que passeiam fantasmas ao lado dos viventes. Hora da troca da guarda, já ouvi alguém chamar assim. Hora na qual a natureza toda troca a guarda e qualquer coisa pode acontecer, home vira onça. O tempo das metamorfoses. Um outro tempo. Nem teatro, nem realidade, tempo no qual uma brecha se abre. Uma fissura. A palavra sobrevivência. O difícil das palavras que vez por outra podem causar desentendimentos. Tanto no sentido de mal-entendido que pode até gerar uma briga, como também no sentido de desentender o que já foi entendido. Georges Didi-Huberman antes de escrever seu livro de histórias sobre vaga-

---

<sup>37</sup> Trecho da peça *Os gigantes da montanha* de Luigi Pirandello.

lumes, desenvolveu um longo estudo sobre o pensamento de Aby Warburg; *A imagem sobrevivente- História da arte no tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, neste livro há uma análise da palavra sobrevivência. Esta palavra e seus mal-entendidos.

Os desentendidos da palavra já começam por seu deslocamento entre as línguas. Em alemão, idioma de Warburg, aparece como *nachleben*, numa tradução literal para o português seria depois da vida. Pois bem, depois da vida se supõe que a vida terminou e que há algum tipo de existência nesse “depois da vida”. Em português, ou francês, idioma de Didi-Huberman, sobrevivência tem um sentido de, apesar de enfrentar alguma adversidade, a vida continua. O problema com esta tradução é que, como os vaga-lumes, esta palavra pisca, acende sua luz, por variados idiomas. Didi-Huberman nos mostra esses reaparecimentos do termo. Segundo ele, teria sido nos escritos de Edward B. Tylor onde Warburg viu e, daí, apropriou-se pela primeira vez do termo sobrevivência, ali constando como *survival*. Ela, também a ele, surgiu por uma tangente, uma escotilha, a língua do outro. Diante dessas diversas traduções ou reaparições do termo se pode perceber o nó que a palavra escrita pelo próprio Aby Warburg: *nachleben*. E é justamente por causa deste nó que a palavra foi-se tornando conceito. Sobrevivência.

A sobrevivência não é a do sujeito depois do acontecimento. Mas do acontecimento propriamente dito. O que sobrevive é o “isso”. Esta frase veio a minha cabeça. Queria poder deixá-la assim. Sei que ela fala, a frase.

A sobrevivência não é a do sujeito depois do acontecimento. Mas do acontecimento propriamente dito. O que sobrevive é o “isso”. Mas é preciso desenvolver, explicá-la. É preciso que eu mesma a entenda. Ela veio numa conversa. Alguém me disse: ele sobrevive. Eu pensei, mas não se trata disso, *ele* sobreviver ou não. Não se trata dele. Então a frase surgiu como se outro a tivesse escrito na minha cabeça. Um sussurro de fantasma. “A sobrevivência é do acontecimento, não do sujeito”. Mas agora cabe a mim desenvolvê-la, compreendê-la. O fantasma se foi, sussurrou e partiu. Agora deve estar rindo do presente que me deu. Eles são assim, os fantasmas, vêm quando querem. Olham, tensos, o relógio e partem apressados.

É comum acharmos que a sobrevivência é do sujeito, do homem, é comum acreditarmos que ela pertence aos vivos. É o modo pelo qual, usualmente, lidamos com este termo. Mas Warburg desloca algumas ideias. Elas sofrem pequenas mutações. Não se pode deixar de lado o permanente deslocamento operado pelo historiador alemão. É como os painéis de sua biblioteca, estão e constante recombinações, recomposições. Ele se interessava por aquilo que continua, “uma herança da antiguidade no tempo do renascimento”. Esse é mais um terreno arenoso criado pelo alemão. Nele, existem muitas palavras que merecem ser arranhadas para evitar uma compreensão simplista de suas questões. Diria mais, de seu método. Quando pensamos em ‘continuidade’ temos que ter a ideia de que não se trata de alguma coisa que não termina. Ao contrário, termina - uma vida após a morte- mas retorna, seu desaparecimento contém seu reaparecimento. É, talvez, outra espécie de fim. Contém não porque esteja dentro, mas um e outro co-habitam. São como os vaga-lumes, mesmo apagados estão lá, seu apagamento não é total, algo ainda permanece e retorna. Um traço.

Seria também necessário analisar o uso do termo “herança”, nunca gostei dessa ideia; herdar. Sempre me soou impeditiva, um impedimento mesmo. O sujeito que herda parece já condenado a seguir navegando em um barco que não é, nem nunca será pilotado por ele. Mas dentro desse universo warburgiano, também ela ganha outras aspirações. Seria uma herança mais parecida com a evolucionista, algo que pode se carregar sem saber. Como um gene que se tornará visível gerações depois de permanecer oculto. Para melhor analisar esta questão, sugiro o capítulo no qual Didi-Huberman relaciona Aby Warburg a Charles

Darwin: *Gestos memorativos, deslocados, recersivos: Warburg com Darwin*.<sup>38</sup>

Mas o que é o acontecimento? De onde tirei este termo. É isso que se pergunta? Refiro-me ao entendimento de Deleuze, elaborado principalmente no livro *A lógica do sentido. Assim como os acontecimentos se efetuam em nós e esperamos e nos aspiram, eles nos fazem sinal: "Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la."* (Deleuze, 1969, p.151) Escreve ele sobre o acontecimento citando Joe Bousquet. E pouco mais adiante *O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera.*(Deleuze, 1969, p.152). É algo que está NO que acontece, é um sinal ou uma ferida que precede e também se faz existir depois de encarnada. O que sobrevive estaria, portanto nessa marca ou ferida deixada pelo acontecimento. E ela, a marca, é também o acontecimento. Será, então, possível relação entre sobrevivência e acontecimento? Talvez uma dimensão temporal faça esse laço.

E não é o mesmo tempo, amesma temporalidade. *Aio* que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda não- aí, um tarde-de-mais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o "tempo pulsado" de uma música formal e funcional fundada em valores, o "tempo não pulsado" para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica. Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade. (DELEUZE, GUATTARRI, 1997, p. 42)

*Esse outro tempo tem por nome sobrevivência (Nachleben).* Assim, Didi-Huberman inicia seu capítulo sobre o conceito de sobrevivência em Aby Warburg. Se trata de um outro tempo, um tempo que “não para de dividir um “já aí” e “um ainda-não”, uma simultaneidade. O tempo da sobrevivência, é também uma dobra e provoca metamorfoses. A sobrevivência cria uma fissura uma brecha

---

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente-História da arte no tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto. 2002 (p.193-213)

no tempo como os vagalumes do mago Cotrone. Por esta brecha passam os fantasmas, é neste outro tempo que há o retorno do recalçado. Neste mesmo capítulo se pode ler que a sobrevivência é da ordem *incorreção lógica*. (Didi-Huberman, 2002, p. 48).

Não há como ler estas colocações e não lembrar das considerações de Nietzsche em sua Segunda consideração intempestiva<sup>39</sup>, fala de esquecimento e memória em relação ao tempo; passado e futuro. Mostra como o esquecimento é necessário pra deixarmos de voltar a cabeça para o passado na busca de uma memória que tudo resgate. Neste livro, há também uma ideia que ecoa como um fantasma pelas estantes e painéis da biblioteca de Warburg. O tempo intempestivo. Um tempo de dobra que não é um resgate do passado, antes seria uma irrompimento do passado no tempo presente. Nesse processo, o “passado” assume outro tempo, vem metamorfoseado. É mesmo sendo outro que retorna. As botas dos soldados. Os coturnos negros-lustrados. A imagem que permaneceu nos olhinhos da menina. Nos olhos, bracinhos, rosto, ouvidos. *Olvido*. O preso sendo arrastado e a dor afligindo os ombros. Os ombros do pai. O preso. Ficou a tarde com as velhas, ficou em casa. Queria correr pra perto da areia, mas sabia que era a hora de ficar quietinha. A mãe viria trazendo seus irmãos. A mãe já sabia do acontecido. Levaram ele. O homem da casa e da cama. O pai dos meninos. Levaram ele e foi a primeira vez e foi de novo. O tempo se misturou. O preso arrastado, a mulher carregando um menino na barriga e mais quatro já nascidos. A maiorzinha era a menina. Tudo muito pequeno ainda, e o bucho já grande do mais novo. A menina era a maiorzinha, já sabia ler. Ganhou um prêmio, era grande e ia visitar o pai na prisão. Que prêmio era esse? Ir pra dentro da cadeia olhar pro pai amarrado. As mãos para trás e a dor nos ombros. Quero, não. Pensou. Quero papai aqui. Quero ver o preso, não. Mas ficou quietinha. Não era hora.

O tempo da sobrevivência é este outro tempo das considerações intempestivas, o tempo chamado Áion. Tempo de fenda. O esquecimento habita também essa fissura, fissura que abre e deixa um traço, uma marca. Existe um outro modo de esquecimento diferente daquele utilizado por Nietzsche. Há, sem dúvida o esquecimento necessário para nos desembaraçarmos do passado. Um

---

<sup>39</sup> NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva - Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

esquecimento que não permite que a memória tome conta de toda a vida, de toda a história, causando estagnação. Mas há, para este que escrevo, um esquecimento que não se opõe de todo a memória. É sobre este que escrevo. Ambos co-habitam um espaço, se trata de uma torção.

A sobrevivência, diz Didi-Huberman, não é uma possibilidade à redenção ou ressurreição, a isso acrescento, nem de vingança (Didi-Huberman, 2002, p.84). O esquecimento produz uma recusa de volta ao passado. Cria lampejos nas trevas, no fundo negro.

A sobrevivência seria, então, o motor dessas aberturas, ela não seria apenas desaparecimento, mas também o reaparecimento de alguma coisa, uma imagem. Por imagem, entendo não apenas o que pode ser visto, mas também aquilo que pode ser ouvido, escrito, tocado, comido.

Imagens, portanto, para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado. Aqui mesmo as imagens de Laura Waddington permanecem, assim como os nomes – nos créditos do final - de todos aqueles que ela encontrou. Pode-se ver novamente o filme, podem os dá-lo a ver, fazer circular alguns trechos, que suscitarão outros: imagens vaga-lumes<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte. UFMG 2011.

## 29. Bocados – allegretto

Aquilo que cabe na boca. Bocados. O que nos cabe dizer? O que podemos comer de uma só vez? Comer é como dizer? Clarice Lispector escreve em *A paixão segundo G.H.* “ver como quem come”. Eu repito todas as vezes. Essa frase ecoa em outras páginas destes andamentos. Ela, como tantas outras, insiste. Como uma canção e seu refrão. Como um ritornelo. Eco. Um som de outro tempo que resiste. Palavras e imagens que ecoam, soam uma vez e outra vez. Ainda outra vez. Encore.

Ver de modo ativo. A visão foi sendo construída no ocidente como ato passivo. Recebemos imagens, absorvemos. Clarice muda isso. Ver ativamente, deglutindo o que se vê. Digerindo, cagando. Vem. Chamo você a compartilhar isso. Vem pra junto e vamos fazer a vida assim. Dizer como quem come, escutar como quem come. Morder, digerir, sentir o paladar com a língua e com o céu da boca. Colocar a garganta pro jogo. O gosto. Conhecer com quem lambe e come. Não mais um ato passivo. Um viva para Oswald de Andrade. Que esse viva rompa as paredes da sala de aula. Que as vidraças da instituição trinquem e se espatifem. Que as escolas ganhem as ruas e possamos conhecer com nossos estômagos.

A definição de bocado é aquilo que cabe na boca. Cabe para mastigar sem sufocar. Cabe porque é o que posso dizer. Este trabalho. Os 32 andamentos compõe o que posso dizer sobre o esquecimento. O que me cabe dizer. Este objeto. Não é assim? Se chama objeto. Mas não aqui. Aqui não lhe chamarão de objeto. O esquecimento foge. Dribla. Não será passivo, um objeto estudado e passivo. Em dado momento achei que fosse. Que pudesse ser assim: um objeto. Escapa. Dá uma volta e vira outra coisa. Escorrega e se vira. Me olha, os olhos castanhos. Ele também fala. Come. Me come. A boca escancarada fala e come.

No vazio da boca, o espaço que cabe. Bocados de fragilidades. Um modo de dizer. Dizer para você. É possível que, daqui pra diante, o motivo de tudo seja dizer para você. Meu companheiro fantasma. Vire alguém que escuta e fala e come. Já virou. Já se transformou e está aqui. Escuta. E sussurra. Lambida no ouvido. Não somente dizer como quem come, mas como quem lambe. Come aos bocados.

Falar do esquecimento. Escrever sobre o esquecimento. Escrever como quem fala. Escrever aos bocados. O esquecimento escapa, não é inteiro, mas resto. Não se dá facilmente, é preciso seguir os rastros. Seguir os rastros e nunca encontrá-lo por inteiro. Poderia ser uma agonia sem fim, uma ode à falta. Você já sabe, não é? Não farei o elogio à falta. Prefiro dançar com as sobras. Comer as sobras. Dizer o que escapa sem a melancolia de não ter o corpo inteiro. Como e até quando consigo viver assim? Até muito. Até sempre.

Olvido descrito aos pedaços. Descrito como diálogo. Uma conversa e duas escutas. Um modo de escrita. Escrever como posso. Escapa. Esquecimento: uma inscrição em negativo, uma marca daquilo que restou. O vazio da boca. Escrever aos bocados porque não é inteiro, o inteiro nem caberia na boca. O esquecimento não é inteiro, não chega pleno, mas aos poucos. Aos bocados. É por isso. Inteiro sufoca, mata. Eu sorvo aos bocados, o faço com gosto.

### 30. As botas dos soldados. – andantino

O tempo dos fantasmas. Levaram ela. Ela foi. Ver o pai dentro duma jaula. Desde miúda tinha horror a bicho preso, não gostava de zoológico. Agora era ele quem tava fechado numa. O pai. Como a mulher aguentava? Era tanto menino e ainda as duas velhas. Mas a mulher já sabia fingir que era forte, que podia mais que ele. Foi criada no sertão. Num gostava de cavilação, não. Se fazia de seca. A menina entrou, viu as botas negras, a sala escura. Dois guardas e uma mesinha. A sala fedia, ela nem sabia a quê. Olhava pro chão onde estavam as botas negras. Levanta o rosto, menina. Seu pai não pode ver você assim. Mas ele sabe que estou assim. Papai sabe como eu sou. O preso entrou, ele também de cabeça baixa, mas as mãos vieram desatadas. Pediu um cigarro pro guarda. Carcereiro. Vigia. Arconte. Porteiro. Pediu sem dizer palavra com a boca. Fez só com a mão. O Homem deu. O pai acendeu o cigarro. Não era muito de fumar, fazia vez ou outra. Mais pra fazer charme. Gostava de seduzir. Foi quando apareceu a brasinha que a menina pode olhar pra ele. Sem saber, havia se recusado a ver a cena iluminada pela luz da cadeia. A sala de visitas. Mas pela brasa, luz frágil, aí sim, ela podia olhar o rosto do pai. Papai sabe como eu sou. A luzinha vinha junto com o respiro dele. Ele puxava o ar e o rosto iluminava. Pequeno aglomerado de luz e cinza, brasa. E o rosto feito de fogo vermelho. O rosto do pai. Uma história que imaginei ou me lembrei, não sei. Foi-me contada, mas talvez o cigarro seja invenção. Imaginação? Memória? Um esquecimento, me esqueci da história da garotinha depois de ouvi-la tantas vezes. Olvido. E agora ela volta no rosto iluminado de vermelho irrompendo o escuro das botas dos soldados. E o nome da menina? O nome mesmo era Clara. Veja, só. O nome.

### 31. Uma escuta daquilo que não é dito. - andante

Uma vez eu lhe contei sobre essa música. Sonata ao luar, sonata número 14. As sonatas foram trinta e duas de Beethoven. Trinta e duas variações de Goldberg compostas por Bach. Ouvia isso tudo e, por isso, os trinta e dois andamentos. Mas isso já lhe contei. Assim como contei sobre essa música. Acho que quando lhe disse, quis mostrá-la a você, nos ouvidos. Mostrá-la ao seu ouvido. Um sopro. É porque gosto daquilo que, nela, não é música. Não é, sendo. Os ruídos, a força da tecla do piano, a respiração do pianista. Sim, você já leu sobre isso. Tenha calma. Repetir não é um problema. Não se trata de um desfile de informações. Escuto muito essa sonata. Deixe que ela passe por aqui mais uma vez. Ainda uma vez, encore.

Uma escuta de alguma coisas que vem a mais. Como a poeira por cima das estantes da casa. Um ruído. Um pequeno acúmulo que não parece fazer parte da música e se torna música. Ruído. Respiração.

Em uma entrevista a Michelle Porte<sup>41</sup>, Marguerite Duras lembra do que diz Michelet sobre as mulheres durante as cruzadas. Ela diz que, diante da solidão e da vida nos campos, as mulheres se aproximaram das florestas. Começaram a falar com as plantas. Fiquei pensando se não começaram, começamos, a escutá-las também. Uma escuta daquilo que parece não estar dizendo nada. Um outro modo.

Uma letra que não se lê. Essa frase não é minha, roubei. Roubo e entrego o roubo, com você é assim. Vou mostrando meus rastros. Quem sabe me alcança. Me alcance, por favor, meu amor. Como a notícia de um polvo que fugiu do aquário. Ele deslizou pelo cano até o oceano. Pacífico. Ele não queria ser alcançado, imagino. Mas deixou um rastro de tinta para trás, talvez para indicar o caminho ao outro polvo que não teve sua coragem. Há sempre os que ficam e não têm coragem, meu amor. Ou, talvez, para tripudiar de seus captores.

Uma letra que não se lê<sup>42</sup>, artigo de Eduardo Vidal publicado na revista da Escola Letra Freudiana, analisa um texto dos escritos de Lacan. É como um espiral, ou um jogo gráfico, dentro de um quadrado se faz outro quadrado e outro

---

<sup>41</sup> Entrevista realizada pra difusão televisiva em 1976 e transcrita no livro *Les lieux de Marguerite Duras*.

<sup>42</sup> VIDAL, E. 2000, **Uma letra que não se lê**. In: *A prática da letra*. p.25.

e outro. Muitos vão se formando. Um dentro do outro. Lacan lê Edgar Alan Poe, Eduardo lê Lacan e mostro essa leitura a você.

A carta roubada, conto de Edgar Alan Poe. Uma carta, ou letra que não está mais, já não vive aqui, ou vive em seu desaparecimento. A pura materialidade da letra, dizem os psicanalistas. A letra sem o sentido. E me lembro da frase que escuto na terra de meus avós, o nordeste. Natal. Crie sentido. A resposta: não crio sentido porque não sei o que ele come. Já lhe disse? Disse, não foi? Repito, às vezes, repito.

“O texto literário opera como um resto que não revela o sentido mas indica o modo como é tecido com os significantes que, na sua repetição simbólica, determinam as diferentes posições do sujeitos na ficção.” (...) “Poe, como o leitor, se diverte com o seu conto, ao se abandonar ao percurso de uma carta de cuja mensagem ninguém tem mais a mínima notícia. Seu procedimento narrativo é essencial para produzir a ficção, pois aqui é a carta que, como sujeito e tema comanda a cena da escritura, mas, para isso é reduzida a sua função de resto.” (Vidal, 2000, p.25)

Essa carta inacessível, carta roubada, letra vazia, eu a colocaria ao lado das letras apagadas do diário de Katherine Mansfield. A “mensagem”, ou o sentido pode ser apagado, mas a letra não se apaga. Permanece em negativo. Permanece como resto, sua “função de resto”. Qual seria a função do resto? Operar uma dinâmica que possa fazer desenrolar uma narrativa? Foi assim, então, no livro *Aparecida* de Marta Dillon? A jornalista precisa que os restos da mãe operem sua escrita? As letras apagadas do diário foram restos detonadores de uma escrita? Esta escrita tecida aqui? Sim eu digo sim. Sim para essas questões. Lembro-me mais uma vez de Eduardo Vidal. Foi um 16 de junho, não sei o ano. Era um seminário para celebrar o Bloom’s day. O dia no qual se passa *Ulysses* de Joice. Vidal comentava o conhecido monólogo de Molly Bloom. Ele dizia ser aquele Sim, um sim para a escrita. Sim eu digo sim.

### 32 – Ária - E, então, dançar. - presto

Meu amor, aqui me despeço. O último bloco passou e as cinzas tomam conta das ruas. O tempo. A idade também passou. Atravessou-me. Feito a força que me cuspiu em tua direção. Diz que foi escolha. Disse: você me escolheu. Que escolha mais desgraçada essa. Foi uma escolha apesar de mim. Talvez sejam assim as escolhas. Meus dentes trincam purpurina e confete. Trincam tua ausência. Adeus, amor, adeus, adeus. Um dia quis fazer um autorretrato. Agora, o retrato que tento fazer é o seu. Os olhos castanhos. Olvido. Me despeço com essa dor de cinzas. Uma poeira de fim. (Solidão, que poeira leve.) Como pode doer assim? Sempre soube que seria uma escrita em negativo. A mão negativa, não era assim? O esquecimento que chega já marcando a ausência, a borracha. Não há o que se possa apagar de todo. Sua mão estará sempre em minha cintura. Mão negativa. Seu avesso. Meu amor, à essa altura já sabemos que esse avesso não é oposição, mas torção. Sabemos que não é aversão. O esquecimento se escreve. Em meus ouvidos, corpo e mesmo em minha voz. Nesse adeus, haverá sempre você. Nessa curva, haverá sempre nós dois. Marcas desse apagamento que não apaga. Apagamento que escreve. Sempre. Esquecimento, venha comigo. Continue a me fazer essa companhia fantasma. Não, não me importo que seja para sempre o meu fantasma. Não me alienarei de você. Não vou espalhar sal grosso pela casa. Fica aqui. Direi todos os dias: meu fantasma, fica aqui. Fica aqui. E eu dançarei de pés descalços. Dançarei sobre qualquer superfície. Seja seu corpo ou uma lama fria. Vou deslizar essa dança enquanto repito com dentes trincados e olhos chorosos. Fica aqui. Meu fantasma, marcas, esquecimento. Fica aqui.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, R. **Como viver junto**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COELHO, F. **Livro ou livro-me**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010
- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo - Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente - História da arte e tempo dos fantasmas segunda Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DILLON, M. **Aparecida**. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- DURAS, M. **Hiroshima, mon amour**. Paris: Galimard, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Écrire**. Paris: Galimard, 1993.
- DURAS, M.; PORTE, M. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Les éditions de minuit, 2012.
- GINZBUR, C. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KUCINSKI, B. **Relato de uma busca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LACAN, J. **Encore**. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2010. \*edição não comercial.
- LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva - Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PINA, J. **Condor**. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- ROSA, J.G. **Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Grande Sertão:Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VIDAL, E. Uma letra que não se lê. In: **A prática da Letra**. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, 2000, p.25-30.

ZURITA, R. **INRI**. Buenos Aires: Mansalva, 2013.