



**Manoela Paula Sawitzki**

## **Deslocar-se no horizonte impossível**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro

Abril de 2019



**MANOELA PAULA SAWITZKI**

**Deslocar-se no horizonte impossível**

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

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Marília Rothier Cardoso**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Helena Franco Martins**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Diana Irene Klinger**

UFF

**Profa. Flávia Trocoli Xavier da Silva**

UFRJ

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2019.

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

## Manoela Paula Sawitzki

Graduou-se em Comunicação Social/ Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) em 2004. Concluiu o mestrado em Letras/ Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com bolsa CAPES em 2014. Foi bolsista de Doutorado Sanduíche com bolsa CAPES em 2017 na Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis. Doutorou-se em 2019, com a presente tese, orientada por Frederico Oliveira Coelho.

### Ficha Catalográfica

Sawitzki, Manoela Paula

Deslocar-se no horizonte impossível / Manoela Paula Sawitzki ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2019.  
196 f. : il. color. ; 30 cm

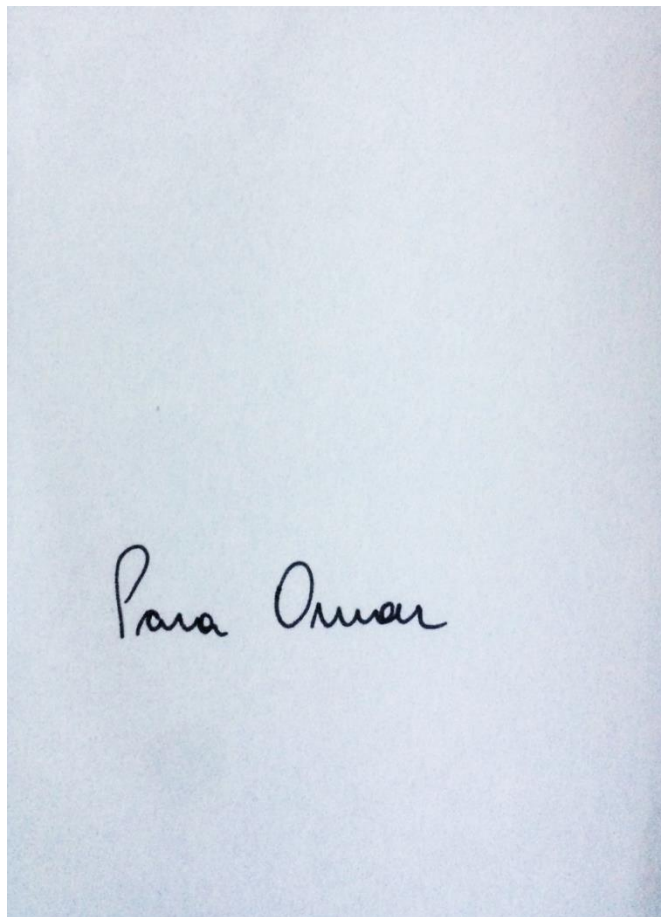
Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.  
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Estrangeiridade. 3. Corpo. 4. Performance. 5. Linguagem. 6. Arte contemporânea. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

MANOELA SAWITZKI

# Deslocar-se no horizonte impossível



## Agradecimentos

Ao meu orientador Fred Coelho, por todo apoio, confiança e conversa sempre disparadora.

À CAPES e à PUC-Rio, em especial ao Departamento de Letras e professores do programa, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. À Capes também pela bolsa PDSE e o estágio doutoral entre setembro e dezembro de 2017 em Paris.

À professora Raphaëlle Doyon, pelo suporte fundamental para a realização da pesquisa na França.

Ao Omar Salomão, pela conversa infinita, pelo lugar do amor, da alegria e de descobrir sempre mais.

Ao Biño Sauitzvy e ao Nando Messias, os artistas que abriram este caminho, que me ofereceram tanto, e me sempre vez mais longe.

Ao Biño Sauitzv, meu amigo e irmão, pela confiança inabalável e por todos os nossos encontros.

Aos irmãos/amigos/queridos/colegas/colaboradores Régis e Teresa, Alice Sant'Anna, Carolina Salomão, Clarisse Zarvos, Ramon Mello, Julia Wähmann, Marcelo Grabowsky, Vitor Squella, Raïssa de Góes, Lia Duarte, Marina Lima, Charles Jacquard, Rava Vieira, Luiz Guilherme Fonseca, e Luciana Tiscoski.

Ao Wagner Schwartz e ao Tom N.

À minha mãe, e à Marta Braga e sua incrível biblioteca.

Aos professores desta casa, Marília Rothier Cardoso, Helena Martins, Julio Diniz, Rosana Kohl Bines Ana Kiffer, Eneida Leal Cunha e, pelas trocas e aprendizagens tão importantes.

Ao meu pai, *in memoriam*.

## Resumo

Sawitzki, Manoela P.; Coelho, Frederico Oliveira (Orientador). **Deslocar-se no horizonte impossível**. Rio de Janeiro, 2019. 196 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

*Deslocar-se no horizonte impossível* propõe múltiplas articulações em torno da questão da estrangeiridade. A narrativa “Durante a construção da Muralha da China”, de Franz Kafka, oferece o modelo estrutural, em que, a partir de blocos erguidos e dispostos num fluxo de viagem, são compostas zonas de vizinhança heterogêneas. Em 2007, Biño Sautzvy, artista nascido no sul do Brasil, que havia migrado para a França quatro anos antes, retornava para apresentações de seus dois trabalhos mais recentes, *H to H* e *La Divina*. São produções interseccionais, entre a dança-teatro e a performance, em que um jovem diretor de teatro regressa como performer, coreógrafo e bailarino. No contato da narradora da tese com esse corpo novo se dá o encontro com o estrangeiro que se revela ali. É ele o meio disparador deste trabalho. O estrangeiro se apresenta nas relações corpo-gênero-sexo, em discussões em torno do eixo linguagem-língua-escrita-silêncio, em desdobramentos sociais, e em diferentes aparições de fronteiras e suas fissuras. Essa situação se impõe na escrita e é discutida no cruzamento entre trabalhos de arte (performance, dança-teatro, artes plásticas e literatura), pensamento teórico e experiência fabuladora. Busca-se assim a elaboração de uma escrita no caminho aberto pela pesquisadora e escritora americana Maggie Nelson, isto é, o de uma autoteoria — gênero que desenvolve a partir de modos de escrita presentes em obras de Roland Barthes, Susan Sontag e de Paul B. Preciado. É a partir desses textos e espaços que se desenvolve uma escrita em movimento, atravessada, por fim, pela estratégia fragmentária do escritor Jean Genet em *Diário de um ladrão* e *Um cativo apaixonado*, produzindo uma tese em que vida, memória, viagem e escrita se percorrem mutuamente.

## Palavras-chave:

Estrangeiridade, estrangeiro, nomadismo, fronteira, arte contemporânea, corpo, literatura, linguagem.

## Abstract

Sawitzki, Manoela P.; Coelho, Frederico Oliveira (Tutor). **Moving into the impossible horizon**. Rio de Janeiro, 2019. 196 p. Doctoral Thesis – Literature Department, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro).

*Moving into the impossible horizon* proposes multiple articulations around the issue of foreignness. The narrative “During the construction of the Wall of China”, by Franz Kafka, offers the structural model, in which, heterogeneous zones of similarities are composed from blocks erected and arranged in a flux of journey. In 2007, Biño Sautzvy, an artist born in southern Brazil, who had migrated to France four years earlier, returned to give presentations of his two most recent works, *H to H* and *La Divina*. They are inter-sectional productions, between dance-theater and performance, in which a young theater director returns as a performer, choreographer and dancer. In the contact of the narrator of the thesis with this new body occurs the encounter with the foreigner that reveals itself there. He is the trigger for this work. The foreigner presents himself in the body-gender-sex relations, in discussions around the language-language-writing-silence axis, in social unfoldings, and in different appearances of frontiers and their fissures. This situation imposes itself in the writing and is discussed in the intersection between works of art (performance, dance-theater, plastic arts and literature), theoretical thinking and the fabling experience. It seeks to elaborate a writing on the path opened by the American researcher and writer Maggie Nelson, that is, of self-theory - a genre that develops from the writing modes present in works by Roland Barthes, Susan Sontag and Paul B Precious. It is from these texts and spaces that a writing in movement is developed, crossed, finally, by the fragmentary strategy of the writer Jean Genet in *Diary of a thief* and *A passionate captive*, producing a thesis in which life, memory, travel and writing cross (trespass) each other.

### Keywords:

Foreignness, foreign, nomadism, frontiers, contemporary art, body, literature, language.

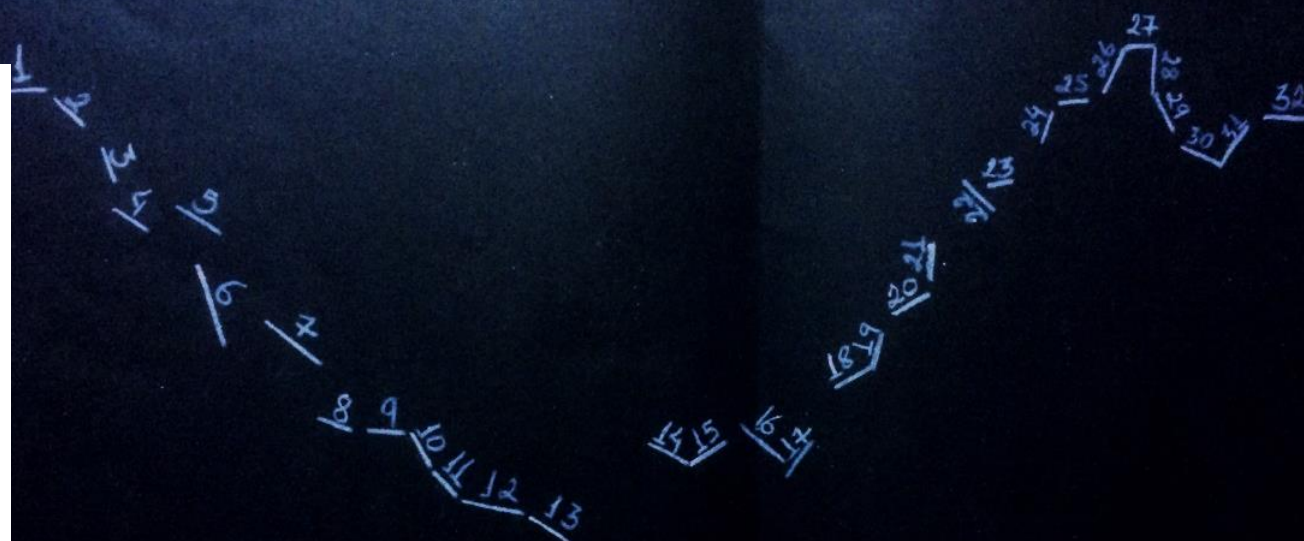


## Sumário

Bloco 1	14
Bloco 2	16
Bloco 3	18
Bloco 4	25
Bloco 5	27
Bloco 6	35
Bloco 7	36
Bloco 8	38
Bloco 9	41
Bloco 10	43
Bloco 11	44
Bloco 12	50
Bloco 13	55
Bloco 14	57
Bloco 15	61
Bloco 16	64
Bloco 17	71
Bloco 18	74
Bloco 19	83
Bloco 20	93
Bloco 21	99
Bloco 22	107
Bloco 23	110
Bloco 24	114
Bloco 25	124
Bloco 26	128
Bloco 27	137
Bloco 28	140
Bloco 29	154
Bloco 30	165
Bloco 31	169
Bloco 32	178

2. Referências bibliográficas	189
3. Registros de performances	194
4. Anexo	196

## Percurso



## Lista de imagens

1. <i>Mapa do percurso</i> . Omar Salomão, 2019.	10
2. <i>H to H</i> . Performance. Fotos: Júlio Appel.	24
3. <i>La Divina</i> . Performance. Fotos: Luise Kaunert.	54
4. <i>Pele 1</i> . Foto: Manoela Sawitzki, 2017.	64
5. <i>Pele 2</i> . Foto: Manoela Sawitzki, 2017.	114
6. <i>Ex-Vivo</i> . Performance. Fotos: Lucile Adam.	126
7. <i>Pele 3</i> . Foto: Manoela Sawitzki, 2017.	136
8. <i>Sissy!</i> . Performance. Fotos: Júlio Appel.	150
9. <i>Danseurs crabes</i> . Fotos: William KLein, 1961.	153
10. <i>Death and the Sissy</i> . Performance. Fotos: Holly Revell.	159
10. Olympia. Imagem de quadro de Édouard Manet.	179
11. <i>Portrait (Futago)</i> . Yasumasa Morimura.	177
12 <i>L'Olympia de Biño</i> . Performance. Foto: Lucile Adam.	177
13. <i>C.O.L.O.</i> . Performance. Foto: Bernard Bousquet.	181
14. <i>Basalt</i> . Performance. Foto: Manoela Sawitzki.	184
15. <i>OH!</i> . Performance. Foto: Darrel Berry.	188

*A mudança era incessante, a mudança talvez não acabasse nunca.*

Virginia Woolf, *Orlando*

*A refugee population is hungry for language and aware that anything can happen. Words bounce. Words, if you let them will do what they want to do and what they have to do.*

Anne Carson, *Autobiography of red*

*Mais do que a exposição de mim, isto seria antes a exposição do que, para mim, terá obstaculizado esta autoexposição. Do que me expôs, portanto, a este obstáculo, e me atirou contra ele. O grave incidente de circulação no qual não paro de pensar.*

Jacques Derrida, *O monolinguismo do outro*

*Entro nessas regiões da realidade a meu modo, isto é, com o meu corpo; e o meu corpo é a minha infância, tal como a história a fez.*

Roland Barthes, *Incidentes*

*O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam minha rota.*

Walter Benjamin, *Livro das Passagens*

*Eu ia em direção à terra natal do corpo.*

Hijikata Tatsumi

em que se ex-  
está afixado no  
eiro com o título  
partida de um  
esse transpor-  
ada um dos pe-  
nação de uma  
e conseqüente  
ção de comer-  
o horário, para  
verão; hora de  
esp. as que vi-  
evitar fazer ba-  
silêncio • **h. no-**  
e comunicação  
re 19 e 22 horas  
núncios de pu-  
5 minutos) e to-  
n' de uma hora';  
varia(fl.horar) e

o indivíduo dos  
id.; a datação é

culdade de ver

outros nômades  
lesordem, brigas  
soas; multidão (a  
) • **ETIM** fr. *horde*  
a de homens de-  
ártaro *orda* 'acam-

semelha à cevada  
(o)-

grupo das prola-  
+ -ina

n,i 'cevada'; der. la-  
de cevada', *horde-*  
mados no próprio  
o sXIX em diante:  
20; *hordeolus*, i é tb.

encontrado na ce-  
na; ver *horde(i/o)-*

horizonte • **ASTR** verticaliza

**horizontar** **v.** (a1656 cf. Viriato) **p.us.** **t.d.** ter como limite; avizinhar-se, confinar-se (territórios que horizontam sua fazenda) • **ETIM** horizonte + -ar; ver *horizont-*; f.hist. a1656 *horizontavam*

**horizonte** **s.m.** (sXV cf. FichIVPM) 1 linha circular em que a terra ou o mar parecem, unir-se ao céu, e que limita o campo visual de uma pessoa situada num lugar onde não há obstáculos à vista 2 **p.ext.** parte do céu e da superfície terrestre, adjacente à essa linha, que se estende até o limite do campo visual (perscrutar o h.) 3 **p.ext.** o campo de visibilidade de uma pessoa ao ar livre (o h. era mínimo em meio ao forte nevoeiro) 4 **p.ext.** parte do céu e/ou elemento da paisagem (existente ou criada) que aparecem como fundo sobre o qual se destacam os elementos do primeiro plano (pela janela, via ao fundo o h.) (as figuras ao h. pareciam esmaecidas pelo desgaste da pintura) 5 **fig.** quadro geográfico, social, cultural que limita as ações ou aspirações de uma pessoa (mais us. no pl.) (nunca conhecera outros h., além dos limites de sua pequenina cidade) 6 **fig.** a dimensão do futuro de alguém ou de algo (mais us. no pl.); perspectiva (pessoa sem h.) (buscava novos h.) (país sem h.) (profissão sem h.) 7 **fig.** representação dos limites do campo do pensamento, da consciência, da memória (mais us. no pl.) (os h. da memória) 8 **fig.** domínio circunscrito a uma área do saber, do pensamento ou de uma atividade do homem (tb. us. no pl.) (poucas novidades têm surgido no h. das artes) 9 **PEDOL** camada do solo, mais ou menos paralela à superfície, que se diferencia das outras camadas pela cor, textura e composição química • **h.** aparente **ASTR** m.q. **HORIZONTE SENSÍVEL** • **h.** artificial artefato us. em diversos instrumentos astronômicos, elaborado de modo a fornecer uma superfície constantemente perpendicular à vertical, por conseguinte paralela ao horizonte • **h.** astronômico **ASTR** m.q. **HORIZONTE RACIONAL** • **h.** cosmológico **ASTR** limite além do qual é impossível observar o Universo • **h.** racional **ASTR** círculo máximo na esfera celeste formado pela interseção de um plano que passa através do centro da Terra, o qual é paralelo ao plano tangente à Terra na posição do observador, ou perpendicular à vertical de um lugar; horizonte astronômico, horizonte verdadeiro • **h.** sensível **ASTR** linha sobre a esfera celeste, em que o céu e a superfície terrestre parecem encontrar-se; horizonte aparente, horizonte visível • **h.** verdadeiro **ASTR** m.q. **HORIZONTE RACIONAL** • **h.** visível **ASTR** m.q. **HORIZONTE SENSÍVEL** • **h.** visual **ASTR** círculo que corresponde à interseção da Terra com o cone engendrado pelos raios visuais (de um observador), tangentes à esfera terrestre • **ETIM** lat. *horizon, ontis* 'horizonte', este do gr. *horizōn, ontos* (subentendido *kúklos* 'círculo') 'círculo separador; horizonte'; ver *horizont-*; f.hist. sXV *orizonte*, sXV *orizon* • **SIN/VAR** ver sinonímia de *panorama*

**horizontinense** **adj.** 29.s.29. (1944 cf. IBGE) relativo a Horizontina RS ou o que é seu natural ou habitante • **ETIM** top. Horizontina + -ense

**horizontino** **adj.** 29.s.29. (1944 cf. IBGE) relativo a Horizontina RS

## 1.

*Setembro de 2007. Faz quatro anos desde o último encontro. Eu tenho vinte e nove, você, trinta e três. O que quer dizer, matematicamente: por quatro anos, no começo de tudo, você viveu num mundo em que eu não existia, e, pra mim, você esteve sempre aqui. Você está na França, eu continuo no sul do Brasil. Sem saber, ou pelo menos sem discutir a respeito — não éramos próximos o bastante —, tínhamos compartilhado uma espécie de desencaixe por todos os dias até aquele em que nos despedimos. E depois dele. Cada um ao seu modo. Algum tempo antes desse dia, você abandonou o próprio nome, o nosso, subtraindo e acrescentando letras à forma original. Os novos sinais criaram um corpo gráfico e fonético único, que anula quaisquer marcas de filiação ou parentesco. Biño Sauitzvy passou a ser o teu nome. Sauitzvy, apenas você. No nome, deixamos de ser irmãos.*

*Precisei aprender esse outro nome. Errei muitas vezes ao escrevê-lo e pronunciá-lo. Hesitei e gaguejei diante da necessidade de explicar a quem me perguntava sobre a diferença que se instaurava entre nós. A pergunta viria sempre, e ainda vem. Mas não quero que nenhuma resposta me impeça de continuar também perguntando a respeito. Porque continuamos mudando, você e eu. A diferença cada vez mais nos avizinha.<sup>1</sup>*

*Então percebo que, já naqueles dois primeiros atos, se tratava de trair e abandonar. Foi algo que precisei aprender primeiro com você.*

*Fiquei com os livros que você não poderia levar na viagem. Dezenas deles, sublinhados e assinados a caneta com teu nome — todas as versões — no alto da primeira página, como garantia da posse que a partida dispensava. Pra partir, é preciso se desfazer de pedaços, cortar certos fios: nomes, livros, roupas, objetos, pessoas, posições, raízes, espaços no corpo. Já parti uma vez, mas nunca fui tão longe no desfazimento. Sei que ficam vestígios — alguns dos teus ficaram comigo.*

*Os grifos nos livros que ficaram compunham indícios da tua partida, mas eles só me alcançaram quando você já estava em pleno movimento.*

---

<sup>1</sup> Isso tudo, só entendo hoje. E ainda agora gaguejo.

*Li quase todos os livros que você deixou pra trás. Lá estavam Genet, Beckett e Kafka. Aquela antologia do Fernando Pessoa que eu lia no teu quarto assim que você saía da última casa em que moramos juntos, quando eu tinha uns doze, e os quatro anos entre nós eram uma muralha intransponível; as Cartas a um Jovem Poeta do Rilke, que você me entregou uns anos depois, quando mostrei as primeiras páginas do que seria meu primeiro livro. “Você precisa ler isso.” Eram as únicas palavras que acompanhavam os empréstimos. Depois, não falávamos sobre eles.*

*Beckett, Genet e Kafka, que você chama de companheiros, logo se tornariam meus por caminhos distintos. Tuas primeiras direções foram uma trilogia criada a partir de textos de Beckett e do universo de Kafka, e tudo indicava que deveria continuar ali, ou pelos menos fazendo aquilo, sendo um diretor de teatro. Porque você era bom em ser um.*

*Até o dia da tua partida, eu tinha publicado um romance e você dirigido quatro espetáculos. O último, Grand Genet: Nossa Senhora das Flores, era um avanço em direção à dança. Me esgueirei pra fora do teatro da universidade sem saber o que te dizer na noite de estreia. Eu gostava demais das palavras, você as suprimia. Eram então as nossas posições.*

*Quando te encontro no quarto de um hotel no mesmo bairro em que morou quatro anos atrás, você continua sendo meu irmão e meu amigo. Um que saiu numa grande viagem e voltou pra contar o que viu. No tablado, três noites depois, quem eu vejo se derrama sobre mim. É como aprendo que um corpo pode se derramar, através do olhar, em outro corpo. Uma membrana recobre meus olhos agora, como um órgão novo que cresceu tardiamente. Da carne que se dobra, diante de mim e em mim, rupturas, esfacelamentos e alargamentos ganham materialidade e força. Essa carne cruzou a fronteira. Quem voltou, enfim posso ver, é um estrangeiro.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Sua vinda (quero dizer, tua intrusão) nunca mais cessaria.

## 2.

**H to H. Setembro de 2007, Festival Porto Alegre Em Cena, Teatro Renascença.**

De terno e gravata, ele surge carregando uma valise. Acomoda-se sobre ela, à margem do espaço, para descansar da longa viagem. A cabeça encurvada, como se não pudesse mais se levantar. Mas não é possível se fixar por muito tempo, nem no descanso nem na curvatura. É preciso entrar. Veio até aqui para isso. Ele se coloca outra vez em movimento. Todo investimento em se mover nesse espaço é como que barrado por forças invisíveis que ganham materialidade na sua incidência sobre a carne. Exaustivamente, ele se esvai entre socos, empurrões, torções e quedas. É um corpo que não se sustenta. Ele insiste. Dobra-se, se torce e tenta assim, com outros arranjos e montagens, desmembrando-se, esgarçando seus limites estreitos, um avanço rastejante, na altura do chão. Também é impossível assim. Acossado sempre que ensaia uma parada, derrotado em toda tentativa de avanço. Então, o intempestivo: ele para e se despe.

Sob a calça social, dez meias de nylon brancas são removidas uma a uma. Depois, dez cuecas, até que resta apenas uma calcinha preta — a camada geológica mais profunda. *Deep underwear*. Ela permanecerá. Libera-se então do terno e da gravata. Sob a camisa social também permanecerá uma regata branca num gesto de pudor pelo corpo que, no entanto, deixa entrever. Uma corporeidade potencialmente distinta se revela nos espaços desvestidos. Neutra, andrógena ou indefinida — e certamente provisória. Não é o fim do percurso. Assim que a vulnerabilidade e, dela, a potência da matéria se apresentam no acontecimento da quase nudez, camadas precisam ser acrescidas.

A valise carrega tecnologias, aparatos para uma reelaboração. 1. Balão vermelho que ele enche com o próprio ar e acopla sob a regata na altura do peito. 2. Agulha e linha que faz a prótese-peito explodir quando a perfura para costurá-la ali. 3. Balão vermelho menor e já inflado com alguma substância densa, que também se rompe na tentativa de fixação, deixando vazar um líquido vermelho por todo o dorso. 4. Agulhas de tricô que penetram o ânus de onde sai uma massa compacta vermelha de fios de lã. 5. Saltos altos pretos.

É impossível fixar a extensão na carne, o corpo aborta a vida que não pode gerar até o fim. Mas, sobre saltos altos, ele segue.



Outro homem de terno e gravata surge na sala e o imobiliza. Ao retirar a regata manchada do primeiro, descobre-se que é ela o que o sustenta em pé. Despido, ele cai. É o suficiente para que recue. Liberado, o primeiro homem rasteja até à mala de onde tira uma combinação cor-de-rosa. O segundo homem é novamente atraído. Uma luta corporal se trava até que o corpo acossado se agarra e se fixa sobre o espaço diminuto de uma cadeira. É permitido que permaneça ali. Apenas ali. O segundo homem de terno e gravata desaparece outra vez.

O salto alto e a camisola guiam o corpo mais uma vez sozinho para gestos de outras ordens. Na nova tentativa de avanço, agora pelo feminino, ele incorpora ideais de beleza e de amor. A cabeça pende ligeiramente para cima agora. O corpo dança, se expande tateando por acessos, salta e se exhibe. Na apoteose da expansão, pega uma pequena caixa de dentro da mala, abre-a e joga seu conteúdo para o alto. Uma *chuva* de terra cai sobre ele. O corpo mergulha na sujeira, mas ao perceber que é observado, se recompõe. Senta-se outra vez. *Give me more sugar. Kiss me* serão suas únicas palavras. E então é bombardeado por tomates.

O novo fracasso exige novos aparatos, acoplamentos e ações. 1. Botas masculinas pesadas. 2. Balde com água. 2. Pano de chão. 3. Um par de luvas de borracha. É preciso *limpar* o imundo que a experiência desviante acumulou no espaço. Apagar os resíduos poluentes liberados nos choques com o mundo. É uma limpeza impossível, que não suprime nem apaga, mas espalha e evidencia os rastros do vivido.

Agora, mais nenhum avanço, nenhum lugar para onde ir. É preciso retornar ao estado anterior, e não é possível fazê-lo sem levar consigo um acúmulo. Outra vez, a mala guarda um possível: 1. Caixas de hambúrguer. 2. Rolo de fita adesiva. Toda a extensão do corpo começa a ser revestida com aquela carne crua. A carne revolvida no corpo vai se tornando visível. E é assim que ele retorna à valise, ao terno e gravata, e ao masculino. Derrotado e acumulado de feridas — registros de trânsitos, tentativas e falhas. O outro homem retorna e espera por ele no ponto de partida: o mesmo terno, os mesmos gestos inaugurais. Ele receberá a valise. O espaço agora lhe *pertence*, não para que se instale, mas para que conte sua história e faça sua tentativa.

## 3.

Numa espécie de contraponto ao desejo de conservação que ronda a literatura e as artes visuais, a performance se realiza à beira do desaparecimento. É possível que o que eu esteja fazendo aqui, neste instante, tenha começado como uma luta contra uma desapareição.

A essa luta, sucedem-se outras. Como Kuniichi Uno diz a respeito da elaboração de seu livro sobre Hijikata Tatsumi (2018), *um livro de reflexão sobre um tema deveria ser coerente, legível, compreensível, linear, bem construído*, mas um pensamento e uma escrita comprometidos com esses parâmetros não comportam o *caos implacável* que constitui certos temas e objetos. É preciso, nesses casos, como adverte Waly Salomão (2003) diante da necessidade de alcançar o vertiginoso Hélio Oiticica, *escrever tateando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda que sabia*, e não perder de vista que os materiais multiformes pedem mais do que *a passagem do caos ao cosmo*, exigem também *a rara capacidade de se esvaziar de novo e retrair o caminho inverso, do cosmo ao caos*. Para mim, Biño Sauitzvy é o disparador de um movimento por um horizonte que se revela impossível à medida em que não apenas não limita nem divide — é o lugar de junções e câmbios — como também não se conclui.

Retomo o ponto do percurso onde se localiza a performance *H to H*, porque é de onde parto nessa construção. O que conservo daquela noite em 2007 pode ser vertido em palavras, muitas vezes e de tantas formas, e elas jamais terão a mesma materialidade do que foi visto. O relato da experiência, mesmo enquanto se escreve a partir da posição de testemunha, será sempre aproximativo. É possível argumentar que acontece o mesmo nas relações entre o ato performativo e o vivido. Mas, nesse caso, a passagem se dá sobre a mesma matéria, que é o corpo. O que o corpo faz com o vivido em cada performance pode se realizar na escrita? Aproximo matérias distintas esperando que se acumulem e se contaminem.

O primeiro *H* evoca uma *herança* (memória, história, norma, sistema, filiação), o segundo, uma *homenagem* (Pina Bausch, La Ribot, Genet, Beckett, Kafka, Deleuze, Cindy Sherman, David Bowie). Herança e homenagem alimentam a elaboração de uma mitologia pessoal onde memória, experiência, apropriação e invenção se fundem como dispositivos de criação. O *h*, fonema *ashe* na língua francesa, duplica-se em *Ashes to*

*ashes* (título de uma música de Bowie): das cinzas às cinzas — eterno retorno que contém tentativas e falhas, nascimentos e mortes. Dessas cinzas emerge a carne artaudiana que se opõe ao pensamento pessoal tomado de impotência, ou, dito de outro modo, dá-se à luz um corpo *ante-primeiro*. Corpo criado em confronto com o mundo; mundo criado em confronto com o corpo (Fabião, 2013, p.10).

Num primeiro momento, se acumularam camadas, contornos foram definidos, territórios demarcados, como se assim se pudesse camuflar: homem tal qual o seu agressor. Imagem (simulacro) e semelhança (na dessemelhança). No entanto, a concretagem exterior jamais foi rígida o bastante. Por suas ranhuras vazam fluidos inconvenientes. Essa hemorragia deixa rastros, trilha para onde se pode olhar, e implica num retorno que é também um avanço. Cada gesto e estado gerado por esse confronto é inscrito no presente; toda ação toma o tempo necessário para que se concretize. É possível sofrer da mesma exaustão que o corpo experimenta ali, adiante, e aqui, derramado.

Assim começa o meu *H to H*. Fabricação de outra herança, outra homenagem, outra mitologia, uma nova chance de contar. No princípio não é mais a palavra, é o derramamento, a membrana, e a separação multiplicadora entre irmão e artista. E então uma pesquisa (feita, desfeita, refeita), uma escrita (desfeita, refeita), algumas viagens, um silêncio, essa conversa. Uma vez perdida a capacidade de não ver, toda distração é impossível. O estrangeiro não para de chegar.

A imagem do derramamento foi encontrada nos fragmentos de um texto de Jean Genet sobre Rembrandt que sobreviveram à destruição. É onde ele dá testemunho de uma troca de olhar acidental, rápida, no momento em que *algo que parecia assemelhar-se à podridão* ameaçava sua visão de mundo (Genet, 2002, p. 41). Aconteceu dentro do vagão de um trem que viajava no interior da França — num vagão sujo, entre dois homens sujos. *O que experimentei não posso traduzir senão deste modo: eu me vertia de meu corpo e pelos olhos no corpo do passageiro, ao mesmo tempo que o passageiro se vertia no meu*, ele diz (Ibid., p. 43). Na aparência vil do passageiro localizava-se o traço de uma identidade comum a todos os homens, uma equivalência que ele também encontrava nos retratos feitos por Rembrandt. Quando o escritor insiste que todo homem é idêntico ao outro, aproxima-se do pintor que parecia não se afetar pela diferença entre os rostos. Ao não investir nos traços que distinguiam seus modelos, tornava visível a sua vizinhança

num *drama extremamente pesado, espesso* que se derrama sobre todos. Esse peso, essa espessura, Genet também viu no olhar do pintor, capturado por ele mesmo em seus autorretratos.

A estrangeiridade seria essa vizinhança?

Foucault escreveu que, até o fim do século 16, o Ocidente construiu seus saberes a partir de noções da semelhança num mundo que se tornava assim *a conveniência universal das coisas*.<sup>3</sup> Para mim, os dois derramamentos, num vagão de trem entre cidades francesas, e numa sala de espetáculos no sul do Brasil, correspondem a acontecimentos de outra ordem. No caminho de Deleuze e Guattari, que aponta antes para uma dupla desterritorialização, *explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante*. Nem imitação nem semelhança, mas *evolução a-paralela* (Deleuze, 1995, p. 26). Não é o Mesmo que se revela, mas o ponto onde está a diferença comum. A explosão do Mesmo.

Quando me deparo com imagens de *H to H*, e dos tantos outros trabalhos que viriam depois, vejo e não vejo o rosto de um irmão, vejo e não vejo a mim mesma. Não estamos dentro do mesmo vagão em movimento, estamos dentro de dois trens que se cruzam no caminho. Olho para ele e reconheço tantos traços quantos os que estranho. Por vezes, ele

---

<sup>3</sup> O panorama que Foucault constrói em torno das “quatro similitudes” está na primeira parte do Capítulo 2 de *As Palavras e as coisas* (2002). Faço aqui um resumo breve e temerário, apenas para tornar presente a força dessas aproximações. As figuras principais na elaboração desse saber a partir da similitude seriam a *convenientia* — movimento de conjunção e de ajustamento, de aproximação gradativa, *pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força da conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos*, em que *o mundo constitui cadeia consigo mesmo* (2002, p. 25) ; a *aemulatio*, algo que se passa entre o reflexo e o espelho, onde coisas dispersas através do mundo passam a se corresponder, (2002, p. 26) *Espécie de geminação natural das coisas, nasce de uma dobra do ser, cujos dois lados imediatamente se defrontam* (p.27), algo que se realiza como um parentesco obscuro, no coração de uma dessemelhança; a analogia, que encontra na sutileza das relações a fonte capaz de produzir uma trama infinita de parentescos (p.29); e, por fim, a jogo das simpatias, *instância do Mesmo tão forte e tão contumaz que [...] tem o poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade — de torna-las então estranhas ao que eram*. (p. 32).

ganha tanta velocidade, que mal vejo um borrão. Por vezes o estranho torna-se o mais familiar. Robinson Sawitzki, que eu sabia, nem existe mais — foi invadido por esse outro.

Gosto da imagem que Gilles Deleuze cria para sua conversa com Félix Guattari, quando diz que costumava trabalhar sobre um muro branco, enquanto o amigo se interessava por buracos negros. Se o buraco negro é esse espaço que não deixa escapar aquilo que captura, como emitir algo dali? E quanto ao muro branco: como produzir linhas de fuga que passem por ele? As duas noções tendiam uma em direção à outra. O que se produzia nessa interseção era algo que não estava localizado em nenhum dos dois. Constituíam um terceiro espaço. Esse espaço é um rosto: buraco negro sobre muro branco (Deleuze, 1992, pp. 15-26).

Quando o encontro acontece com alguém que se ama é preciso encarar as tensões que sempre existirão *no diálogo com as afinidades eletivas* (Salomão, 2003. p. 86). O amor frequentemente impõe termos limitadores — aproximações e acoplamentos excessivos, a dificuldade de reconhecer brechas e disjunções, a frágil convicção de que se está diante de um domicílio, território conquistado por onde sempre será possível se deslocar a partir do ponto de vista de um conhecedor. Esse encontro *será um encontro com alguém, ou com animais que vêm povoá-los, ou com ideias que os invadem, com movimentos que os comovem, sons que os atravessam?* (Deleuze, 1992, p. 19) É possível que seja ambos? Que se realize numa alternância de posições? Que produza sempre novas relações e nunca se pacifique?

Em *O Visível e o Invisível* (1984), o último livro de Maurice Merleau-Ponty encontrado inacabado entre seus papéis depois de sua morte, em maio de 1961,<sup>4</sup> ele escreve que o

---

<sup>4</sup> O material encontrado, “centro e cinquenta grandes páginas, cobertas com uma escrita cerrada e abundantemente corrigidas”, parece constituir apenas uma introdução de um texto mais amplo. No prefácio, assinado apenas com as iniciais C. L. (do filósofo francês Claude Lefort, amigo de Ponty), há um comentário fascinante sobre a estrutura da obra: “As indicações de um plano são raras e não concordam exatamente entre si. É certo que o autor remanejava seu projeto no decorrer da execução” (p. 8). No final do texto, há uma indicação sobre o que foi feito com os termos dados como ilegíveis ou duvidosos no manuscrito. No início do posfácio, também escrito por Lefort, a menção da beira de um abismo onde os amigos de alguém se encontram a partir da sua morte. Neste momento, ele diz, *era-lhes ainda necessário ouvir o silêncio de uma voz que, por ter-lhes sempre chegado carregada de acentos pessoais, parecia falar desde sempre e não ter de cessar um dia* (Ibid. pp. 247-8).

olhar que lançamos ao outro, mesmo àquele a quem nos dirigimos como mais familiar, nos será devolvido com uma convocação.

Eis este rosto bem conhecido, este sorriso, estas modulações da voz, cujo estilo me é tão familiar como eu sou a mim mesmo. Talvez em muitos momentos de minha vida, o outro se reduza para mim a esse espetáculo que pode ser um sortilégio. Mas altere-se a voz, que surja o insólito na partição do diálogo ou, ao contrário, que uma resposta responda bem demais ao que eu pensava sem tê-lo dito inteiramente — e, súbito, irrompe a evidência de que também acolá, minuto por minuto, a vida é vivida: em algum lugar atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda, em torno deles, vindo de não sei que fundo falso no espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita (Ibid. pp. 21-22).

Esse jogo de posições que instaura uma perturbação no olhar, o deslocamento constante entre ver e ser visto, entre o visível e o invisível, está claramente posto no quadro *Las Meninas*, de Velázquez. Forma-se ali uma rede de visibilidades complexas, incertas, de trocas e evasivas. Olhamos para o pintor que trabalha numa obra que não se deixa ver, no exato instante em que se afasta dela para mirar seus modelos. Enquanto espectadores do quadro, somos colocados na mesma posição dos objetos retratados no quadro oculto, mas podemos vê-los como um vulto incompleto, refletido no espelho atrás do artista. Apenas ele vê tudo. Velázquez nos dirige o olhar *na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo*, mas somos para ele um excesso do qual não ficará nenhum registro. Esse olhar que nos acolhe também nos expulsa. E, no entanto, como escreve Foucault, *o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente* (Foucault, 2002, pp. 4-6).

São muitas as respostas possíveis a essa interpelação do olhar que nos é devolvido. Como também disse Merleau-Ponty, transpor, descrever, demarcar com nomes a experiência de um outro não significa necessariamente que a alcancemos. Mas algo de imprevisto pode ser atingido durante a aproximação. A tarefa precisa ser alterada: ir em direção ao outro sem encerrá-lo num *domínio*, percorrê-lo como meio de propagação, não por ele mesmo, mas pelo mundo. É necessário ler o desconhecido no conhecido. *E* perder a capacidade de ler, o poder de alcançar pelo legível e o inteligível. *E*, a partir daí, criar outras relações,

percorrer os desvios como vias de acesso. Ir também. É *no mundo que nos reunimos* (Merleau-Ponty, 1984, p.22).





## 4.

Setembro de 2017. Desde os atentados de Nova York, a baixa adesão de consumidores faz as tarifas dos voos feitos no dia onze caírem consideravelmente em zonas onde há precedentes de ataques terroristas. Foi algo que soube um mês antes, numa conversa com A. pela central de vendas da Airfrance. Os atentados na Europa prescindem de aviões, e não há de ser diferente agora, vou correr mais perigo dentro do metrô de Paris, eu disse para A.. Onze é o dia da chegada.

No Rio de Janeiro, ficam duas malas cheias, sete caixas de livros e alguns sacos guardados no apartamento de R. Não há casa para onde voltar e será preciso voltar em quatro meses. Biño está na Noruega dando aulas e coreografando um espetáculo na Norwegian Theatre Academy até o final de outubro. Disfarcei o desapontamento quando recebi seu e-mail poucas semanas antes da viagem. Um esforço contra a dependência. A recusa dos vícios da família.

É a minha quinta viagem a Paris desde que ele vive na cidade e nosso terceiro desencontro. Novembro de 2009: [a primeira viagem internacional] para vê-lo, eu fazia uma conexão de quatro dias, pequeno desvio na rota até Lisboa, onde ia promover a edição portuguesa do meu segundo romance, enquanto ele perdia um voo na Cracóvia, depois de se apresentar num festival de teatro e performance, e passaria quase dois dias voltando para Paris de ônibus. Novembro de 2015: eu voltava para fazer a promoção da edição francesa do mesmo livro [há tanto tempo só versões do mesmo livro], no momento em que ele estaria em turnê pela Europa com a banda *Bianca Casady and the C.i.a.*. Fiquei dez dias sozinha no 16ème, num *chambre de bonne* repleto das coisas dele — plantas, cristais, os livros da biblioteca que tinha renascido ali, figurinos, a pilha de malas antigas que coleciona, enquanto Paris colapsava com os atentados de 14 de novembro, e ele dançava em cinco países diferentes. [Março de 2013: eu pedi para ficar *sozinha* por doze dias no *chambre de bonne* onde ele morava em Belleville. Queria fazer um experimento para o romance que me preparava para escrever. *Sozinha* significava *sem ser a irmã dele*. Significava ser outra pessoa. Ele aceitou, eu fui. O pacto foi rompido e acabamos brigando pelos doze metros quadrados como os dois irmãos que, afinal, também éramos e reencontramos ali.]

Não faz três horas desde o desembarque, quase duas delas passadas na fila para chegar ao guichê da imigração do aeroporto Charles de Gaulle, e já me certifico de que o francês que trago comigo mais uma vez não preenche os requisitos necessários. Levo numa mão uma pasta repleta de documentos que comprovam que não pretendo entrar por motivos escusos, e, na outra, a bolsa pesada de uma senhora baixinha e corpulenta que vi sair cambaleando e ofegante do avião. Ela alterna agradecimentos, pedidos de desculpas e queixas sobre a viagem longa e apertada, sua primeira viagem internacional, recita uma extensa variedade de desconfortos, *a bagunça do aeroporto*, jura que odeia aviões, que é a primeira e última vez, e talvez nem precise se desmentir porque a filha, uma jovem brasileira que está em Paris para estudar, *já não aguenta mais esse lugar*. A chamada do guichê de controle de imigração nos separa outra vez. O funcionário me pergunta o que vim fazer na França, e enquanto recito algumas frases ensaiadas, para parecer segura e bem-intencionada, ele pega os papeis que organizei meticulosamente, olha para eles sem interesse, e os devolve instantes depois com o passaporte carimbado enquanto responde [em inglês] que posso entrar.

Depois, o rapaz no guichê de informações, o funcionário do RER que pastoreia os recém-chegados até os vagões de uma das plataformas, a mulher no labirinto da estação Les Halles. Palavras e expressões cultivadas ao longo de anos se esvaziam de sentido numa dicção que, a cada tentativa, se confirma insuficiente ou equivocada. Os sons que saem da minha boca provocam efeitos diversos nos corpos que alcançam — raramente o desejado. Não são só as vozes que se tornam levemente exasperadas (minha ineficiência as faz perder tempo), mas toda uma musculatura — sobancelhas arqueadas, olhos e lábios contraídos — se altera como que remodelada pela incompreensão do que tento dizer ou pela exasperação diante do modo como violo aquela língua. No meu rosto, que não vejo, posso sentir o calor que se instala sob a pele e sei que dali brota um vermelho vivo. Sei também que é para as manchas que meus interlocutores olham agora. Elas parecem pacificá-los um tanto. Também são uma linguagem e é essa que enfim parecemos partilhar.

## 5.

No final dos anos 1980, Julia Kristeva, uma búlgara que imigrou para a França em 1966, escrevia que *em nenhum lugar se é mais estrangeiro* do que nesse país (Kristeva, 1994, p. 44). Em 2017, mais de dez milhões de estrangeiros vivem ali.

Nos registros oficiais, o *outro* em território francês é dividido e medido em duas categorias: estrangeiros (pouco mais de quatro milhões), e imigrantes (cerca de seis milhões), respectivamente 6,2% e 8,9% de uma população de sessenta e sete milhões.<sup>5</sup> Escapa às possibilidades normais de contagem, a população ilegal, crescente e fantasmática, pertencente a outros registros (da ordem policial/imigratória), assim como os milhares de refugiados vindos de países como Síria e Afeganistão, que transbordam pelas fronteiras e se instalam em campos precários, frequentemente desmantelados e transferidos, vulneráveis à exploração de traficantes de pessoas, aos ataques xenófobos e à violência policial. O campo de Calais, no norte da França, conhecido como “Selva”, abriga algo em torno de mil e quinhentos refugiados. Cerca de seiscentas pessoas desaparecem depois de um incêndio que destruiu completamente outro campo próximo, o Grande Syntre, no mês de abril. A maioria submete-se a tal precariedade não em busca de fixação no território francês, mas numa condição intervalar, à espera da travessia pela próxima fronteira, através do Canal da Mancha até a Inglaterra. Mas os limites se acirram para os repelir. São vidas que não contam nem podem ser contadas com precisão. Sua intrusão insistente transborda e desarranja de tal forma o espaço que ele é obrigado a encará-las e a fazer algo delas.

O Institute National de la statistique et des études économiques (INSEE) estabelece que são estrangeiras as pessoas que vivem no território francês com vistos temporários e sem cidadania francesa, ainda que possam vir a adquiri-la. Já os imigrantes fazem parte da população de estrangeiros residentes, alguns com aquisição de nacionalidade francesa desde a chegada. Apesar da diferença instituída pelo Estado, imigrantes e estrangeiros se encontram num mesmo destino incontornável: um estrangeiro pode vir a se tornar imigrante com a obtenção de cidadania francesa, mas a condição de imigrante é

---

<sup>5</sup> Segundo o senso de 2013. Relativamente ao número de estrangeiros e imigrantes, o daquele ano é último disponibilizado no site do Insee. Estimasse que cerca de duzentos mil estrangeiros se instalam no país por ano, o que elevaria esse número em pelo menos mais seiscentos mil.

permanente — ele terá direitos e obrigações de um cidadão, mas não constará como cidadão francês.

O discurso estatal se refere ao fenômeno da imigração como algo antigo e bem manejado pelo sistema. Em 1988, ano da publicação da edição francesa do livro de Kristeva, numa França presidida por François Mitterrand, de fato havia esforços para o acolhimento do estrangeiro no país. Para a autora, porém, a trava era constitutiva da cultura:

Sem ter a tolerância dos protestantes anglo-saxões, nem a tendência à despreocupação dos latinos do sul, ou a curiosidade tão excludente quanto assimiladora dos alemães ou dos eslavos, os franceses opõem ao estrangeiro um tecido social compacto e de um orgulho imbatível. Sejam quais forem os esforços — ao mesmo tempo consideráveis e eficazes — do Estado e das diversas instituições para acolherem o estrangeiro, na França, mais que em qualquer outro lugar, este se choca contra uma tela. Trata-se da própria consistência de uma civilização fiel a valores elaborados, protegidos das grandes invasões e da grande mescla de povos (Ibid., p. 44).

Kristeva reconhece dois caminhos possíveis diante dessa fronteira cultural incontornável: uma espécie de mimeses, algo como o desfazimento da identidade nacional de origem em favor da assimilação de hábitos e valores (que, socialmente, nunca se dará de todo), ou a afirmação (muitas vezes ressentida) da diferença como marca de exclusão. No entanto, seja qual for a escolha e o desempenho social do estrangeiro, ele seria “irremediavelmente diferente e inaceitável” (Ibid., p. 47), permanentemente marcado como outro, de forma positiva ou negativa, mas jamais neutra. É aquele que flagela o idioma, tem hábitos exóticos, algo sempre lhe falta ou excede. Com maior ou menor transparência, a tela estará diante dele.

O caminho da assimilação completa foi o seguido por outro imigrante búlgaro, Tzevetan Todorov, nos seus primeiros anos na França. Com o passar do tempo e sem choques, a língua de origem foi substituída pela segunda, e, culturalmente, o processo se repetiu até o momento em que pôde compreender que a assimilação não poderia ser total, não a ponto de apagar sua condição de imigrante. Em *O homem desenraizado* (1999), ele chama de transculturação essa aquisição de um novo código sem que o antigo se perca (Ibid. p. 26). Então ele passa a viver *ao mesmo tempo por fora e por dentro: estrangeiro em “minha casa” (Sófia), em casa “no estrangeiro” (em Paris)* (Ibid. p. 26).

A clareza sobre essa posição veio justamente no rastro do primeiro retorno à Bulgária, dezoito anos depois da partida. Durante muito tempo, ele *acordava aos sobressaltos* de sonhos que eram variações da mesma impossibilidade: ele ia até Sófia e por algum motivo incontornável não conseguia fazer o caminho de volta a Paris. O retorno fora do sonho foi uma experiência inquietante que passou pelo reconhecimento de uma dupla vinculação que não era pacífica. A coexistência das duas vozes se tornou uma ameaça quando elas passaram por uma concorrência, e deixou de ser *quando se tornou o terreno fértil de uma nova experiência* que passava, necessariamente, por uma tomada de posição que deveria ser mais forte que o sentimento de divisão. (Ibid. p. 23)

Não lhe agradou que lhe dissessem, os velhos amigos que reencontrou em Sófia, que não tinha mudado. Mantê-lo preso a uma imagem do passado era como tentar apagar dezoito anos de estrangeiridade. Mas quando calçou um par de sapatos antigos, que usava antes da partida e ficaram guardados na casa de sua mãe, eles *estavam deformados nos mesmos pontos* — seu modo de andar e sua anatomia não tinha mudado —, os sapatos lhe *cabiam perfeitamente* (Ibid. p. 20), embora ele próprio já não coubesse naquele lugar.

O *fato biográfico* difícil de ignorar, ser um imigrante, um búlgaro na França (Ibid. p. 25), não apenas compunha sua experiência, também participaria da elaboração do seu pensamento. Para Todorov, era necessário estabelecer uma relação clara entre o objeto que procurava conhecer em seu trabalho e o sujeito que era, no espaço que ocupava: o de um desenraizamento.

No caso do latino-americano Júlio Cortázar, o que se seguiu à sua mudança para Paris foi uma espécie de esfacelamento de certos dispositivos autodefensivos, que, na Argentina, o inclinavam para uma vida solitária, distante do outro. A experiência europeia varreu seu isolamento com *uma espécie de presença física do homem como o próximo* (Cortázar, 2014, p. 14). Vinte anos mais tarde, ele diria a Ernesto González Mermejo:

Esses três anos em Paris, entre 1951 e 1953, são anos catalizadores, anos em que se dá uma espécie de coagulação de minha experiência precedente da Argentina, que até então havia ficado dispersa ou havia se traduzido nos poucos contos escritos até aquele momento. O resto permaneceria em estado de recordações, fantasmas, obsessões.

Com esse clima particularmente intenso que tinha a vida em Paris — no início a solidão, depois a busca da intensidade — de repente, em pouco tempo, produz-se uma condensação do presente, e o resultado é uma sensação de fustigação que me exigia a escrita (Ibid. p. 14).

A Europa não havia lhe subtraído a latino-americanidade, como queriam alguns detratores, mas colocado diante dele todo um sistema de valores em que estava entranhado, e não teria podido confrontar enquanto desfrutasse do clima *infinitamente mais aprazível de Buenos Aires*. Paris lhe oferecia, ao contrário, uma experiência de choques, desafios, dificuldades (Ibid., p.15), tornava seu chão escorregadio e o obrigava a se deslocar (Ibid., p. 73), e desenvolver outra maneira de ver e ouvir. Enquanto os argentinos, segundo ele, são carentes de certezas e bases culturais, o que os abre para uma espécie de descontinuidade constitutiva, a experiência média dos franceses é contrária. É a do tecido compactado. Essa base firme, ao mesmo tempo que lhes dá segurança intelectual — estão, afinal, no berço de Pascal, Descartes, Montaigne —, torna seus limites muito mais fixos. Um experimento, uma nova experiência, na França, é um parto muito difícil (Ibid. p. 69).

A questão, para Cortázar, não foi negar os efeitos dessa descontinuidade e da herança que vinha junto com o sistema de onde se desprendia, mas transplantá-los para aquele novo espaço. Pés iconoclastas tornando um chão rígido superfície deslizante. A fricção entre essas duas realidades se daria na escrita (que continuaria se desenvolvendo em castelhano, apesar de sua fluência na língua francesa), no corpo, na experiência — faria com que ambos tremessem.<sup>6</sup>

Para Kristeva, o sentimento inicial é de que a nova língua será uma espécie de ressurreição (Kristeva, 1994, p. 22). Mas o elemento daquele que está entre duas línguas é o silêncio. Um silêncio que não é uma imposição, está nele. Nada é dizível. Trava-se de uma guerra fria com o novo idioma, essa prótese *desejada e rejeitadora* (Ibid., pp. 23-24).

---

<sup>6</sup> Do presente condensado que esse jogo de intensidades o fez experimentar ali, vem *O Jogo da Amarelinha*, que Cortázar chamada de um *superexorcismo* que não o tornava menos latino-americano, mas alterava seu campo de visão. E, ainda que marque essa experiência como positiva, ele também diria: *Se não tivesse escrito O Jogo da Amarelinha provavelmente teria me atirado no Sena* (Ibid. p. 14)

Depois a nova língua lhe cobriu como uma calmaria de águas estagnadas. Silêncio, não o da cólera que empurra as palavras para a fronteira entre a ideia e a voz, mas o silêncio que esvazia o espírito e enche o cérebro de abatimento, como o olhar de mulheres tristes, envolto por alguma espécie de eternidade inexistente. (Ibid. 24)

O que fazer com essa língua? Falar com quem? Aqueles que jamais perderam suas raízes, que as têm cravada num solo estável, experimentam a mesma fixidez em seus pontos de vista.

Quando nós mesmos somos desterrados, para que falar àqueles que acreditam ter os pés firmes em sua própria terra? O ouvido somente se abre para os desacordos quando o corpo perde seu pé no chão. É preciso um certo desequilíbrio, flutuar sobre algum abismo para poder ouvir um desacordo (Ibid. pp 24-25).

O que é possível então, diz ela, *é uma coexistência aparentemente pacífica que dissimula o abismo* (Ibid., p. 25).

Kristeva localiza no nacionalismo saído da revolução burguesa, que entre os séculos 19 e 20 passa do romântico ao totalitário, a oposição às universalizações religiosas e racionalistas, capazes de erguerem barreiras, ainda que frágeis, contra a xenofobia, e uma disposição para segregar e perseguir o estrangeiro, que, no entanto, não chega *ao individualismo particularista e intransigente do homem moderno* (Ibid., p. 10). O estrangeiro enquanto inimigo das sociedades primitivas não desaparece nas sociedades modernas, sua condição se move e se altera de acordo com um conjunto de circunstâncias. A capacidade (ou possibilidade) de aderência às leis, à cultura, à língua, aos costumes, à religião, à moral, e de exercer uma função econômica tende a acomodá-lo mais ou menos no espaço em que penetra. Para a autora, a subversão desse individualismo seria o ponto a partir do qual um cidadão-indivíduo passaria a reconhecer suas próprias estranhezas. A questão do estrangeiro retornaria então, não mais como admissão *no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser* (Ibid. p. 10). A partir do reconhecimento de abismos e incoerências compartilhadas, seria desejável não mais *fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Fugir do seu ódio e do seu fardo, não pelo nivelamento e pelo esquecimento, mas pela*

*retomada harmoniosa das diferenças que ela estabelece e propaga. Tocatas e fugas, como as peças de Bach (Ibid. pp. 10-11).*

Os intensos fluxos migratórios que atravessam e compõe o planeta, como aponta Denilson Lopes, fazem da condição estrangeira um fenômeno não apenas disseminado, mas massificado (Lopes, 2002, p.187). Porém nem o fenômeno massivo nem as repetições discursivas contemporâneas em torno da ideia (sempre seletiva, assimétrica e excludente) de “aldeia global” solapam a dimensão negativa da diferença, assim como não fazem do estrangeiro menos estrangeiro na zona outra em que penetra. Os nacionalismos, elaborados pelo poder político e a partir de tecnologias do poder, se caracterizam, sobretudo, por seu caráter delimitador, inventor/fundador de marcas geradoras de identificações e exclusões.

Lopes retoma Homi Bhabha quando afirma que a nação é uma experiência que “produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou ‘diferença cultural’” no ato mesmo de escrevê-la (Bhabha apud Lopes, p. 189). Diante desse deslizamento, seria necessário “repensar as culturas nacionais a partir das minorias destituídas”, como a dos homossexuais, indesejados enquanto símbolos nacionais e comumente excluídos nos espaços de socialização. E o que Bhabha propõe é que repensemos essas minorias não para somente reforçar e fazer proliferar as narrativas das suas exclusões, perpetuando-as como vítimas, mas, sobretudo, para admitir essas vidas como tais e buscar nelas transformações para noções de existência fundadas e delimitadas pelas muralhas erguidas pelo poder.

No caso da França hoje, o fluxo de estrangeiros e imigrantes, tão antigo e sempre intenso, torna visível uma tendência discriminatória, a xenofobia e o racismo.<sup>7</sup> A massificação contemporânea dos fluxos não apenas não os torna de fato fluidos (no sentido das tensões e barreiras fronteiriças), como tende a proliferar barreiras no interior da sociedade. É que demonstra uma pesquisa da *Commission nationale consultative des droits de l’homme* (CNCDH) que veio a público em 2015 revelando que em cada dez

---

<sup>7</sup> Kristeva chama atenção para a necessidade da criação de uma associação como a SOS Racisme (fundada em 1984 exclusivamente na França e hoje difundida em outros países da Europa) por conta dos grandes índices de violência e discriminação por questões raciais e religiosas.



entrevistados, sete consideraram excessivo o número de imigrantes no país. Entre eles, ideias antissemitas, antislâmicas e um conservadorismo excludente compareceram em índices elevados. Como resposta imediata, em abril de 2015, Manuel Valls, primeiro-ministro francês, anunciou um plano de combate à xenofobia, ao racismo e ao antissemitismo com investimentos na ordem de cem milhões de Euros.<sup>8</sup> Durante o período de apuração da pesquisa, a onda de ataques terroristas iniciada com o atentado contra a sede do Charlie Hebdo, em janeiro de 2015, não havia começado — ocorreriam outros dez naquele ano. A nova enquête, planejada para novembro, foi cancelada pela CNCDH, de modo que a série de ataques de novembro de 2015, a mais grave da história da França, não pesassem sobre os resultados. Em janeiro de 2016 ela foi retomada. O relatório mais recente revelou avanços na percepção do estrangeiro do país, uma espécie de recuperação geral nos índices tolerância (o índice dos que consideraram que a França abrigava estrangeiros demais, por exemplo, baixou de 75% em 2014, para 65% em 2015 e 56% em 2016), mas também aconselhou cautela diante dos resultados que, de todo modo, não podem ser considerados bons. A xenofobia reaparece entre 2015 e 2016 como algo menos aceitável que na pesquisa de 2014, mas o que o relatório da comissão chama de “atitude etnocêntrica” ainda é predominante e esse etnocentrismo é sustentado por um desejo intrínseco de impor valores e normas dominantes (inclusive pela força) às minorias sociais.<sup>9</sup>

Se voltamos uma década, encontramos a declaração lapidar do então presidenciável Nicolas Sarkozy (que seria presidente entre 2007 e 2012), dada durante uma convenção sobre imigração do partido *Union pour un mouvement populaire*.<sup>10</sup> “Pretendo que passemos de uma imigração **sofrida** a uma imigração **escolhida**” [grifo meu]. Sofridos x escolhidos, oposição tão cara às antigas soberanias, como aponta Michel Foucault em *Em Defesa da Sociedade* (2010). Neste caso, o direito soberano das monarquias “de fazer morrer ou de deixar viver”, e o que viria em seguida, na soberania do Estado Moderno, “de

<sup>8</sup> Reportagem do jornal Libération de abril de 2015, disponível em <[http://www.liberation.fr/societe/2015/04/09/une-france-trop-toleranteavec-le-racisme\\_1238084](http://www.liberation.fr/societe/2015/04/09/une-france-trop-toleranteavec-le-racisme_1238084)>. Acessada em 06 de junho de 2017.

<sup>9</sup> Relatório disponível em <[http://www.cncdh.fr/sites/default/files/cncdh\\_rapport\\_lutte\\_contre\\_le\\_racisme\\_2015.pdf](http://www.cncdh.fr/sites/default/files/cncdh_rapport_lutte_contre_le_racisme_2015.pdf)> Acessado em 01 de agosto de 2017.

<sup>10</sup> O *Union pour un mouvement populaire* (UMP) foi dissolvido em 2015, e deu lugar ao *Les Républicains*, liderado pelo próprio Sarkozy.

fazer viver e de deixar morrer” (Foucault, 2010, p. 202), são redefinidos como o direito de permitir ou não certas existências dentro de um território.

No ano de 2003, enquanto Ministro do Interior de Jacques Chirac, o mesmo Sarkozy foi o mentor de um plano de segurança pública polêmico que previa a expulsão de estrangeiros que vivessem de prostituição — mesmo aqueles que estivessem em dia com vistos ou tivessem obtido cidadania francesa.<sup>11</sup> Em 2013, uma reportagem do site da Rádio França Internacional (RFI),<sup>12</sup> revelou que, naquele ano, brasileiros foram os estrangeiros mais barrados na chegada à França. Entre janeiro e novembro, foram detidos 482. Os próximos da lista eram os chineses (331) e, depois, cidadãos de países colonizados pela própria França: Argélia (287), Guiné (257), Senegal (175), Mali (141), Congo (159), e Camarões (56).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Segundo reportagem publicada na *Folha de S.Paulo* em 12 de junho de 2002, “Atualmente, [a prostituição] está relacionada na Europa aos fluxos migratórios para os países mais ricos. Na França, calcula-se que 60% dos que exercem a prostituição teriam origem estrangeira e 30% do total seriam travestis. As mulheres e os homens vêm em grande parte de países do Leste europeu, mas também da África e da América do Sul, inclusive do Brasil.”. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1207200209.htm>> Acessado em 04 de junho de 2017.

<sup>12</sup> Disponível em <<http://br.rfi.fr/geral/20140707-brasileiros-foram-os-estrangeiros-mais-barrados-na-franca-em-2013>>. Acessado em 04 de junho de 2017.

<sup>13</sup> Rastros colhidos na internet sem linearidade cronológica carregam indícios do que estava por vir em 2017, quando Marine Le Pen, líder da Frente Nacional, chegou ao segundo turno das eleições presidenciais. Uma de suas principais plataformas de campanha foi o fechamento radical das fronteiras, ou o que chamou de “fim da festa” dos estrangeiros na França com o corte drástico no teto anual de entrada de imigrantes no país — dos atuais duzentos mil para dez mil —, além do fim da gratuidade automática da educação para filhos de estrangeiros (sejam legais ou ilegais). Le Pen teve aproximadamente dez milhões dos cerca de 31 milhões de votos válidos no país. Abstenções e votos brancos e nulos somaram cerca de 16 milhões.

**6.**

Je suis désolé, Madame/ Monsieur, pasque je ne parle pas bien le français. Mais si vous parlez doucement, je comprends.

7.

**Março de 2019. Fragmento de entrevista respondida num teclado francês configurado como "EUA Internacional - PC" operado por um artista que estudou datilografia aos 17 anos para passar num concurso do Banco do Brasil.**

De: Wagner Schwartz

Enviado: Ter, 05/03/2019 13:42

Para: Manoela Sawitzki

Querida, escrevi hoje. Agora.

Um beijo,

Pode-se imaginar:

estrangeiros são pessoas

que atravessam as polícias de fronteira.

Precisam de um passaporte.

E, claro, também são.

Mas ser estrangeiro não se constitui

em uma viagem. A viagem faz parte

de uma decisão gerada no próprio corpo

durante os primeiros, segundos,

terceiros anos. E não para.

O estrangeiro não tem tempo para acreditar,

ele vive na experiência.

Quero dizer, estrangeiro é quem

se sente em casa em um local

sem qualquer traço de sua passagem por ali.

É como entrar na casa de um novo amigo

e sentir-se em casa. É como conhecer uma nova cidade

e sentir-se em casa. É como sentar-se em uma nova cafeteria

e sentir-se em casa. É como ouvir seu nome em uma outra língua

e saber que este som é produzido pela pronúncia de seu nome

e que esta língua não é a língua do *outro*, mas deste *eu*, *outros* *vocês*.

Não há estranhamento nas relações,

o desconhecido faz parte da escrita.

Torna-se estrangeiro, mas também é nascido um estrangeiro

quando se aprende uma língua.

Não há condição no ser estrangeiro,

há conjunção.

E não existe a própria língua —  
não existe patente, nem nação —  
esta fantasia expirou. Desfrutam dela,  
os expirados. O ser estrangeiro fala como quiser,  
onde quiser, com quem quiser.  
A fala não se reconhece apenas na memória,  
ela se forma na ação. Dia a dia.

## 8.

Em inúmeros ensaios escritos por Vilém Flusser, assim como em *Bodenlos: uma autobiografia filosófica* (2007), há a afirmação constante de uma liberdade que se esgarça no movimento disruptivo do migrante. A palavra alemã *bodenlos* designa aquele que não tem chão ou fundamento, e é neste não-pertencimento que se encontra uma espécie particular de liberdade que, ao menos potencialmente, faz da migração a grande “situação criativa”. *Nós, os inúmeros milhares de migrantes (sejam trabalhadores estrangeiros, expatriados, fugitivos ou intelectuais em visitas frequentes a seminários), nos reconhecemos então não como marginais, mas sim como a vanguarda do futuro* (2007, p. 223). Esse judeu tcheco que fugiu da Europa durante a ocupação nazista — de Praga para Londres, até, enfim, Rio de Janeiro e São Paulo —, deixando para trás um rastro de mortos (o pai morreu num campo de concentração tcheco em 1940, a mãe e a irmã mais nova, em Auschwitz, dois anos depois), ele insiste numa fórmula alegre: *não livre de quê; livre para quê*.

Migrando, Flusser entendeu que, ao nascer, tinha sido jogado num tecido que o prendia a determinadas pessoas. Um tecido que continha também uma língua, uma cultura e uma pátria. Não se tratava de uma escolha (nem nascer nesse lugar, nem, a princípio, tornar-se um fugitivo e um migrante). Foi vivendo e, principalmente, tornando-se um apátrida, que começou a fazê-las, as suas escolhas, tecendo fios que o ligariam a outros indivíduos, línguas e culturas. A ruptura é dolorosa. Ele a chama de “a dor dos fios amputados”. Mas a percepção se altera com o movimento, a dor talvez se aproxima daquela do parto — uma dor de pelo menos duas faces. *Dei-me conta de que os fios cortados me tinham alimentado e que me projetavam para a liberdade. Fui tomado pela vertigem da liberdade*.<sup>14</sup> Liberdade que se dá não pela negação dos fios intersubjetivos fundacionais, mas por colocar aquele que migra em posição de, ao seu próprio modo, recriá-los. Recriar as ligações, tornar-se livre para a escolha dos seus próximos — enfim a mão que desliga e religa, uma que tece os próprios laços.

Flusser falava e escrevia em pelo menos cinco idiomas (alemão, tcheco, inglês, português e francês), e apontava para o uso plural das línguas como instrumento de aproximação e expansão pelo plural da realidade, chave-roca nessa fabricação de fios que criam ligações

<sup>14</sup> *O Estado de S. Paulo*, 29.09.1990, p. 3.

e intrusões entre substâncias heterogêneas. Uma Babel onde circulasse a língua universal, para ele, seria um decréscimo lamentável de experiência.

A aventura multilinguística, intercultural e transnacional desse autor, no entanto, não encerra a discussão de Edward Said, palestino radicado nos Estados Unidos, em torno das representações do intelectual (e, como ele, inclui escritores nesse campo), e, sobretudo, contra a hegemonia de determinados núcleos, segundo localizações geopolíticas e culturais, e as relações entre a construção do pensamento e a nacionalidade contida na língua.

Nenhum intelectual moderno — e isso é tão verdadeiro para figuras importantes como Noam Chomsky e Bertrand Russell como é para indivíduos cujos nomes não são tão famosos — escreve em esperanto, isto é, em uma linguagem concebida para pertencer a todo o mundo ou para nenhum país ou tradição em particular. Todo intelectual nasce em uma língua e, na maioria das vezes, passa o restante de sua vida nessa língua, que é o principal meio da atividade intelectual. As línguas, claro, são sempre nacionais — grego, francês, árabe, inglês, alemão e assim por diante — embora um dos principais pontos que estou apresentando aqui seja que o intelectual é obrigado a usar uma língua nacional não apenas por razões óbvias de conveniência e familiaridade, mas também porque ele ou ela espera imprimir na língua um som particular, um sotaque especial e, finalmente, uma perspectiva própria (Said, 1994, p. 27).

Para ele, hábitos e estratégias de expressão já existentes e representativas de um status quo exercem um domínio sobre a comunidade linguística de cada sociedade, e uma de suas funções é a preservação dessa ordem, assegurando *que as coisas corram suavemente, inalteradas, e sem contestação*. Esse é o horizonte diante de todo intelectual (Ibid. pp. 27-28). Para Said, esse status quo do pensamento é sobretudo europeu.

Roland Barthes, por exemplo, reconhece que seu *pouco gosto e aptidão* para outros idiomas, o uso *vagamente turístico*, de quem nunca entrou de fato num chão alheio, *é o reverso de um amor pela língua-materna*, sintoma de uma ligação umbilical que nunca se rompeu (Barthes, 2003, p.132). Apenas nas línguas *muito* estrangeiras, como o japonês, ele encontra um interesse liberador. Sua *estrutura lhe demonstra a organização de um sujeito outro* (ibid, p. 132), e também o deixa livre para uma comunicação que (enfim) prescinde da fala, da organização das palavras. Na estrangeiridade radical dessa *massa rumorosa de uma língua desconhecida*, livre de todo sentido pleno, é possível viver num hiato temporário, uma suspensão. *A língua desconhecida, da qual capto no entanto a*

*respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem* (Ibid., p. 132). No francês, a vertigem será outra. Ao mesmo tempo em que experimenta suas *lacunas cruéis*, certo estado de insegurança e reconhece nela uma *ameaçadora divisão*, se espanta diante da compreensão de que partilha uma parte do próprio corpo com aqueles que ouve e compreende quando anda pela rua (Ibid., p. 132).

Quanto ao pensador japonês Kuniichi Uno, profundamente tocado e inspirado pelo pensamento de franceses como Gilles Deleuze, que foi seu professor e orientador, e por pensadores-artistas como Antonin Artaud, ele diz que o que encontrou na língua francesa foi a exacerbação de si mesmo, a inspiração e a excitação, enquanto que, ao falar japonês, costuma se tranquilizar, se arrastar e se imunizar (Uno, 2018, p. 14).

Uno estava vivendo na França em 1978 quando outro japonês, Tanaka Min, o fez descobrir na dança a possibilidade de uma perturbação do pensamento que o levaria a deslocamentos imprevistos. Quando voltou ao Japão anos mais tarde, na primavera de 1983, Min o levou até aquele que havia criado a dança butô. Hijikata Tatsumi já não dançava há treze anos, mas ainda escrevia. No pensamento, na dança e na escrita de Hijikata não há espaço para a dicotomia Ocidente-Oriente, do mesmo modo em que não cede para outras fronteiras como corpo-espírito, cidade-campo. Em vez disso, penetrava por todos os espaços necessários, sem hierarquia, para construir o que lhe interessa: *reviver e redescobrir uma carne que estivesse aberta como a linguagem que, simultaneamente, ele forjava* (Ibid, p. 32).



## 9.

Dentro e fora do apartamento de vinte e dois metros quadrados no 13ème que alugo de uma professora de biologia por um preço abusivo, avanço em outra vertigem: ter apenas o corpo como território, e, surpreendentemente, perceber que ali a liberdade se estreita. É um corpo inseguro, que não decifra bem os mapas e se perde com facilidade. Ele se transporta de um espaço a outro, quase sempre pelos caminhos mais longos, enquanto se esvazia lentamente da voz que sempre teve como própria. De qualquer voz capaz de ligá-lo às outras pessoas.

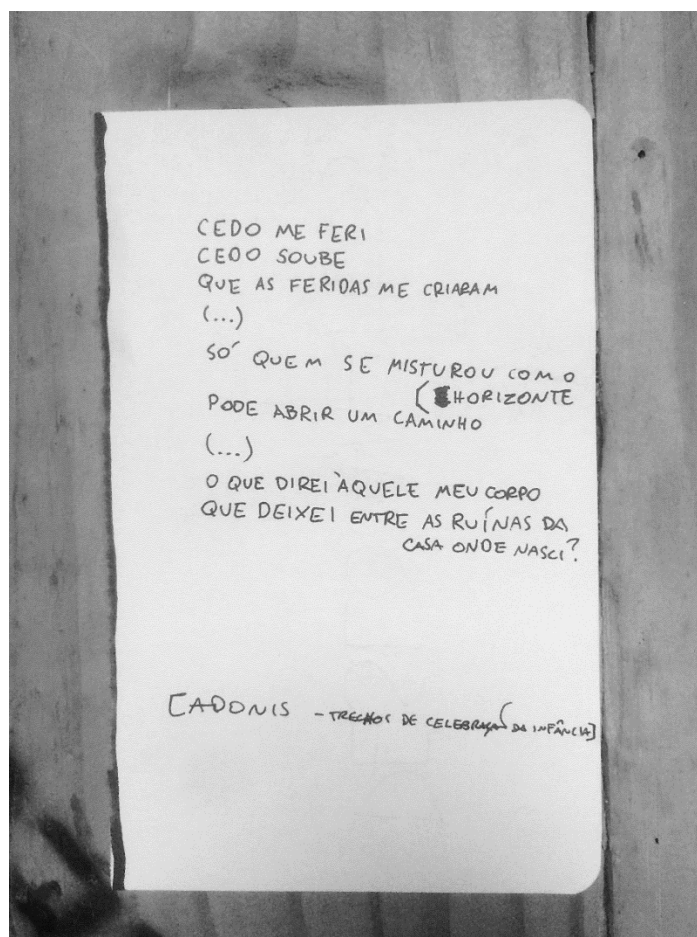
A travessia é sempre no presente do corpo e há algo no contato que queima. O corpo dos outros — do outro — se converte em fonte de perturbação à medida que perco o único acesso conhecido: a mediação das palavras. E o perco neste lugar onde as palavras mediam tudo. O que escapa então não é a crença (nem na linguagem, nem no viver junto, nem no fluxo), mas a capacidade de (se/me) investir (Barthes, 2003, p. 40). Não é preciso escavar na memória, muros saltam e se adiantam, bloqueando o caminho como no poema de Kaváfis.<sup>15</sup> *Sem consideração, sem piedade, sem vergonha*, mas, diferente dele, repletos de ruídos e de sombras. Os construtores e seus vestígios, eu os reconheço de outros pontos do percurso.

Em cada conversa intraduzível ou impenetrável, seja porque não posso entender ou me exprimir, nunca o suficiente, a confirmação de que perco pedaços importantes daquilo que vim buscar. Ou mais que isso, talvez nunca chegue a tocá-los. A viagem, o corpo, o outro, a voz, a língua, passam a existir nessa zona rarefeita. Mas talvez o *futuro seja mesmo daqueles que não têm medo do vazio* (Novarina, 2011, p. 41).

---

<sup>15</sup> Sans égard, sans pitié, sans honte,/ Ils ont dressé autour de moi de hautes murailles// Je m'y désespère à présent,/ Obsédé par ce destin qui me dévore.// C'est que j'avais tant à faire à l'extérieur!/ Ah! Ces murs! Comment n'ai-je rien remarqué?// Pas l'ombre d'un maçon, pas le moindre bruit./ Imperceptiblement, ils m'ont coupé du monde. (Cavafy, 1992, s/p)

Sem consideração, sem piedade, sem vergonha,/ Eles ergueram ao redor de mim uma alta muralha.// Eu me desespero agora,/ Obcecado pelo destino que me devora.// É que tenho tanto a fazer lá fora?/ Ah! Esses muros! Como eu não pude notar nada?// Nem a sombra de um pedreiro, nem o menor ruído./ Imperceptivelmente, eles me separaram do mundo. [tradução livre]



Um bilhete de O.

## 10.

Flusser se diz um apátrida que contém várias pátrias, *domiciliado* em pelo menos quatro idiomas (2007, p. 221). A escolha dessa palavra no lugar de outras, como fluente ou falante, não deve ter sido fortuita para alguém que se ocupava tanto de buscar traduções para as próprias palavras. Estar *domiciliado* aponta para uma situação ambivalente, fixidez potencialmente transitiva.

No esforço de constantemente traduzir e retraduzir o que escreve, não deixando a tarefa para outros, ele parece se lançar menos em tentativas de pertencimento e mais em investimentos incansáveis para furar bloqueios e fronteiras, instaurando um lugar que nunca será o de um nativo, nem o de um patriota — lugar que ele, aliás, abomina —, mas de quem parece disposto a ir além da travessia de pontes. Alguém que escolheu construir pontes próprias — ou, como numa narrativa de Kafka, *tornar-se* ele mesmo a ponte a ser atravessada. A autotradução em Flusser é um gesto que permite que a modulação da própria voz esteja sempre ligada à experiência por/em cada língua. Seu quinto domicílio, arrisco, são as fronteiras que permitem, de modo incessante, que se coloque em outras posições.

Jacques Derrida propõe uma zona distinta, onde se habita um inabitável. Aqui está um cidadão francês, falante da língua francesa, aparentemente instalado na cultura francesa, que diz de repente: *Eu não tenho senão uma língua, e ela não é minha* (Derrida, 2001, p. 15). Ele nasceu ao noroeste da África, no território denominado Argélia, que desde a infância teve como um país, embora *país* fosse então uma palavra destituída de suas associações habituais — não coincidia com uma nação, um Estado, uma religião, uma *autêntica comunidade*. Era uma colônia. Francesa.

Assim encena um diálogo em que ambas as vozes são suas — ecos de uma divisão reativada na rememoração pela escrita. Nessa conversa, que constantemente aponta contradições e coloca argumentos sob suspeita, abre-se caminho para a posição de um menino franco-magrebino-judeu-*indígena* que morava numa vizinhança árabe de Argel, foi educado no liceu francês, e cresceu submerso numa cultura e numa língua vindas de outra parte, lugar mítico, de sonho, onde nunca pisou. Desse *algures* emanava toda lei que o regeria — mesmo quando fosse capaz de lhe fazer oposição.

Quem fala é, ao mesmo tempo, magrebino (o que não implica uma cidadania) e cidadão francês. Trata-se de um acréscimo enganoso, ele diz. A cidadania não é algo natural, não nasce espontaneamente, mas também *não define uma participação cultural, linguística, ou histórica em geral*, nem abrange *todas as pertencas* (Ibid. p. 28). A sua, carregava a artificialidade particular de uma concessão feita por decreto. O mesmo Estado que concedeu cidadania francesa aos judeus da Argélia em 1870, iria suprimi-la 1940. Dos dez aos treze anos, novamente sem ter escolhido, ou mesmo compreendido a situação, viveu sem qualquer cidadania. Depois, mais uma vez, voltariam a concedê-la — o que nunca se altera nesse jogo de acolhimento e exclusão é a condição de hóspede.\*

---

\*

#### 11.

No Brasil, dois anos antes, em 4 de maio de 1938, o presidente Getúlio Vargas assinava o decreto-lei número 406, que não apenas dificultava a entrada de imigrantes, como também promovia o combate a outros idiomas e culturas. O Art. 85º, torna proibido o ensino de qualquer idioma estrangeiro em escolas para menores de catorze anos, e apenas brasileiros natos podem dirigir estabelecimentos de ensino. Livros destinados ao ensino primário só poderão ser escritos em português. Nos dois artigos seguintes, proíbe-se publicações (sejam livros, revistas ou jornais) nas zonas rurais em línguas estrangeiras sem a permissão do Conselho de Imigração e Colonização, e quaisquer publicações em outras línguas sem a autorização do Ministério da Justiça.

No ano seguinte, em 25 de agosto, ele assinaria outro, o de número 1545, especialmente dedicado à “proteção” do “sentimento nacional” e do “amor à pátria”. O que poderia proteger e promover tais coisas mais que os grilhões da língua? Desde o Art. 1º fica estabelecido: “Todos os órgãos públicos [...] são obrigados [...] a concorrer para a perfeita adaptação, ao meio nacional, dos brasileiros descendentes de estrangeiros. Essa adaptação far-se-á pelo ensino e pelo uso da língua nacional, pelo cultivo da história do Brasil, pela incorporação em associações de caráter patriótico e por todos os meios que possam contribuir para a formação de uma consciência comum”. O Art. 8º determina que se evite “a aglomeração de imigrantes da mesma origem num só Estado ou numa só região”. O 15º proíbe o uso de línguas estrangeiras em repartições públicas, casernas e durante o serviço militar. O 16º prevê que celebrações religiosas ocorram apenas na língua nacional.

Para Derrida, *Qualquer cultura é originalmente colonial, e todas se instituem pela imposição unilateral de alguma “política” da língua* (2001, p. 55). Não é difícil concordar, como não é difícil reconhecer o curso dessa colonização que se prolonga, ultrapassa a oficialidade, e supera revogações oficiais. Ela habita a linguagem, o desejo, o corpo. Por toda parte é possível encontrar a marca do colonizado.

Daqui emerge a memória da constelação de sotaques do lugar em que nasci. As prosódias dos eventos familiares, o familiar carregado de distâncias. Idas e vindas por dois extremos que raramente se tocam, assim como o pai e a mãe: o “lado” *polonês* e *alemão*, o “lado” *italiano*. Sempre são referidos assim: lados. Nasceram todos ali, bem próximos num interior ilocalizável da província, mas ainda se dizem poloneses, alemães e italianos. Neles se encontram o *r* duro, rascante que nunca se duplica entre as vogais e os plurais suprimidos (sempre ali *as caroça, os caro, os cachoro*), a letra *e* altivamente pronunciada no final das palavras, sem margem para declinações, a pronúncia cantada, tantas marcas reunidas nas conversas em que criticam e debocham dos que afrouxam e cedem aos “tis” depois de alguns anos na capital. Alguns falam entre si em dialetos que são restos do naufrágio dos idiomas de origem — destroços reminiscents dos migrantes que vieram nos navios. Esses que conheci na minha infância, da primeira e segunda geração nascida no Brasil, estão fincados na terra vermelha do extremo sul do território, e muitos morrerão sem conhecer o oceano que havia trazido seus pais ou avós.

Sempre ali entre eles (entre nós): o racismo (cujo alvo eram os raros negros da região, quase todos periféricos — o triunfo do projeto branqueador do qual aquelas vozes faziam parte mesmo *sem saber*), as mutilações da língua portuguesa, o analfabetismo dos avós *italianos* e dos muitos outros que são chamados de *colonos* pelas novas gerações. Não me lembro de haver judeus na cidade, apenas católicos, protestantes, e alguns turcos, que são possivelmente palestinos — qualquer árabe será convertido em turco ali.

As palavras mudam de acordo com quem diz. Esses *colonos* personificam a ligação do homem com a terra. A maioria chegou pela promessa de vinte e cinco hectares dela. Despossuídos em outro continente, convertidos em posseiros que ficaram com pés e mãos cravados nesse chão — fixos não só no espaço, mas num tempo que sempre parecerá anterior. Desconfiados, arredios, pouco instruídos, são os que falam *errado*. Distanciar-se deles através do selo que a palavra *colono* (dita com a máxima crueldade possível) impõe, é uma traição necessária na tentativa de renegar o arcaísmo e se aproximar de uma urbanidade que, no entanto, prosseguirá esmagadoramente provinciana.

A traição será revogada e os laços ocasionalmente religados, num lance oposto, de todo modo duvidoso, de se enunciar como alemão, italiano, polonês, o que quer dizer, *um europeu*, um que pertence a outro lugar, *melhor*, mesmo que essa origem seja remota, pobre, camponesa, apátrida, iletrada, vassala, sem-terra. Não se falará sobre isso. *Europa*: palavra redentora.

Dobras foram desfeitas pelo “sentimento nacional”, mas restariam vincos invioláveis. Patriotas de outras pátrias e suas falas atravessadas por interditos se autopastoreiam mansamente ali. São os novos *indígenas* prosperando — uns mais, outros menos, outros nada —, sobre um cemitério de índios.

Entre as imagens que restam vívidas desse lugar, há um monumento numa lateral da cidade onde nasci. O lugar é menos nobre que a praça central e fica a um minuto de caminhada da antiga estação de trem transformada em museu porque a Coluna Prestes partiu dali. Aquele monumento tinha o poder de me jogar na melancolia ou na revolta. Olhei muitas vezes para ele como se

visitasse um túmulo, ou não um túmulo, uma cova rasa. São três índios guarani: uma mulher sentada com um curumim preso às costas, ao lado dela, em pé, um homem segurando uma lança, e sobre um púlpito de pedra onde está gravada a inscrição *Essa terra tem dono*, o índio Sepé Tiaraju com um arco e flecha nas mãos. *Essa terra tem dono* teriam sido suas últimas palavras antes que morresse pelas mãos de portugueses e espanhóis na Guerra Guaranítica. Na escola, falava-se vagamente que Sepé e os guaranis lutaram pela *Misión de San Miguel Arcángel*, a missão jesuítica que ocupava a região, mais do que por si (um si-índio que jamais era posto em questão). Eram cerca de cinquenta mil guaranis prestes a serem expulsos pelo Tratado de Madrid, que entregava a região, sob domínio espanhol, a Portugal. Apesar do que se dizia sobre uma certa fusão alegre de culturas, em cada um dos sete povos que compunham as missões, pajés eram expulsos e substituídos por padres, porque a doutrina e a fé católica, a missão evangelizadora, seria sempre inegociável.

A maioria foi massacrada. Para os descendentes dos guaranis remanescentes que viviam na região durante a minha infância, uma ordem especial de mendigos e ambulantes que surgiam e desapareciam do centro da cidade como fantasmas, também havia uma palavra *ruim*, pronunciada com crueldade particular porque não havia sequer um laço a trair: *bugre*. Ela era dita com frequência pelos brancos, uma vez que a região ainda subsistia economicamente ligada ao turismo atraído pelas ruínas de São Miguel, e os índios continuariam indo e vindo com o artesanato que produziam. Se não era possível ignorar sua existência, podia-se suprimir a palavra que os definia como povo originário (dono da terra), e marcá-los com outra. Os que falavam dos *bugres* provavelmente não pensavam muito a respeito do efeito daquela substituição, nem sabiam que aquela palavra vem do latim medieval, *bulgàrus*, e se refere aos povos hereges da região da Bulgária. Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, atribui o uso no Brasil aos portugueses *e ao horror teológico de cristãos mal saídos da Idade Média ao pecado nefando, por eles associado sempre ao grande, ao máximo, de incredulidade ou heresia*. Num tempo remoto, bugres eram basicamente hereges e, *como um pecado fatalmente arrasta outro*, sodomitas. Mas no vocabulário da minha infância, aquela palavra não parecia querer dizer outra coisa: aqueles eram menos que homens, tão donos da terra quanto os bichos.

O que só sei agora, vinte e três anos depois da partida: o projeto original do monumento era outro, mais grandioso que aquele que conheci. Sepé estaria montado a cavalo com uma lança na mão, em pose heroica, sobre uma plataforma ornada. As palavras gravadas seriam as mesmas: *Essa terra tem dono*. O escultor contratado para sua execução, Valentin Von Adamovich, um austríaco que imigrou para a América do Sul em 1929, morreu antes que pudesse começá-la. No início dos anos 1940, com os primeiros ataques aos navios da Marinha Mercante brasileira, atribuídos ao Eixo, o país se uniu aos Aliados contra a Alemanha, e imigrantes, sobretudo alemães, mas também italianos e japoneses, foram dados como suspeitos de “ações antibrasileiras”. A família Adamovich falava apenas alemão entre si, o que fez dela um alvo preferencial. Valentin foi preso e torturado, e todos os livros escritos em alemão da sua biblioteca, inclusive os de arte, foram queimados pela polícia. Em relatos da família, colhidos anos mais tarde por um historiador, a doença que o mataria é atribuída a um grande bloco de pedra, que caiu sobre o artista enquanto talhava a imagem de um santo na fachada da catedral da cidade. Ele não teria se afastado para impedir que a pedra se quebrasse.

Derrida se desloca pelo interior dessa *perturbação de identidade*, acumulação de margens que o constitui. Ferida singular *reveladora de uma estrutura universal*. A estratégia de estabelecer um individual universalizante é uma concessão que faz apenas para demonstrar uma sujeição e uma hegemonia (Ibid. p. 37). A partir da própria sujeição, ele insiste: *É possível ser monolíngue (eu sou-o, não?) e falar uma língua que não é sua* (Ibid. p.18). É possível, também, ter medo da própria voz, como se não fosse de fato própria, contestá-la e até mesmo detestá-la, e, ainda assim, implicá-la no esforço de narrar-se.

Na rememoração do vivido, busca e localiza o território que habita — nem França, nem Argélia, nem a língua francesa, essa em que fala desde sempre e no instante em que escreve, a única em que fala e escreve: o espaço de um *monolinguismo do outro*. O eu autobiográfico não precede nem é independente da língua em que se narra. O dizer-eu de Derrida se forma *numa situação inencontrável*, que o reenvia sempre a outro lugar, a outra coisa, a outra língua, ao outro em geral (Ibid. p. 44). Sua língua não é sua porque vem do outro, é a vinda do outro.

Não lhe é possível recusar esse monolinguismo senão atestando sua onipresença. A condição colonial não é uma escolha, mas uma imposição que o acompanha desde o nascimento. *Fomos reféns dos franceses, sempre, resta-me qualquer coisa disso, apesar de viajar muito* (Ibid. p. 30). A viagem, a fuga, a migração não apagam a imposição fundadora. *Qualquer coisa disso* será levado sempre.

[Lendo e manuseando a tradução portuguesa do texto de Derrida, me situo num duplo *monolinguismo do outro*. O primeiro, indócil, na leitura constantemente perturbada por um *outro* (e primeiro) uso dessa língua em que também estou instalada, outra língua colonial que ressoa como os ruídos de uma mãe (Portugal) que não me criou nem fala como eu. A todo instante, a desidentificação travada na resistência (às vezes sutil, às vezes irritada), no desejo latente, e contrário ao que leio na rememoração do autor do livro, de maltratar a gramática, as regras, rasurar termos, substituí-los por outros, desmembrar mesóclises e neutralizar floreios — esvaziar, talvez, o colonizador português, retraduzir para outra língua, essa minha própria língua do outro. O segundo, no reconhecimento de um pensamento que se opera no pensamento do outro. Ele chega do *algures* que é a Europa,

sobretudo a França (ela também operou e pesou sobre a formação do judeu-franco-magrebino Derrida), é raro me encontrar ali enunciada, embora outros como eu povoem aos milhares aquele território. E, no entanto, entre choques, resistências e contaminações, fatalmente me encontro de modos que não procurava, que antes de cada choque sequer reconheceria.]

*O monolinguismo do outro seria em primeiro lugar esta soberania, esta lei vinda de algures, mas seria também em primeiro lugar a própria língua da Lei. E a Lei como Língua.* Lei que impõe o Uno homogeneizante, *apagando dobras e alisando os textos* (Ibid. p.56). Como se desembaraçar do posto de seu agente? Para avançar pela memória é preciso confrontar as tantas interdições (leis e feridas) que subsistem no interior da língua que se impôs na origem, mas não pode chamar materna, nem de casa — que é, antes, uma prótese.

Entre as dobras aplainadas na Argélia está o árabe. O *indígena* é tornado estrangeiro não pela proibição, mas pelo alienamento. No interdito *sutil* do sistema educativo colonial, portanto impregnado pela cultura francesa, encontra-se o desaparecimento do árabe como língua oficial daquele território e sua inclusão entre as línguas estrangeiras facultativas (*o outro como o próximo mais próximo, a língua do vizinho*). Não é proibido aprender o árabe. Tampouco desejável.

Também não é proibido viver como um judeu, dentro de uma cultura judaica, mas só é possível viver as impossibilidades de identificação de um *judeu indígena* entre católicos, árabes e berberes, em meio a uma cultura judaica asfixiada, que pouco tem de própria, contaminada pela cristã e desprovida de um idioma familiar, como o iídiche. *Alienação da alma, estranheza sem fundo, uma catástrofe, outros dirão também uma sorte paradoxal* (Ibid. p.71). Incultura radical de onde nunca saiu. De onde sai sem ter saído.

Para avançar na linguagem, é preciso lembrar-se que o *terror das línguas* instituído por aqueles que atuam como seus senhores é antes de tudo uma apropriação. Quanto mais convincentes, mais eficazes. Seja como for, apesar de todas as construções político-fantasmáticas e suas imposições, a língua não é uma pertença, um bem natural de senhores ou colonos. Derrida chama de primeira partida o sucesso dessa imposição (*pela retórica,*



*pela escola ou pelo exército*), mas há uma segunda, a da libertação, da emancipação e da revolução (Ibid., p. 38).

Liberta-se da primeira confirmando uma herança pela sua interiorização. Para ele: o policiamento do próprio sotaque (de modo que soe mais francês e menos argelino), a modulação do volume da voz, do tom, o gosto *hiperbólico* pela pureza do idioma (para que seja mais francês no francês do que qualquer francês), um apego que assume formas *neuróticas*, a sensação de estar perdido fora daquela língua, e de que, como Barthes, nunca poderá habitar outras (Ibid., pp. 85-86). Coexistem na região em que “se encontra” o alto desempenho e a afasia; desenraizamento e pulsão genealógica.

## 12.

Julho de 2017. Percorro dezenas de fotocópias numa pasta azul de elásticos esgarçados. Ali descubro que Sawitzki, nome que conservo como a marca de um estranho, também é o resultado de desfazimentos e apagamentos, uma inscrição que começou a ser rasurada no instante em que o sistema brasileiro precisou incluir em seus registros o imigrante polonês que seria meu bisavô. Havia outros dois mil só no vapor Kronovinz Friedrich Wilhelm que ancorou no porto do Rio de Janeiro em 17 de dezembro de 1890. O camponês iletrado Michal Sawidzki, passa a existir nos registros do país como Michael Sawicki, a partir do desembarque, numa tabela de nove colunas (números, nome, parentesco, naturalidade, profissão, religião, idade (sic), passagens, observ.). Ele é o número 9 da página 23. Veio com a esposa, Stanislawa, os filhos Kazmina, Joseph, Maria, e uma irmã chamada Antonia. Uma inscrição que corta a lista de alto a baixo, na vertical, faz constar que todos naquela folha são russos agricultores católicos. No registro de inspeção do navio é comunicado um nascimento e oito mortes durante a viagem. Nenhum deles foram nomeados. Mais fundo na pasta, na cópia do e-mail de uma prima em segundo grau que não conheço, é dito que dois desses mortos eram filhos de Michael e Stanislawa.

[A Polônia deixou de existir como nação entre os séculos 18 e 19, ao ser partilhada pela Rússia, Prússia e Áustria. Imigrantes da região que chegavam ao Brasil no século 19, primeiro para substituir os negros nas plantações, depois para povoar terras do interior extremo, traziam obrigatoriamente documentos emitidos pelos ocupantes que os submetiam o território onde moravam, mas se estima que o número daqueles vindos da zona russa seja superior ao das prussiana e austríaca. Para o sociólogo e demógrafo René D. Decol tudo indica que os “russos” registrados nas estatísticas históricas do final do século 19 e primeiras duas décadas do 20, eram, na verdade, poloneses.

O Centro-Leste Europeu continha um componente de indeterminação tão forte que os milhares de poloneses que migraram para a América do Sul no final do século 19, em função da instabilidade política, social e a penúria econômica, até o começo do século seguinte, integram o que Decol chama de “migração oculta”. O *oculto* se refere aos movimentos de diferentes impérios pela região, mas também a uma generalização encontrada nos registros da *Repartição Central das Terras e Colonização*, o serviço de

Imigração que controlava a chegada dos navios de imigrantes vindos sobretudo da Europa e do Japão: os migrantes vindos da antiga região da Polônia são geralmente denominados russos. Entre 1867 e 1914, estima-se que cerca de cem mil poloneses migraram para o Brasil. Era a *febre brasileira*, que conjugava um projeto eugenista de branqueamento populacional promovido pelo Estado brasileiro, com distribuição de lotes de terra e implementos necessários para a instalação e começo das atividades rurais no interior profundo durante o esgotamento do regime escravocrata, e as instabilidades de um território cindido.

Em 1920, depois da guerra vencida, os aliados restabeleceram o Estado polonês. Nos registros brasileiros, a imigração nomeada “russa” praticamente cessa. Mas os poloneses que continuam chegando, em vez de receberem registro próprio, passam a engrossar a rubrica “outros”.]<sup>16</sup>

Michael ressurgiu em seguida morto sobre a minha mesa em Copacabana, na cópia de uma certidão de óbito de 19 de setembro de 1949, com o nome abrigado: Miguel Sawicki. O declarante, seu décimo terceiro filho e meu avô, aparece no documento que certifica a morte do pai como Ceslau Sawitzki, embora uma certidão de nascimento, duas folhas abaixo, diga que ele nasceu em 23 de novembro de 1911 como Ceslau Zavitzki, filho de Miguel Zavitzki.

Ocorria a alguém checar ou pedir a correção desses registros? O que era feito, na vida, com cada um desses nomes, com o desterro que se dava nos nomes, a cada registro?

Não conheço os rostos de Michal e de Stanislaw. Nunca tinha considerado seguir seu rastro. *O lado polonês*, o menor de todos, foi sempre o mais silencioso e insondável, e esse nome, que ocupa soberanamente todos os meus registros oficiais, um tecido áspero. Jamais alguém da família julgou necessário falar sobre a falha que o constituiu.

---

<sup>16</sup> (Fonte principal: Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Acessado em 18.01.2019:<<http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/viewFile/973/938>>)

No volume pesado de papéis reunidos ao longo de mais de uma década por R. para o pedido de cidadania polonesa, consta que Michal/Michael/Miguel nunca se naturalizou brasileiro, e que, em torno de 1920, deveria ter se declarado formalmente cidadão polonês. Na pasta, não há nada que responda se ele soube ou não dessa demanda, ou se a considerou trabalhosa demais. O que posso saber, porque é dito em outro papel, é que, até o fim da vida, ele teria ostentado com orgulho sua origem polonesa.

Porque essa origem não consta oficialmente em nenhum registro, em 2009, a cidadania polonesa seria negada aos seus descendentes. Antes da recusa foi preciso abrir inúmeros processos judiciais para corrigir cada um desses documentos e reparar suas mutações.

Carregar esse nome implica em duas tarefas permanentes: não basta dizê-lo, é preciso soletrá-lo, ou seja, confirmá-lo, implantá-lo letra a letra. E responder à pergunta que sempre virá em seguida: De onde é?

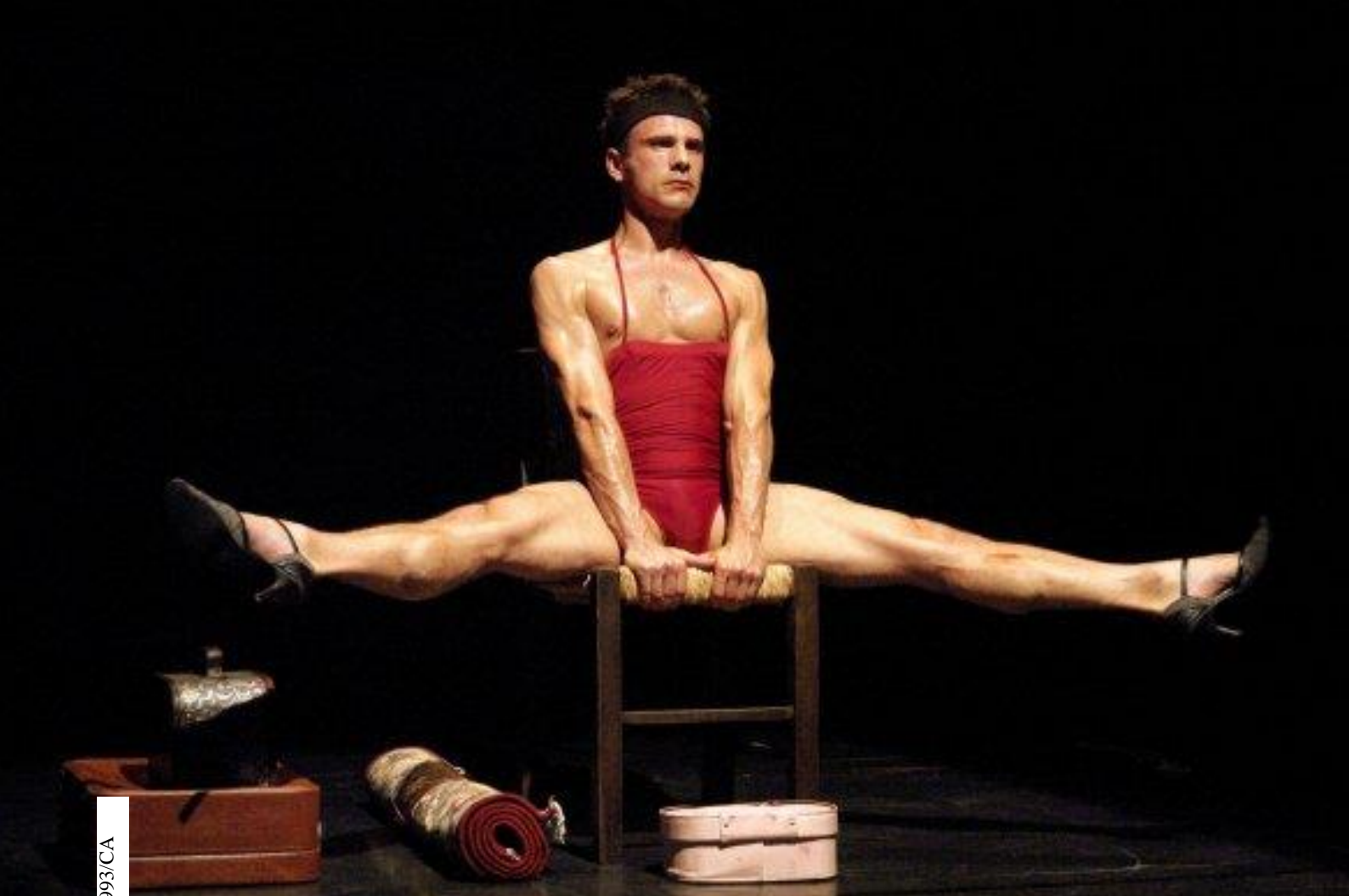
O que o *Sauitzvy* de Biño (com o n acentuado do espanhol) registra e atesta está fora da pasta e dos sistemas oficiais. Ele desfaz uma rota de acidentes e submissões e se refunda como um nome ilocalizável.

[A última vez que voltei à cidade onde nasci foi um ano depois da morte do meu pai, em 2012, para falar numa feira de livros onde não havia nenhum livro meu.

Fui até a casa que ainda existia e encontrei suas coisas cristalizadas na desordem que lhe era própria. Cruzei a fronteira que não costumava ser acessível na sua ausência, e entrei no escritório empoeirado e desordenado que ele costumava manter trancado — ruínas de um antigo território hostil. Abri o cofre que ainda estava lá, li as cartas e os diários que ele guardava. Vasculhei gavetas e, naquela onde guardava o que tinha de mais pessoal, encontrei meus dois romances publicados. As capas e as páginas sujas, engorduradas, manchadas, guardavam, ainda vívidos, cheiros de cigarro e umidade — indícios do manuseio atento, de um convívio intensivo com seu corpo e a mesma atmosfera confinada que costumava respirar.

Entre as páginas do primeiro livro, estava um recorte que falava sobre meu segundo livro num jornal de Porto Alegre. Dentro do segundo, havia uma página dupla arrancada cuidadosamente da revista do Festival Porto Alegre em Cena de setembro de 2007.

Trouxe os dois livros e os recortes comigo, olho para eles agora. No topo da página 29 da seção de sinopses, quatro setas feitas com caneta esferográfica azul, no traço firme e inconfundível, assinalam, respectivamente: o título “H to H – França”; uma foto de Biño de terno escuro com a face esquerda e o peito contra o chão; as palavras “Biño” e “Paris”. O texto diz: “Biño é um dos artistas gaúchos que atualmente tem desenvolvido sua carreira em Paris. Sua presença certamente marca o reencontro de um artista maduro e internacional com a terra que serviu de base para sua trajetória em ascensão”. No fim da página seguinte, oito setas: uma para “La Divina – um solo íntimo e inclassificável de Biño Sautzvy – França”; seis em torno do nome “Biño” e “Biño Sautzvy”, e uma apontando a palavra “França”. Logo abaixo, outra descrição: “Para os gaúchos, a atração se reveste de um interesse ainda maior porque protagonizada pelo gaúcho Biño Sautzvy, diretor especializado em Samuel Beckett, que atualmente faz doutorado em Artes Cênicas em Paris. Esta é a primeira apresentação de Biño na cidade desde sua viagem à França”. A foto em que ele usa um maiô vermelho e tem os pés sobre saltos altos pousados sobre o assento de uma cadeira, o tronco e a cabeça deslizando até o chão, e os braços em cruz, não recebeu nenhum grifo ou seta.]



## 13.

A professora de biologia deixa bilhetes com instruções em post-its amarelos para seus inquilinos que são, *estritamente*, professores universitários de passagem por Paris. Ela disse no e-mail que confirmava minha reserva que abria uma exceção porque leu “jornalista” no meu currículo acadêmico. Quando essa palavra, abandonada há alguns anos, reaparece eventualmente, em fichas médicas ou formulários de hotéis, equivale, para mim, a uma hesitação. Mas é ela que me garante um espaço agora, uma água-furtada dupla descrita como *charming top-floor* no anúncio.

Todos os bilhetes estão escritos em francês e inglês, e numa caligrafia nervosa. Como usar a máquina de lavar roupas, o fogão, o aspirador de pó, o esquema de chaves e códigos, o esquema metrô + trem até o aeroporto, os códigos complexos para conectar-se à rede wifi, a importância de não deixar cabelos acumulados no ralo do banheiro, a importância de manter os bilhetes em seus respectivos lugares e o apartamento limpo ao final da estadia (embora não estivesse na chegada), a importância de deixar o dinheiro do aluguel até as dezesseis horas. São muitos bilhetes para menos de vinte e cinco metros quadrados, mas nenhum sobre como obter água quente da caldeira, como manter a ducha presa no suporte, a ausência das toalhas prometidas no anúncio ou o vazamento da pia do banheiro. Ela mora no mesmo edifício e no mesmo andar, é preciso cruzar a porta pesada que separa os blocos A e B, sentir o chão de madeira ranger sob os passos, bater na segunda porta, recorrer a um mingau ralo de francês e inglês toda vez que alguma coisa ou palavra falta — sempre falta.

Se a linguagem é uma legislação e a língua seu código, me desloco pela sua margem. Por fim, consigo água quente, compro toalhas no supermercado, e evito novas demandas que não possa resolver sozinha. Com o passar dos dias, deslizo mais e mais por essa autonomia preventiva. A linguagem, ao invés de se fortalecer, se esvai; a sintaxe se perde, emudece ou se torna imperceptível, é algo que corre subterrâneo, em ensaios internos e intermináveis sobre o que dizer e como, para, por fim, dizer muito pouco.

Será assim com os funcionários da Biblioteca Nacional Francesa, com vizinhos, garçons e garçonetes, vendedores de livrarias e farmácias, caixas de supermercados, atendentes da operadora telefônica, o homem que distribui um jornal contra o governo de Macron em frente à estação Place d’Italie (o número 545 do *Tout la Vérite*, cuja manchete da

primeira página diz *La vague de la révolution socialiste mondiale monte pour sa victoire, ensemble, organisons-nous!*), e o homem que pede para ver minha bolsa na saída de um mercado quando tento sair sem encontrar o que busco. “Por que, senhor? A bolsa é minha.” “Porque eu trabalho aqui.” Ele suspeita que roubei alguma coisa, quero responder, procuro a palavra francesa para “roubar”, mas além de “roubar” em português, só me ocorre “*steal*”, infinitas vezes, e depois, o branco, só o espaço entre as palavras que ele espera de mim. Com meu rosto manchado de vermelho diante de um rosto impassível, mostro a bolsa e vou embora sem poder dizer o quanto estou ofendida. Só em casa, tentando fixar a ducha que desaba durante o banho: *voler*. Como em Jean Genet: *Journal du voleur*.

Assim como as pegadas na areia que perturbam Robinson Crusoé, essas presenças instauram suspensões, expectativas e ameaças. Tanto quanto esses outros, as manchas no rosto parecem incontornáveis, por mais que me entrincheire. No espelho, a cada manhã, vejo o quanto a pintura avança.



## 14.

Para Wittgenstein, *o inexpressável está contido no expressado*. Inexprimivelmente.

Antes de se conhecer o artista Harry Dodge, a escritora americana Maggie Nelson tinha se aferrado a essa ideia, enquanto ele se firmava na convicção de que as palavras não apenas não são boas o suficiente, como *corroem tudo o que é bom, tudo o que é real, tudo o que é fluxo*. No mesmo período em que Maggie pesquisava na internet qual pronome deveria usar ao falar com Harry, pessoa de gênero fluído, uma vez que não se sentia capaz de lhe perguntar diretamente, e lidava com essa incapacidade evitando seu uso, aconteciam suas discussões em torno desse antagonismo — que sustentavam acaloradamente. É o que ela escreve no começo do livro *Argonautas* (2017), onde se desdobra a elaboração complexa de uma família *queer*, que passa pelas experiências simultâneas da gravidez de Maggie e a transição de Harry com o uso de testosterona. O eixo Maggie-Harry começa em 2007.

Trinta anos antes, Deleuze diz a Claire Parnet algo semelhante: *Há apenas palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente*. Ele prossegue disparando palavras (inexatas) que a todo instante evocam encontros, núpcias, fricções, faz do *e*, pequena partícula, uma amálgama incansável. Com ela, sustenta um edifício de paredes vazadas que não separa dentro e fora, se derrama sobre as coisas incessantemente. Não há escusas. Se uma palavra não serve, pegue outra, use outra (Deleuze, Parnet, *Dialogues*, p. 11). É uma afirmação constante do dizer ativo, criador, contraventor (*Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar*) (Ibid., p. 15). Mas é necessário um esforço mútuo, um pacto de colaboração, um outro que acolha. Claire dirá em seguida, em consonância, que é preciso lutar contra a linguagem e inventar a gagueira — que esse é o caminho para uma língua menor, uma língua estrangeira no interior da própria língua. É preciso buscá-la.

[Na última página do exemplar de *Dialogues*, de Gilles Deleuze e Claire Parnet, da biblioteca pessoal de Waly Salomão, encontro uma anotação feita por ele a caneta: “Flechas com curare. Entretanto, Não UM sem igual, axiomático. Um como muitos, um que atraia muitos, diversos entre si, para junto de si. *Porisso*, digo, eixo para designar um projeto construtivista imanente e espontaneista. Podia dizer: Arranjo dinâmico. Arranjo

dinâmico, aliás, é o título de uma tela de Malievlth do acervo do MoMa (Museu de Arte Moderna de New York)”]

Nas conversas acaloradas dos primeiros meses de relação de Maggie e Harry, se atritam a defesa de Maggie da *abundância*, da *mudança caleidoscópica* que poderia se operar no interior da linguagem, e aquilo que Harry chama de *função enformadora*, porque, ao nomear, moldamos e alteramos nossas relações e nosso olhar sobre as coisas, e *tudo o que não podemos nomear se desfaz, se perde, morre*. Harry aprendeu sobre esse *aspecto da mente humana, não se afastando na linguagem, mas mergulhando nela — na tela, em conversas, no palco, na página* (Nelson, 2017, p. 8). E nunca seria bom o bastante. Talvez porque, ao fim e ao cabo, por mais agressivos ou astuciosos que sejamos no seu manejo, restará a sombra do que Derrida descreve como *a imposição unilateral de alguma “política da língua”, cuja magistralidade começa [...] pelo poder de nomear, de impor e de legitimar as designações*. Essa imposição soberana nem sempre se materializa ou se comporta de modos identificáveis claramente como opressivos/repressivos, ela *pode ser aberta, legal, armada ou manhosa, dissimulada através dos álibis do humanismo “universal”, por vezes da hospitalidade generosa* (Derrida, 2001, p. 55). De modo que sempre se corre o risco de, capturadas pela *hospitalidade generosa*, tão presente nos modos de operação neoliberais, as diferenças sejam conformadas e aplainadas até que não possam mais causar danos ao perfeito funcionamento do sistema.

Mas o fluxo em que se lançavam juntos não poderia ser outra coisa que não mobilidade. A partícula *e* também enuncia deslocamentos. Assim como Harry acabaria por admitir a hipótese de existências *ok*, apesar do uso da linguagem definir sua condição humana, e essa condição abarcar certas prerrogativas que acabam fatalmente por *destruir e incendiar a preciosa diversidade do planeta*, Maggie também mudaria um tanto (Nelson, 2017, pp.7-8):

Pensei de novo nas coisas inomináveis, ou pelo menos nas coisas cuja essência é centelha, fluxo. Reafirmei a tristeza da nossa provável extinção, e a injustiça da extinção dos outros, provocada por nós. Parei de repetir, presunçosa, que *Tudo que pode ser em pensado pode ser pensado claramente* [Wittgenstein] e me perguntei, mais uma vez, se tudo pode ser pensado (Ibid. p. 9).

Maggie Nelson é uma leitora de Deleuze e de Wittgenstein. Na última conversa registrada entre Parnet e Deleuze, na forma de um abecedário, ela propõe que ele fale, em “W”, sobre o filósofo. É uma provocação à qual Deleuze responde se negando a falar dele:

Para mim, é uma catástrofe filosófica. É uma regressão em massa de toda a filosofia. O caso Wittgenstein é muito triste. Eles criaram um sistema de terror, no qual, sob o pretexto de fazer alguma coisa nova, instauraram a pobreza em toda a sua grandeza. Não há palavras para descrever este perigo. E é um perigo que volta. É grave, pois os wittgensteinianos são maus, eles quebram tudo! Se eles vencerem, haverá um assassinato da filosofia. São assassinos da filosofia.<sup>17</sup>

Pois ambos os nomes, Deleuze e Wittgenstein, saltam para as margens do texto que compõe *Argonautas*. Estão ali como transvazamentos, não separações. Na chave de Deleuze, uma contravenção. Que Maggie Nelson também fará sem escusas nem explicações. “Um(a) como muitos, um(a) que atraia muitos, diversos entre si, para junto de si”, ali está.

Nelson também é leitora de Barthes. A construção do gênero em que tem se investido, que produz não uma autoficção, mas uma autoteoria, passa pelo eixo pensamento-vida-experiência encontrado na escrita barthesiana.

Pouco depois de declarar seu amor a Harry, ela lhe manda um trecho do livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), “O trabalho da palavra”, onde o sujeito amoroso é comparado ao Argonauta *que renova seu navio durante a viagem, sem lhe mudar o nome* (Barthes, 2003, p. 129). A imagem do navio Argo dá a Barthes a alegoria ideal de um *objeto eminentemente estrutural*, criado apenas por o que ele chama de *dois atos modestos*: a substituição e a nominação. Durante a viagem longa e atribulada, suas peças precisam ser gradativamente substituídas enquanto forma e nome são preservados. O nome não está sujeito à instabilidade das peças. Ainda que o navio chegue ao seu destino totalmente renovado, ele será Argo. E Argo será um nome que contém mudanças. Assim também acontece, é o que Maggie quer dizer a Harry, cada vez que um amante diz “Eu

<sup>17</sup> Texto disponível em português pelo link: < <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acessado em 2 de março de 2019.

te amo” a alguém, *considerando que o próprio trabalho do amor e da linguagem consiste em dar a uma mesma frase inflexões sempre novas, criando assim uma língua inédita* (Ibid, p. 131). As palavras se alteram de acordo com quem fala e para quem.

Mas quando o inexprimível engolfa a expressão? E quando o exprimível se retrai ou estilhaça numa tal entropia em que já não se enuncia? Evitar um pronome ou quaisquer marcações gramaticais de gênero pode ser um gesto político, uma forma de sabotar suas acomodações no interior da língua; corpos e gestos são capazes de dar materialidade e expressão ao amor, assim como ao seu contrário. Não se trata disso, mas das tantas modulações possíveis do silêncio. Quando, em que situações, e por quanto tempo o silêncio é permitido sem representar uma queda no abismo?

Quando Maggie Nelson se depara com uma entrevista de Anne Carson numa revista literária, e com os colchetes vazios — [[ ]] — que ela usa para responder determinadas perguntas, sua primeira reação é sentir uma vergonha instantânea. Ela própria teria escrito uma dissertação para cada questão levantada. Mas a vergonha inicial diante da compulsão por *colocar as cartas na mesa*, é logo substituída por certa irritação. Os colchetes de Carson *Pareciam transformar em fetiche o não dito, em vez de simplesmente deixá-lo contido no dizível* (Nelson, 2017, p. 56).

15.

**Fragmento de uma conversa que chega sete meses depois.**

De: Tom N

Data: Seg, 09/07/2018 07:21

Para: Manoela Sawitzki

manoela, manoela,

espero que ainda esteja valendo fazer um gesto na tua direção  
construir uma ponte, mesmo que com meses e meses de atraso - -  
não nos conhecemos, mas a tua mensagem ressoou bastante, do lado de cá  
ressoou quando li e ressoa de novo agora, relida, meses depois - sim

você falou em gagueira: pois do lado de cá a gagueira  
dominou tanto que virou quase afasia - - -

não foi só contigo - o que acontece foi que desde o ano passado  
em que resolvi começar para valer minha transição de gênero,  
começando esse processo louco que é se apresentar de novo  
para amigos e conhecidos com outro nome, se permitir revirar de vez  
a linguagem e os pronomes, tomar hormônios e viver essa segunda  
(e lenta) puberdade  
acabei ficando meio incomunicável, ou quase

não foi consciente, claro - - é que a minha tendência, que já existia antes  
de demorar para responder especialmente os emails  
que me faziam começar conversas longas e telepáticas,  
que me pediam uma resposta-novelo-labiríntico, do jeito que eu gosto,  
acabou se tornando mais que uma demora, mais que uma gagueira  
virou silêncio mesmo, não resposta, mesmo que involuntária

,

é louco isso:

me parece que só agora, depois de nove meses de transição hormonal,  
à medida que minha voz vai pouco a pouco se acomodando  
num registro mais grave, andrógino,  
à medida que vou me acostumando a virar lobo, lentíssimamente,  
é que estou encontrando de novo um ponto de equilíbrio  
nesse corpo rosto descentrado  
a partir do qual posso conversar/responder/escrever

eu não sei em que lugar, em que momento,  
em que perguntas você está mergulhando agora  
mas se ainda houver espaço para uma conversa  
acho que a gente podia descobrir como

acho que pode acontecer um diálogo fértil  
(e que bonito que tudo isso começou  
com uma conversa com a querida marcela marcela)

..

você fala de estrangeirismos, e sim -  
sempre fui estrangeiro, e me sinto mais estrangeiro do que nunca.  
acho que agora, e só agora, estou entendendo como tudo aquilo que vou buscando  
em jornadas de pele e percurso e desejo e linguagem  
tem a ver com transito, com fronteiras borradas

manoela, manoela (gosto de repetir os nomes, como chamados)  
na tua mensagem você fala em inadequação, em desconforto  
e nesse momento em que te escrevo, depois da experiencia  
de ter nomes rasgados, sinto um desconforto profundo,  
impossível de esconder, com esse lugar de artista

depois de rasgar o rosto, o corpo, o nome  
não sei o que sobra desse lugar de autoria  
não sei se consigo falar em 'meu trabalho' ainda  
estranho essa primeira pessoa e esse pronome possessivo  
tem uma fratura aberta aí no meio que ainda não sei resolver  
queria poder viver sem assinatura

mas sim, ela continua, a voz criatura, monstruosa  
mesmo que alguns tons mais grave  
nunca achei que minha voz fosse minha  
e ela continua não sendo  
minha voz é aberração que precisa se derramar

(e, sim - - por conta do problema de audição  
até portugues eu falo com sotaque)

mas sim, manoela manoela  
acho que preciso de interlocutores e cúmplices  
me deu vontade de ler tua tese-romance

,

te envio esse email agora  
antes de correr para a rodoviária  
e pegar um onibus  
mas hoje ainda tento escrever mais

um beijo

tom



## 16.

É final de setembro, e a febre na pele não dá trégua. Durante muito tempo o antídoto foi o silêncio, mas agora encontro nele uma deriva ruidosa por seu oposto. Como certa substância que perdeu o efeito pelo uso contínuo. Meu silêncio é atravessado por palavras, uma trança de três idiomas que faço, se desfaz, torno a fazer, e nunca *as palavras são boas o bastante* para manter alguma estrutura. Não ali, não para esses outros, e tampouco para mim. Construo com cuidado essa armadilha, cavo cada vez mais fundo — tenho tempo para isso, estou em suspensão, longe de casa, em casas que não são minhas, sem casa, nem atrás nem adiante. Não que esteja procurando o melhor fracasso ou desfrutando dele. Não que disponha dessa coragem.

Mas caio. Uma vez tendo caído no buraco é impossível qualquer outro ato além de continuar a escavação. Sem casa, moro nesta *máquina que desce* (Novarina, 2011, p. 20). É aqui que reencontro Valère Novarina.

Enquanto escrevia a peça *Le Babil des classes dangereuses*,<sup>18</sup> ele mantinha apenas alguns livros na estante: *tratados de psiquiatria, teses sobre a patologia da linguagem, histórias do musical, lembranças de fantasistas, vidas de brutos, assassinos, artistas brutos*. Eles ofereciam os “exemplos morais” de que precisava para avançar naquele trabalho. A moralidade que lhe interessava estava na insistência em não contornar obstáculos, mas cair dentro deles, até chegarem ao nó da dificuldade onde está a perda, a falência, os *episódios malsucedidos e desesperadores* (ibid. p. 35). Era nesse lugar que ele precisava estar para escrever.

Entre os poucos livros que trouxe comigo para a França está o seu *O teatro dos ouvidos*. Como aquele que se narra e é narrado ali, *não sei nem falar nem escrever, sou enferma em palavra e impedida em pensamento* (Ibid. p. 30). Não é cômodo, linear ou coerente: apesar do impedimento, é sobretudo no pensamento que me desloco. Na obsessão de pensar sobre o quanto é possível ir fundo no não dizer sem correr o risco de me enterrar

---

<sup>18</sup> *Babil* é uma expressão da língua francesa que se aproxima de balbúcio, mas também indica um excesso de palavras sem utilidade, como a tagarelice de crianças que *falam* sem, necessariamente, quererem se fazer entender. O nome da peça, portanto, poderia ser traduzido (precariamente) como *O balbúcio das classes perigosas*.



viva. Mas, enquanto o Homem de Novarina se empenha na própria destruição, em renunciar *ao posto de mestre das coisas pelo poder da língua*, e seguir renunciando até que seja capaz de não mais nomear e designar, resistir a isso e aceder ao mundo sem a separação que, para ele, a fala impõe (Ibid. p. 25), eu anseio pelo contrário. Experimentar o que seria a expressão plena de um domínio. E a partir dela começar a demolição. Ainda assim, nos reencontraremos no mesmo ponto, na mesma constatação: *A língua portuguesa, estou dentro*. É meu sudário, com a francesa para ele, Barthes e Derrida. Tecido em que vivo, carne onde fui capturada (Ibid. p. 41). Estar sempre dentro é estar presa à essa mancha, ligada a esse cordão, nutrindo-se por meio de uma só fonte, única passagem — o que quer dizer realmente isso: tudo passará por ali: alimento, toxina, excesso, escassez, companhia, solidão. Estar *dentro* é continuar nessa língua mesmo no silêncio, mesmo na queda.

Algum dia, ela vai me largar?

O Homem de Novarina é alguém que se mata ao falar (Ibid, p. 20). Porque não é possível derrubar a própria língua sem cair (Ibid. p. 40). É o preço a ser pago para escapar de um domínio, e pela recusa a se tornar o agente de outro. E não é algo a ser lamentado, uma vez que a queda é a condição para que o morto seja levado outra vez à vida. Estranhamente, é algo de que esquecemos com frequência, mas não ele: *é aos mortos que é preciso dar vida* (Ibid. p. 32).

E a morte definitiva, por fim, não acontece. Mesmo que a voz anuncie a morte do corpo e da cabeça, ela não cessa de falar. Trata-se de um treino, um esforço para prolongar a descida, rasgar o tecido e esburacar o muro que nos mantêm presos a certo uso da língua, muro que também é feito de palavras, amontoado que nos foi entregue no começo de tudo, como marcas de nascença. É um investimento para que algo continue sempre caindo, escapando, para que certas marcas possam ser abandonadas e traídas.

Maurice Blanchot diz que *a crueldade da linguagem vem do fato de ela incessantemente evocar sua morte sem jamais poder morrer* (Blanchot, 2011a, p. 31). Ele está se acercando dessa crueldade infinita por meio de Kafka, aquele que oscila entre os polos de uma ambivalência que não se pacificará: a dissolução que experimenta ao não poder falar (*na solidão, ele se dissolve*) (Ibid. p. 25), e o anseio (presente na suspensão da palavra)

de preencher o mutismo e o vazio. A linguagem está ligada à perspectiva da não linguagem, da insuficiência sempre à espreita, *é tensão para um horizonte perigoso onde procura em vão desaparecer* (Ibid. p. 30).

Quando Kafka escreve em seu diário que não tem forças para a menor frase, é porque a dúvida lhe consome as palavras até que nenhuma convenha à outra. Não há solução na palavra nem repouso no silêncio. Já não *intrépido, nu, poderoso, surpreendente*, como é quando escreve, ele acede, concede ao que não convém porque é a possibilidade de dizer que está em jogo: *Fiquei à minha escuta de tempos em tempos, ouvindo, por momentos, dentro de mim mesmo, como um miado de um gatinho, mas, enfim, pelo menos já é isso* (Ibid. p. 25).

*É no interior das palavras que o suicídio das palavras deve ser tentado*, continua Blanchot. A linguagem não morre e tampouco pode se realizar no mutismo. *Calar-se é uma forma de expressão cuja ilegitimidade nos lança de volta à palavra* (Ibid. p. 31). Talvez seja o que acontece agora, na viagem, as palavras que rondam o silêncio são mais que artefatos, constituem a matéria de que sou feita. Caímos juntas.

Ando pela cidade com passos pesados pelas camadas de roupas inadequadas para o inverno que chega mais cedo. A chuva é constante e entra pelas rachaduras do sapato — descubro que estão ali assim. A gagueira é um dado sempre presente. Lapsos e confusões se materializam cada vez menos em vocalizações, sons audíveis, e mais em manchas. Gago na fala e na linguagem, meu corpo se rabisca.

Quando *saio* (?) do buraco, começo a me desculpar. [*Je suis désolé, Madame/Monsieur, pasque je ne parle pas bien le français. Mais si vous parlez doucement, je comprends.*] Aprendo que essa combinação me oferece uma pequena vantagem na ausência de outra, feita com palavras que designam coisas com *exatidão*. Desse modo climatizo com doses variáveis de boa-vontade diálogos breves que é preciso tecer na travessia dos dias. Inauguro cada contato com elas, mesmo o necessário para conseguir uma baguette numa *boulangerie*. Ou um livro numa biblioteca. É preciso lembrar de pedir desculpas antecipadas e somar, sempre que possível, expressões diversas dessa dramaturgia excessiva e autoconstrangida (a *politesse française*). A mesma que impressionou tanto na

primeira vez nesse lugar — talvez por um dia ou dois. O embaraço que deve acompanhar e se explicitar no contato com o outro — no ato de demandar do outro, mesmo que seja um pão, mesmo que ele esteja ali apenas para entregar pães a quem está na fila do pão — está entranhado na gentileza. A escolha de *doucement* e não *lentement* não é fortuita, logo percebo que minha voz se edulcora ao pronunciá-la. Assim empreendo nanoavanços numa cidade que me expulsa, apesar da beleza e de uma relativa familiaridade, essas mesmas que talvez façam parecer estranho, exagerado, injusto ou equivocado dar testemunho da sua hostilidade.

Mas, é claro, nunca me esqueço de que algo poderia ser escrito.

Se a linguagem é uma legislação e a língua, seu código, como disse Barthes em sua aula inaugural no Collège de France, estar aquém ou além no desempenho da língua é ativar uma posição diante da lei. Para ele, a escritura é a zona capaz de transtornar, não apenas essa posição, mas toda uma legislação que nos submete. É no texto que a língua aflora e é no interior dela mesma que deve acontecer o combate, Barthes insiste. O que se combate então é a opressão que se efetua pela língua, seu aspecto controlador (*toda língua é uma classificação e toda classificação é opressiva*) porque mais que impedir, ela *obriga* a dizer (Barthes, 1989, pp. 12-14-17).

Quarenta anos antes da aula inaugural de Barthes, Beckett escrevia Axel Kaun: *E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele*. Para rasgar o véu, seria preciso caminhar para uma *literatura da despalavra*. O consolo que Beckett experimenta ao escrever em alemão para Kraun, ainda que o interlocutor insista em lhe responder em inglês, e assim poder *pecar involuntariamente contra uma língua estrangeira*, sem constrangimento, sem pedidos de desculpas, *com conhecimento e intenção*, é algo que gostaria de fazer, e fará, contra a sua própria, como, mais adiante, contra a francesa (Beckett in Andrade, 2001, p. 169-179-180).

Se para o Homem de Novarina a nova língua é uma que ele possa usar, incorporar como um animal, uma que possa ser falada com os ouvidos, para Beckett, é aquela zona em que pode trabalhar a partir da impotência e da ignorância. Não a expressão de uma conquista,

nem de domínio de um material, mas um percurso até a dissolução completa que se realizará quando atingir o inominável.

Derrida passa pelo domínio (pela neurose do domínio), mas é sobretudo a afasia que o conduz à escrita. E no interior da afasia *está lançado na tradução absoluta* (Derrida, 2001, p. 93).

A escrita [...], designaríamos assim, entre outras coisas, um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua, e, através dela, de uma palavra tão interditora quanto interdita (a francesa foi ambas para mim), e, através dela, de todo idioma interdito, a vingança amorosa e ciumenta de uma nova domesticação que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe finalmente uma forma (em primeiro lugar deformá-la, reformá-la, transformá-la), fazendo-lhe assim pagar o tributo do interdito. [...] O que dá lugar a cerimônias estranhas, a celebrações secretas e inconfessáveis. [...] A operações criptadas, à palavra selada circulando na língua de todos (Ibid. p. 48).

O monolinguismo do outro lhe impõe a experiência de uma chegada incessante, de um eu e um outro que não cessam de chegar pela língua. Nenhum estado ou identidade estão pacificados numa origem ou numa posição, e por isso continuarão chegando. O desejo derridiano de inventar uma “primeira língua anterior”, *ante-primeira língua*, vem do *estado de chegadas* em que vive alguém que não teve uma *língua de partida* (Ibid. p.93). O destino dessa outra língua também não é se tornar uma nova maestria, nem uma salvação messiânica, mas traduzir a memória do que não teve lugar, colher uma voz nova nos rastros deixados por seus interditos. Seu destino é acolher todo o acontecimento.

Seja como for, de quem for, a *vingança*, para usar uma palavra escolhida por Derrida, precisa acontecer no coração da lei.

No espaço literário, ao contrário do que normalmente se acredita, a linguagem não é um poder, *não é o poder de dizer. De nada dispomos dela*. Não é a linguagem que falamos, não é aquela com a qual nos interpelamos uns aos outros na tentativa de satisfazer a infinidade dos nossos anseios. Nesse espaço, ela fala como ausência: *quando não fala, já fala; quando cessa, persevera*. É ali que o silêncio perturbará até que se diga. O momento

em que nada pode ser feito com as palavras, também é aquele da necessidade da escrita (Blanchot, 2011b, pp. 47-48). Foi assim com Kafka.

O mundo nunca cessará de oferecer ao artista esse desejo de vingança. Blanchot propõe que uma obra domaria e submeteria, mesmo que momentânea e paliativamente, esse “lado de fora” (que é o mundo), porque *restituindo-lhe uma intimidade, ela impõe silêncio, confere uma intimidade de silêncio a esse lado de fora sem intimidade e sem repouso que é a fala da experiência original* (Blanchot, 2011b, p. 49). Só que aqui e agora, também não escrevo. Aliás, faz pelo menos três anos que não há *obra*. Não são poucas as implicações disso. Queda ou deserção, impossibilidade ou cansaço, afasia ou mergulho na entropia: oscilação permanente entre estados que uma produção que nada produz além de uma fantasmagoria.

A leitura de um livro de Diana Klinger volta num eco insistente: *A literatura não é uma força, mas é preciso transformá-la numa força. É preciso cuidar do cão que morde dentro. Não se deixar domesticar pelo espetáculo excessivo do mundo. Não aceitar a chantagem das pequenas ambições cotidianas. É preciso muita força para ser nômade ou bárbaro. Para andar. É preciso não esquecer durante a queda: É preciso ter força para não afundar* (Klinger, 2014, p. 191).

Ekambi,  
p. 11  
Moles, p. 11

Antropologia: a clausura deve ser posta em relação com um fato etológico: animais de território (veremos, sem dúvida, essa palavra). Espaço de segurança (alimento, reprodução) no qual nenhuma intrusão do vizinho é tolerada. Cada sujeito é dominante em seu espaço. Sobretudo: roedores, carnívoros, ungulados, primatas – e certos pássaros (o pintarroxo, por exemplo). Leroi-Gourhan: homem = animal territorial, como o cervo e o pintarroxo<sup>2</sup>. A noção de território dá conta da oposição público / privado<sup>3</sup>. É uma oposição que tem aspectos históricos, ideológicos (legislação, defesa legal do “privado”), mas um fundo antropológico. O privado é o território. Pode haver círculos concêntricos (concentrados) de privacidade, isto é, um território dentro de outro território: *domaine*<sup>4</sup> → casa (empregados agrícolas excluídos) → quarto (nem todos os habitantes da casa são

17.

**Novembro de 2012. Fragmento de entrevista respondida num teclado francês.**

De: Biño Sautizvy

Data: Qui, 22/11/2012 19:46

Para: Manoela Sawitzki

aqui vai a primeira resposta da primeira pergunta.

a segunda chega amanhã ou depois.

beijos,

amor,

xxx

b

1. Sim, Jean Genet foi a etapa seguinte após meu trabalho sobre Beckett. E ele está diretamente ligado, pela posição que ele ocupa, a Beckett. Falo no sentido em que os universos de Beckett e de Genet são marginais, estão à margem de qualquer coisa, e essa coisa é a normalidade, ou a sociedade como uma máquina reguladora, "normal", que segue as regras impostas pelo sistema. Os seres beckettianos e genetianos são seres que estão fora desse sistema imposto, são excluídos. Eles criam uma outra possibilidade de existência, não por opção, é claro, mas por evidência, por sobrevivência também, pois não tem lugar para eles no mundo ocidental tal qual ele funciona (e tão pouco a possibilidade de não existir... a tal fatalidade de nascer). Eles vivem reclusos, ou são retirados de circulação, vivem em prisões, concretas como no caso de Genet ou metafóricas, como em Beckett. Eles não são produtivos, são contra-produtivos, como a arte, que não é produção, mas o contrário, o que gera curto circuitos e novas possibilidades de reflexão, e muito mal entendido também... Esses universos fictícios criam uma inversão das regras e dos valores impostos pela sociedade, e assim, outras realidades paralelas se tornam possíveis, o que para mim foi, num certo sentido, libertador... pois de um certo modo, é preciso ser um pouco autista pra criar e viver nesse mundo tal qual ele nos é dado, conduzido, construído...

Depois do trabalho desenvolvidos durante quase cinco anos sobre Beckett (que foi uma verdadeira paixão, amor em todos os sentidos, com alegrias, tristezas, dores, medos, descobertas, exaltações e todos os excessos possíveis), eu precisei ir em uma outra direção para não entrar num sistema de reprodução do que eu havia experimentado e vivido ou de repetição técnica... O encontro com a obra de Genet se deu em paralelo à essa busca, assim como a passagem para a dança como uma outra possibilidade cênica,

mais livre do discurso teatral (do texto ou da palavra como forma principal de comunicação ou expressão). Genet e a dança foram uma necessidade de buscar outros horizontes, de ser levado a outros lugares, se desterritorializar...

De uma certa forma foi também uma busca de liberação de potências escondidas que eu acreditava que seriam liberadas pelo corpo (ou com as quais eu entraria em contato sem a necessidade de uma compreensão intelectual), pessoalmente e profissionalmente. Isso marca um ponto crucial na minha carreira: abandonar um posto de diretor teatral reconhecido ainda jovem e partir para uma nova formação, como bailarino, já velho... E o Grand Genet foi isso tudo, além de uma necessidade de fazer novos encontros, novas colaborações, me colocar num outro estado, em perigo, o do não saber, dividir as tarefas de uma nova maneira, anarquizar o meu sistema de criação... Falo assim, meio aos borbotoes, mas isso tudo está ligado também e profundamente a questões íntimas, como um olhar mais aprofundado às minhas questões em relação à sexualidade, a esse sentimento de inadequação, de ser sempre um "estrangeiro", um estranho onde quer que eu esteja, à essa culpabilidade cristã que carrego apesar de tudo... assim como a uma outra busca, mais concreta em termos artísticos, que era a questão de saber o que significava a performance... ou como eu poderia chegar mais perto dessa forma ou conceito... que pra mim trazia uma conotação libertadora das formas cênicas mais próximas da minha experiência... ou novas possibilidades ainda desconhecidas... Acho que foi algo que eu busquei para aproximar mais o que eu sempre tive como ideal, a arte e a vida que fazem uma só coisa, que não se separam... Eu ainda não sei qual é a minha forma, ainda estou buscando, e se a palavra performance corresponde ao que eu faço ou quero fazer... acho que ainda estou no escuro, tateando, e gostaria de um dia poder encontrar ou inventar uma palavra (ou frases, pouco importa) que possam traduzir com exatidão (ou se aproximar) do que essa busca representa (para mim e enquanto representação, enquanto forma).

E essa busca me levou a deixar o Brasil e vir pra França... quando senti que estava correndo o risco de me estabilizar, decidi partir e recomeçar do zero de novo, numa outra língua, num outro país... fazer um mestrado, um doutorado... Mas a realidade se mostrou muito mais dura e cruel do que eu imaginava...

Tudo isso, até hoje, foi e tem sido um processo traumático, num certo sentido, mas daí você faz encontros novos, novos amigos, novos companheiros, e além dos que você já citou (Beckett, Genet e Kafka), aqui encontrei Deleuze, Foucault... e Beuys, que diz que o trauma é uma possibilidade de transformação, e as feridas como parte do processo



criativo e através das quais você tem a possibilidade de se transformar, criar novos devires... o que ele chama de "acontecimentos chave", traumas, dores que abrem novas portas e novas sensibilidades, e também novas potências, novas forças...

Uma outra influência de sempre é Tadeusz Kantor, que dizia que não fazia teatro nem performance, mas cricotages ou sessões dramáticas... e que utilizou sua vida e suas influências para criar sua obra.

E são esses encontros que vão aos poucos nos fortalecendo... Como o trabalho de Maguy Marin, na dança, que eu acho formidável... Essa sensação que eu vivi quando assisti *Salves!*, há dois anos, e que durante duas ou três horas depois eu chorava aos soluços (sem entender como a humanidade podia ser tão cruel e ao mesmo tempo continuar rindo)... só de ouvi-la falar, lágrimas brotam... tamanha é a força, a lucidez e a potência de vida que ela carrega...

Acho que no meu percurso eu sempre fui muito influenciado pelas minhas admirações: o cinema de Greenaway, Fellini, Glauber Rocha, Almodóvar, David Lynch, Pasolini, Herzog, John Waters, Derek Jarman... o universo de Tadeusz Kantor, La Ribot, Kazuo Ohno e Hijikata, Pina Bausch, entre muitos outros... são encontros e formadores ao mesmo tempo... Ou recentemente, a música de Antony and the Johnsons e CocoRosie... assim como foi a música de Meredith Monk...

Os trabalhos de Leigh Bovey, Annette Messager, Yasumasa Morimura, Paul McCarthy, Cindy Sherman, entre tantos outros... é uma coisa que não para, ou que espero que não pare... e que temos que nos lembrar sempre, sobretudo nos momentos mais difíceis... Da mesma forma que eu sou influenciado pelos meus companheiros de trabalho, que são também pessoas e artistas que eu admiro muito, como Nando Messias, Lika Guillemot, Antony Hickling ou Bianca Casady, só para dar alguns exemplos...

## 18.

Ottla, a irmã mais nova e preferida de Kafka, pagou o aluguel de uma casa minúscula em Praga entre novembro de 1916 e abril de 1917, para que ele tivesse um lugar onde escrever quando não estivesse no escritório. Um teto longe das tensões da casa paterna. O volume de pequenas narrativas *Um médico rural* (1994) veio dessa temporada fria. Finalmente livre da presença ruidosa do pai para trabalhar na sua escrita, Kafka decidiu lhe dedicar o livro. Modesto Carone menciona, no posfácio de sua tradução, o trecho de uma carta do escritor ao amigo Max Brod em que lhe dizia que aquela dedicatória tornava a publicação mais urgente. As palavras precisavam chegar ao destinatário. Seja por confusões do editor ou pelas emendas constantes e meticulosas do autor, *Um médico rural* acabou publicado apenas entre 1919 e 20. Sem a mesma urgência, o pai teria recebido seu exemplar com um habitual “Ponha em cima do criado-mudo”. É a versão do filho.

Em três das catorze pequenas narrativas do livro, “A próxima aldeia”, “Uma mensagem imperial”, “Uma folha antiga”, há elementos que parecem derivar, ou antes são como blocos que se desprenderam e se dissiparam de outra, “Durante a construção da Muralha da China”, também escrita em 1917, e publicada apenas postumamente. A longa digressão de um antigo construtor resulta incompleta, como a muralha que ele ajudou a construir.

Na topografia de “A próxima aldeia”, um *longínquo contido no contíguo* (a aldeia vizinha onde não é possível chegar em uma única existência) também aponta para a relação aniquiladora entre o vivido e a memória (um avô “costuma dizer” a respeito da vida, que, ao se olhar para trás, se perceberá que é tão breve que não parece possível ter empreendido nenhum grande avanço, nenhum deslocamento significativo). Em “Uma mensagem imperial” (que aparece em “Durante a construção da Muralha da China” como uma *lenda* contada pelo narrador), uma importante mensagem do imperador, segredada ao ouvido do mensageiro, jamais chegará ao destinatário (um súdito remoto que passará a vida sonhando com sua chegada),<sup>19</sup> porque nenhum avanço bastaria, a vastidão do território palaciano, com suas escadarias e seus pátios dentro de pátios que levam de palácio a palácio, de escadaria a escadaria, é intransponível. Mais uma vez, nem uma vida, nem

<sup>19</sup> A narrativa, na verdade, é dirigida a um “você”, ou seja, àquele a quem se fala ou escreve. *O imperador — assim consta — enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem* (Kafka, 1994, p. 39). Também sou esse súdito, essa minúscula sombra.

um milênio são suficientes para se alcançar o portão mais externo, aquele que divide poder e povo, o imperador e a vasta China, aquele que fala e aquele que deveria escutar. Palavras inexatas designando coisas exatamente: muitas sequer chegarão.

Em “Uma folha antiga”, há avanço e encontro, mas não há uma conversa possível, não aquela à qual Barthes se refere como *último índice do viver junto* (Barthes, 2003, p. 11), ou a dupla ação, falar-ouvir, que Merleau-Ponty descreve como um fluxo projetivo, uma dupla-interpenetração. Quando fala, ele diz, não busca representar a si mesmo movimentos a fazer, *Todo meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem* (Merleau-Ponty, 2002, p. 41). Essa mão tem olhos em sua extremidade. Quando escuta:

Cabe dizer que não tenho a percepção auditiva dos sons articulados, mas que o discurso se fala dentro de mim; ele me interpela e eu ressoo, ele me envolve e me habita a tal ponto que não sei mais o que é meu, o que é dele. Em ambos os casos, projeto-me no outro, introduzo-o em mim, nossa conversação assemelha-se à luta de dois atletas nas duas pontas de uma corda. O “eu” que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro (Ibid., p. 41).

O encontro entre nativos e nômades (não entre poder e povo — o imperador talvez observe os resultados de longe, por cima dos muros, do alto de uma janela do palácio), será o avesso dessa operação. O “eu” não transporta nem ressoa. Eles se encontram e não podem se entender. Se existe mensagem, é ilegível, mas, ainda assim, a ilegibilidade inaugura e instaura outro estado de coisas: os mantém reunidos. As palavras pertencem agora a um sapateiro entrincheirado em seu lugar (talvez o Imperador o veja do alto do seu palácio fortificado):

Com os nômades não se pode falar. Eles não conhecem a nossa língua, na realidade quase não têm um idioma próprio. Entendem-se entre si de um modo semelhante ao das gralhas. Ouve-se sem cessar esse grito de gralhas. Para eles nossa maneira de viver, nossas instituições são tão incompreensíveis quanto indiferentes. Consequentemente recusam qualquer linguagem de sinais. Você pode deslocar as mandíbulas e destroncar as mãos que eles não o compreendem nem nunca irão compreender. Muitas vezes fazem caretas; mostram então o branco dos olhos e a baba cresce na boca, mas com isso não querem

dizer alguma coisa nem assustar ninguém; fazem-no porque é essa a sua maneira de ser (Kafka, 1994, p. 20).

A conversa impossível entre *gralhas* e homens torna-se o elo dessa vizinhança, estabelece um ajuste obscuro entre os seres, instaura posições e câmbios opressivos que lhes impõem um regime comum. Incapazes de compreender as intenções e os desejos dos nômades, os personagens do vilarejo sitiado colaboram e fornecem aquilo que imaginam satisfazê-los, em favor da própria sobrevivência. Seus velhos hábitos, a antiga rotina já não tem lugar. *Não se pode afirmar que eles empreguem violência. Ante a sua intervenção, as pessoas se põem de lado e deixam tudo para eles* (Kafka, 1994, p.20). Deixam tudo e voltam a se entrincheirar ali onde já não resta quase nada de si, ou onde só restam resíduos, escombros de uma existência anterior. A incompreensão se encarrega de edificar o muro que manterá os homens do lado de fora do território que já não lhes pertence. No interior do que já não é mais que o vestígio de um antigo território, permanecem excluídos do mundo enquanto intuem o próprio fim. A comunidade de algum modo persiste, reinscrita, os nativos se ajudam como podem, a compreensão mútua agora é orientada pelo medo da morte. Violência e a morte não apenas perturbam a construção da comunidade social, como diz Bataille, elas também colocam os homens diante da sua descontinuidade constitutiva. É sobretudo um confronto que os bárbaros, os nômades — esses cujo desejo ninguém conhece, cujo rosto ninguém quer ver, esses que rompem os interditos da comunidade, devoram o boi vivo em plena praça, cobrindo-a de sangue — trazem ao penetrar no território: a lembrança de que *somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida* (Bataille, 1987, p. 12).

Para Adorno (2001), na escrita de Kafka, *como num conto de fadas, o destino dos que falharam em resolver o enigma, em vez de assustar, serve de incentivo. Enquanto a palavra do enigma não for encontrada, o leitor permanece preso*. Ele retoma de Benjamim a aproximação entre sua prosa e a parábola, ou um conjunto de parábolas cujas chaves foram roubadas. Essa parábola, *não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento*, e também por uma literalidade indestrutível (*Cada frase é literal, e cada frase significa*) (ibid. 240). Ao mesmo tempo em que é um convite à

interpretação (numa caça à chave perdida, ou ainda na tentação de tomar a ausência de chave como meio de aproximação), *nenhuma frase tolera a interpretação*. É uma convocação ao consequente mais simples. Tudo é como é, e esse estado de coisas conformado, mesmo diante da própria demolição, ativa uma espécie de *déjà vu* constante. *Assim é* em toda parte. *Aquele que quer ver as coisas deste modo deve se tornar criança e esquecer muita coisa*, diz Adorno (ibid., p. 251).

*Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção*, escreve Adorno (ibid., p. 241). O leitor de Kafka, como os artesãos e os comerciantes, é sistematicamente impedido de alojar-se numa leitura pacífica. Essa *aura da ideia infinita*, presente em toda a obra do autor, jamais desaparece *no crepúsculo*, da mesma forma que *em nenhuma obra se esclarece o horizonte* (ibid., p. 240). E é aí que acontece a captura.

Kafka, judeu nascido em Praga, foi fluente em tcheco, francês, italiano, aprendeu iídiche, mas escreveu em alemão, sua primeira língua — língua-mãe para ele, língua do inimigo conquistador para os tchecos. O contexto importa enormemente. Deleuze e Guattari resumem assim a situação dos judeus de Praga diante das quatro línguas que compõem aquele território:

A língua vernácula, para esses judeus saídos do meio rural, é o tcheco, mas o tcheco tende a ser esquecido e recalcado; quanto ao iídiche, ele é frequentemente desdenhado e colocado sob suspeita, ele *provoca medo*, como diz Kafka. O alemão é a língua veicular das cidades, língua burocrática do Estado, língua comercial de troca [...]. O alemão, mas dessa vez o alemão de Goethe, tem ainda uma função cultural e referencial (e, secundariamente, o francês). O hebraico como língua mítica, com o começo do sionismo, ainda em estado de sonho ativo. Para cada uma dessas línguas, avaliar os coeficientes de territorialidade, de desterritorialização, de reterritorialização (Deleuze, Guattari, 2014, p. 50).

Num lugar sob domínio do império austro-húngaro, onde judeus são a porção minoritária com valor social mais baixo, inimigo íntimo sob ataque constante e universal, o pai do escritor rasura o próprio estatuto social e religioso como forma de aplainar os desníveis, e aproximá-los de uma localização menos destituída. Ele torna-se “menos judeu” e se

aproxima dos tchecos declarando oficialmente a família como tcheca, ao mesmo tempo em que insere os filhos numa educação alemã.

Mas o alemão de Kafka é o alemão de Praga. No alemão sob influência tcheca, o vocabulário é ressecado, a sintaxe é incorreta. A língua do poder é, ali, paradoxalmente, uma língua empobrecida, e todos os traços dessa pobreza *se reencontram em Kafka, mas tomados num uso criador* (Ibid., p. 46). Por isso, na sua experiência angustiada de escrita, muitas vezes ele sente que *as palavras não concordam entre si, as consoantes rangem, as vogais cantam como negros de Exposição* (Ibid. p. 47).

Para Deleuze (1977), o uso que Kafka faz da língua alemã, assim como Beckett faria com o inglês e depois com o francês, os lança numa gagueira desejável. É preciso que sejamos *bilingues mesmo em uma única língua*, é preciso criar *uma língua menor no interior de nossa língua*, e *fazer dessa nova língua um uso menor*. Se os belos livros são escritos em *uma espécie de língua estrangeira* é porque ali os contrassensos operam como multiplicadores, criadores de leis paralelas no interior da Lei — assim destituída de soberania, subtraída no seu poder. Para ele, se trata de um investimento no minoritário em oposição ao movimento autômato em direção ao que é majoritário e normativo (*“quando eu for grande, quando eu tiver poder”*). (Ibid., pp. 12-13) Pela linguagem, tornar-se menos o rei, e mais a criança, o louco, a mulher, o animal, o estrangeiro. Com eles, *inventar novas forças ou novas armas*. Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior (Deleuze, Guattari, p. 35). Não cabe temer ou esperar que se abra uma posição que a inclua, mas criar novos usos e produzir com ela outros desencaixes (Deleuze, 2000, p. 220).

O intruso, ontologicamente imprevisível, de um modo ou de outro se infiltrará pelas lacunas do sistema. Faz parte da ontologia do sistema, por mais que se constitua articulado e controlador, a condição lacunar. A oposição entre os dois, forma velada de complementariedade e interdependência, é percorrida em “Durante a construção da muralha da China”, narrativa não incluída em *Um médico rural*, mas fantasmaticamente presente ali.

O antigo construtor relembra a obra que mobilizou centenas de milhares de pessoas, todas tão comuns quanto ele, sob as ordens de um poder supremo de contornos insondáveis, nunca visto, sempre intuído e imaginado. Desde a infância, suas vidas são empregadas num só projeto, numa só tarefa: erguer uma muralha para manter os povos do norte afastados do território imperial da China. E esse comando abstrato para os construtores que, ainda assim, lhe obedecem com rigor, determinou que ela fosse erguida em grandes blocos fadados a não se encontrarem totalmente. A falha, a impossibilidade do fechamento completo, torna-se parte constitutiva do projeto.

*Como pode uma muralha proteger se não é uma construção contínua?* (Kafka, 2002, p. 36) pergunta o narrador-construtor. Não pode, e ele sabe disso. Ao tomarem conhecimento da construção, os nômades passam a se movimentar com mais rapidez de acampamento a acampamento, como *gafanhotos*. São justamente esses homens-pragas, porque subsistem alimentados pelo trânsito, percorrem mais distâncias e, por isso, veem mais, aqueles que podem perceber e tirar proveito das brechas da muralha.

O povo nativo foi preparado décadas antes do início dos trabalhos para se tornar apenas isso: massa construtora de um projeto de contenção. Ao fim de cada bloco, os construtores viajam pelo interior do território para trabalharem em novos trechos da muralha, sempre distantes dos anteriores. Grupos de vinte trabalhadores investem cinco anos para erguerem quinhentos metros, e quando partem para o próximo bloco, vão pacificados pela ilusão de trabalho concluído e não derrotados por uma construção que nunca poderiam ver concluída. Tudo fora pensado pelo *comando supremo*. Durante as viagens pelo interior da China, construtores são gradativamente envolvidos numa ideia de unidade, de um comum pelo qual investem suas existências. Uma pátria. *Unidade! Unidade! Peito a peito, uma ciranda do povo, o sangue não mais encerrado na estreita circulação do corpo, mas rolando docemente e não obstante retornando pela China infindável*, diz o narrador (Ibid., p. 38). Mas *Dois é o suspense de Um (e Um é prenhe de Dois)* (Barthes, 2003, p. 183). Eles buscam alguma glória em sua missão, embora a grandiosidade da tarefa que ocupa esses corpos de forma permanente supere a do próprio território, tornando seu imenso algo reduzido, contido e homogêneo.

Se a construção da muralha foi sempre descontínua, dentro e fora são estados e gestos de certo modo contínuos e interdependentes (um age para avançar, o outro, supondo que para

impedir um avanço). Os nômades são tão combatidos quanto necessários. Essa oposição complexa coloca todos em constante movimento, ao mesmo tempo em que os fixa em seus próprios modos de operação. Embora a muralha seja de fato erguida, apenas os nômades são efetivos.

O império sempre tentará deter o avanço do invasor, mas há algo no seu funcionamento que “é puro disfuncionamento” (Pelbart, 2008, p. 33). A fissura é um dado estrutural da muralha, e ainda que o poder acione todo o povo que controla para impedir sua intrusão, os nômades “já estão instalados no coração da capital enquanto o Imperador todo poderoso é um prisioneiro em seu próprio palácio” (Ibid., p.42). Os muros que cercam o palácio são os únicos invioláveis.

Por que então viver segundo as orientações do Alto Comando? Porque se supõe que ele exista desde sempre (assim como a decisão de construir a grande muralha), que deve conhecer seu povo, saber o que ele deseja, pensa e precisa. Enquanto imperadores padecem, dinastias se extinguem, sempre haverá, nas mentes e nos corações do povo, a certeza perene, imutável de que uma cúpula intangível paira sobre tudo.

Deleuze e Guattari apontam para a questão dos blocos na arquitetura ou topografia de Kafka como *tema que parece afetado por uma descontinuidade intransponível* (Deleuze, Guattari, 2014, p. 131). Cada vez que *se apresenta como autoridade transcendente, lei paranoica do déspota, ele impõe uma distribuição descontínua dos períodos, com paradas entre os dois, uma repartição descontínua dos blocos, com vazios entre os dois* (Ibid. pp.131-132). E o que passa por as brechas? Os nômades, o próprio movimento, aquilo que dá *testemunho de uma outra lei, de um outro agenciamento*, de outras formas de existir (Ibid., p. 132).

Enquanto a mensagem não chega, se não há qualquer materialidade da palavra imperial e não está ao alcance do povo saber se palavra que circula é de fato válida e vigente, proliferam versões, lendas, suspeitas, *muita confusão nas cabeças*.. A proliferação acontece nos discursos de eruditos que se dedicaram a desenvolver teses sobre a construção da Grande Muralha, no intuito de compreendê-la, apontar ou justificar as incongruências do seu projeto. O narrador-construtor, como muitos contemporâneos, leu



algumas delas, e não ignora que as ordens dadas pelo Alto Comando com frequência pareceram infundadas. Mesmo assim, está convencido de que refletir demais sobre sua tarefa e o projeto superior que a guiou resultaria num fluxo destrutivo — primeiro, o alargamento insustentável das ideias, depois, um transbordo que varreria tudo até o esgotamento. Chamou-lhe a atenção o livro muito popular de certo erudito que garantia que o saber desenvolvido e aprofundado para a construção da muralha era o fundamento necessário para a concretização de uma segunda e definitiva Torre de Babel. Uma efetivamente capaz de elevar a humanidade (homogênea e estrita — uma humanidade “chinesa”) aos céus. Contudo, ainda que *quase todo contemporâneo instruído era por ofício construtor e infalível em questões de fundação* (Kafka, 2002, p. 38), moldado para erguer muros e paredes com precisão, a hipótese lhe parece implausível. Não se pode ignorar que a muralha falha em seu intuito. A muralha falha como a Torre falhou, e a uma heterogeneidade *sofrida* continua sendo o preço a ser pago pelo fracasso. A proliferação atravessa a voz do narrador-construtor que também se empenha em compreender o projeto, mas admite que os limites da sua *faculdade de pensar* são *estreitos, e a região que aqui teria de ser percorrida é o infinito* (Kafka, 2002, p. 39).

O narrador-construtor da Muralha da China nunca viu um nômade de perto. Suas imagens são conhecidas pelos retratos “fiéis” que artistas fazem deles. Ali, e apenas ali, conheceu seus *rostos da maldição, as bocarras escancaradas, as mandíbulas guarnecidas de dentes muito afiados, os olhos apertados que já parecem cobiçar a presa que a bocarra vai esmagar e despedaçar* (Kafka, 2002, p. 40). Essa fidelidade diz respeito a qual ponto de vista? Seriam autorretratos?

Na China mítica de Kafka, essas imagens eram usadas para conter crianças indóceis que, ao vê-las, corriam para os colos dos adultos.

PALAVRAS

## ÍCARO

Conseguirei transpor aquele dia em que me atolei? Como seguir se não dá pra sair daquele instante inflexível feito rocha? A força que me levava à expressão tinha sumido em algum ralo do cérebro, qualquer coisa assim. Não que eu emudecesse, mas a coisa que me vinha aos lábios desviava seu curso sem aviso, passando a viver uma correnteza sem nítida nascente ou franca direção. Ao se encarnarem no meu sopro, as palavras eram impelidas a saltar no escuro. Eu resmungava no acostamento, em pane. Conseguirei transpor aquele dia, me pergunto, se ainda estou imerso nele, sem saber como tirar os pés da lama para enfim voar? Vem vindo alguém na estrada. Talvez me leve para um outro dia e lá me deixe em liberdade para saber se posso, se posso me lembrar...

## 19.

A palavra perdida ou negada contém seu retorno fantasmático.

É bastante conhecido o fato de que Kafka deixou indicações claras ao amigo Max Brod, sobre a destruição de parte expressiva da sua obra. Quando morreu, em 1924, foram encontrados dois testamentos junto ao seu espólio, um datado como 1920/21, e outro, 1922/23. Apenas um sexto do que Kafka produziu tinha sido publicada até então. *O primeiro [testamento] se limita ao que estava apenas manuscrito e não publicado, ao passo que o segundo se manifesta também sobre a ficção impressa e renega sua manutenção (exceto o livro Contemplação), bem como os artigos e a “prosa menor” já divulgada por revistas e jornais* (Carone in Kafka, 2002, p. 111). Brod não apenas se negou a destruir a obra, como se empenhou em organizar as dezenas de cadernos e anotações dispersas, inacabadas e caóticas do amigo, salvá-los quando a ocupação nazista se consumou em Praga, e continuar cuidando da sua preservação mesmo depois que partiu para a Palestina. A única destruição de que se tem notícia foi realizada pela Gestapo em Berlim, em 1933, quando a polícia secreta nazista invadiu o apartamento de Dora Diamant, a mulher com quem Kafka também planejou migrar para a Palestina. Por que ele teria deixado tal tarefa ao amigo que mais parecia compreender o valor da sua escrita? Adorno diz que Kafka ordenou a destruição da própria obra *porque nenhuma atividade turística deveria florescer onde ela chegou* (Adorno, 2001, p. 250). Não deveria ser possível partir dela sem ter estado onde ele esteve — *a consequência seria um maneirismo impotente* (Ibid. p. 250). Borges, tradutor de *A Metamorfose*, duvida que o desejo de destruição de Kafka, assim como do poeta Virgílio, que também pediu a amigos que destruíssem *Eneida*, fosse verdadeiro. Para ele, atribuir tal tarefa a um amigo é um modo de dizer que não se responsabiliza.

Em fevereiro de 1963, Sylvia Plath deixou os originais de *Ariel* organizados dentro de uma pasta preta sobre uma mesa do apartamento onde se suicidou. Ted Hughes, de quem estava separada, publicaria o livro em 1965, depois de suprimir treze poemas do volume deixado por Sylvia, e acrescentar outros treze, escritos durante os três meses que antecederam sua morte. Apenas em 2004, quarenta e um anos depois da morte da mãe, Frieda Hughes publicaria o volume tal como foi deixado por ela. No prefácio que escreveu para essa edição, faz a defesa do pai, alegando que havia feito o que seria (para ele) o

melhor possível com a obra de Sylvia, mas também o necessário para poupar da ferocidade da poeta familiares e pessoas amigas pessoalmente atacadas por suas palavras.

Entre 1970 e 1977, Julio Cortázar deu uma série de entrevistas a Ernesto González Mermejo, *em Paris, Barcelona, em sua pequena casa em Saignon, no sul da França*. Quando o jornalista e escritor lhe perguntou sobre o hiato que havia entre suas primeiras publicações, depois de Cortázar abandonou o pseudônimo Julio Denis, ele respondeu que, no período entre *Os reis* e *Bestiário*, havia escrito e queimado uma novela de seiscentas páginas. Arrependia-se disso (Cortázar, 2014, p. 28).

Poucos dias antes da Bastilha ser invadida e saqueada, em julho de 1789, Sade foi transferido apressadamente para o Hospício de Charenton. O rolo de doze metros em que havia escrito *120 dias de Sodoma* ficou para trás, num nicho escondido, uma fissura na parede de sua cela. Foi encontrado mais tarde e vendido a outro marquês. Permaneceu com três gerações da sua família até ser novamente vendido, no fim do século 19, para um psiquiatra que finalmente o publicou numa edição repleta de erros. Sade morreu em Charenton, depois de períodos curtos de liberdade, novas internações, uma condenação à morte que acabou revogada, acreditando que o original tinha sido destruído durante a Tomada. Ele viveu vinte e cinco anos depois da queda da Bastilha mas não reescreveu aquele livro.

As primeiras cinquenta páginas do romance *Nossa Senhora das Flores* foram escritas por Jean Genet em 1942, na prisão de Fresnes, na França, a lápis, em papéis pardos que a administração penitenciária distribuía aos prisioneiros para que confeccionassem sacolas. Enquanto era levado a Paris para uma audiência, um guarda encontrou e destruiu o manuscrito. Quando retornou a Fresnes, Genet foi mandado para a solitária pelo diretor do presídio por três dias, onde recebeu apenas pão e água, pelo delito de usar um papel *que não era feito para grandes obras literárias*. Quando o castigo chegou ao fim, ele pediu blocos de papel no setor de suprimentos, se *esgueirou por baixo das cobertas*, e tentou recuperar, *palavra por palavra*, o texto desaparecido (Genet, 2002, p. 9). Esse texto seria concluído e lançaria para além das muralhas uma voz condenada ao desaparecimento.

Em janeiro de 1964, já instalado na posição improvável de celebridade da literatura Francesa, Genet não dá entrevistas, mas Simone de Beauvoir o convence a conceder uma, a primeira, à jornalista canadense Madeleine Gobeil, contratada pela Playboy americana. Ela também entrevistaria Jean-Paul Sartre. Genet impõe duas condições: que a entrevista, *em nenhuma circunstância*, seja veiculada na França, e ele receba metade do pagamento da revista. Como a polícia, os jornalistas querem lhe arrancar confissões — insistem que continue confessando. Na sua última entrevista, em novembro de 1985 para a BBC, Genet, exasperado diante das questões do escritor Nigel Williams, chega a lhe dizer: *Você continua a me interrogar exatamente como o ladrão que eu fui trinta anos atrás foi interrogado pela polícia, por um esquadrão de polícia.*<sup>20</sup> Nos interrogatórios policiais, ele aprendeu *o truque das confissões parciais*, bastava *confessar espontaneamente uma ninharia para assim esconder melhor algum crime mais grave* (Genet, s/d, p. 166). Talvez tenha estendido o velho artifício à relação circunstancial com a imprensa que aquela entrevista com Gobeil inaugurava.

Faz então doze anos que a edição francesa de *Saint Genet: Comédien et Martyr*, de Sartre, foi publicada, e Genet, em plena crise, confessava a Cocteau que havia destruído pelo menos cinco anos de trabalho. Quando Gobeil lhe pergunta sobre como foi a experiência de ler o livro de Sarte, segue-se este diálogo:

G. — Uma espécie de desgosto — porque me vi nu, e despido por outra pessoa que não eu. Em todos os meus livros, fico nu e ao mesmo tempo me disfarço e me iludo com palavras, escolhas, atitudes, com encantamento. Eu me certifico de não sair muito prejudicado. Mas Sartre me desnudou sem piedade. Ele fala de mim no tempo presente. Minha primeira reação foi querer queimar o livro. Sartre me deixou ler o manuscrito. Eu finalmente permiti que ele publicasse, porque minha preocupação sempre foi de assumir a responsabilidade pelo que eu dei origem. Mas demorei um pouco para me recuperar. Eu quase não consegui continuar escrevendo. Eu poderia ter continuado a desenvolver romances mecanicamente. Eu poderia ter tentado escrever romances pornográficos em uma espécie de automatismo. O livro de Sartre criou um vazio que permitiu uma espécie de deterioração psicológica. Essa deterioração permitiu a meditação que levou a minhas peças.

M.G. — Quanto tempo você ficou perdido nesse vazio?

<sup>20</sup> A entrevista completa pode ser acessada pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=17PhYAoHcQ>>.

G. — Por seis anos eu vivi neste estado miserável, nesta imbecilidade que fica no fundo raso da vida: abrindo uma porta, acendendo um cigarro... Há apenas alguns momentos cintilantes na vida de um homem; todo o resto é um cinza opaco (Genet, 2002, p. 12).<sup>21</sup>

Já se passaram onze anos desde que a publicação de sua obra foi proibida nos Estados Unidos, e menos de um desde a publicação da versão em inglês do livro de Sartre sobre ele.

A história sobre o desaparecimento do primeiro manuscrito de *Nossa Senhora das Flores* foi contada naquela entrevista para a Playboy americana, e seria repetida outras vezes depois disso. Mas, de acordo com uma carta de Genet para Marc Barbezat, seu primeiro editor, escrita na prisão de Santé em dezembro de 1943, tudo aquilo teria acontecido ali enquanto escrevia o segundo romance, *O Milagre da Rosa. O prazer de se enganar, de fazer a identidades se acavalem* (Genet, s/d, p. 182), faz da memória um material mais maleável que o vivido. Um traço que se repete nas narrativas do escritor é o detalhamento minucioso de situações e personagens seguido de pequenas confissões, desmentidos, notas irônicas que evocam o prazer de trair a realidade.

Em *O Atelier de Alberto Giacometti* (1988), ele conta o episódio da troca de olhares dentro do vagão de trem de modo mais breve e com diferenças significativas. Ali há antes

---

<sup>21</sup> Minha tradução para: G. — A kind of disgust — because I saw myself naked and stripped bare by someone other than myself. In all my books I lay myself bare and at the same time I disguise and travesty myself with words, choices, attitudes, with enchantment. I make sure not to come out looking too damaged. But Sartre stripped me bare without mercy. He speaks of me in the present tense. My first reaction was to want to burn the book. Sartre had let me read the manuscript. I finally allowed him to publish it because my concern has always been to take responsibility for what I give rise to. But it took me a while to recover. I was almost unable to continue writing. I could have continued to develop novels mechanically. I could have tried to write pornographic novels in a kind of automatism. Sartre's book created a void that allowed a sort of psychological deterioration to set in. This deterioration allowed for the meditation that led to my plays.

M.G. — How long did you stay lost in this void?

G. — For six years I lived in this miserable state, in this imbecility that lies at the shallow bottom of life: opening a door, lighting a cigarette... There are only a few shimmering moments in a man's life; all the rest is a dull gray. (Genet, 2002, p. 12)

uma conversa desagradável. O outro é um homem velho e *manifestamente mau*. Genet tenta ler um livro para encerrar qualquer possibilidade de conversa, mas o mau aspecto do homem o atrai de modo que os olhares acabam de fato de cruzando. E o que se revelou então foi a feiura comum a todos os homens, essa que pode ser amada — essa que Giacometti enxerga e sobre a qual se debruça.

Releio *O atelier* agora — é outro entre os que Biño parece ter resgatado depois da partida — na edição que também encontro na biblioteca de Waly Salomão. Entre a última página e a contracapa, há uma página solta, que pertenceu a outro livro, impossível de determinar. O tempo deixou no papel uma coloração próxima ao cobre, mas ele tem exatamente o mesmo tamanho do livro onde foi deixado por Waly — o encaixe é perfeito, a diferença, evidente. Na frente e no verso — p. 71 e 72 — está o trecho que uma entrevista transcrita em castelhano, feita por alguém nomeado ali apenas como Fichte, com inúmeras referências a Cuba. No fim da p. 72, o entrevistador pergunta a Genet se conceder uma entrevista gravada é um pouco como morrer, como fixar algo. O escritor responde que é o contrário. Ao falar daquele modo sobre si, ele estava oferecendo uma imagem mais aceitável dele mesmo, uma imagem mais de acordo com a que quer para aquele momento. Portanto, uma imagem hipócrita. Ou não exatamente sincera. *E não posso dizer exatamente quem sou e o que quero, porque sou como qualquer outro e basicamente estou mudando.*

Encontro essa entrevista no mesmo livro onde está aquela para Gobeil, numa versão em inglês. O entrevistador era o escritor e jornalista alemão Huber Fichte. Eles se reuniram por três dias em dezembro de 1975, em Paris. Genet havia condicionado sua realização, mais uma vez, à não veiculação em território francês — o que uma nota do livro revela que não foi cumprido. A conversa é extensa, tensa, provocativa e termina com o diálogo que transcrevo:

H.F. — Você está preparando um novo trabalho; será um trabalho para o teatro?

J.G. — Eu não posso falar sobre isso. Eu não sei o que será.

H.F. — Eu te aborreci hoje?

J.G. — Você não me incomodou muito. As perguntas que você fez foram menos interessantes do que as que você fez ontem e no dia anterior. Hoje você queria que eu falasse de mim mesmo. Eu não sou mais tão interessado em mim mesmo.

H.F. — Ainda assim, você acha que a entrevista dá uma ideia do que você realmente pensa?

J · G. — Não.

H. F. — O que está faltando?

J.G. — A verdade. É possível quando estou sozinho. A verdade não tem nada a ver com uma confissão, não tem nada a ver com um diálogo. Estou falando da minha verdade. Tentei responder suas perguntas da forma mais precisa que pude. Na verdade, eu estava muito distante.

H.F. — Isso é muito duro, o que você está dizendo!

J.G. — Mas duro para quem?

H. F — Para quem tenta se aproximar de você.

J.G. — Eu não posso dizer nada para ninguém. Para outros, não posso dizer nada além de mentiras. Se estou sozinho, falo um pouco da verdade, talvez. Se estou com outra pessoa, eu minto. Eu estou em outro lugar, do lado de fora.

H.F. — Mas as mentiras têm uma dupla verdade.

J.G. — Sim! Tente descobrir a verdade que eles contêm. Tente descobrir o que eu queria esconder dizendo certas coisas para você (Genet, 2002, pp. 150-151).<sup>22</sup>

Genet não permite que se esqueça dessa duplicidade. Há palavras que só serão ditas no interior da solidão mais profunda — a testemunha está sempre só —, e outras que apenas se mostram no contato com o que nos é mais estranho. Suas verdades, seu real, são sempre

---

<sup>22</sup> Minha tradução para:

H.F. — You're preparing a new work; will it be a work for the theater?

J.G. — I can't talk about that. I don't know what it will be.

H.F. — Did I annoy you today?

J.G. — You didn't really annoy me. The questions you asked were less interesting than the ones you asked yesterday and the day before. Today you wanted me to speak of myself. I'm not all that interested in myself anymore.

H.F. — Still, do you think that the interview gives an idea of what you really think?

J.G. — No.

H. F. — What's missing?

J.G. — The truth. It's possible when I'm alone. Truth has, nothing to do with a confession, it has nothing to do with a dialogue; I'm speaking of my truth. I tried to answer your questions as closely as I could. In fact, I was very far away.

H.F. — That's very harsh, what you're saying!

J.G. — But harsh for whom?

H. F — For anyone who tries to approach you.

J.G. — I can't say anything to anybody. To others, I can't say anything but lies. If I'm all alone, I speak a bit of the truth, perhaps. If I'm with someone else, I lie. I'm somewhere else, off to the side.

H. F. — But lies have a double truth.

J.G. Yes! Try to discover the truth they contain. Try to discover what I wanted to hide by saying certain things to you (Genet, 2002, pp. 150-151).



fatos móveis, fugidios, escondem tanto quanto revelam, são capazes de mentir e distorcer sempre que alguma força tentar controlar seu avanço.

Em *Diário de um ladrão* (2005), ele escreve:

A minha vida foi a preparação de aventuras (não de jogos) eróticas de que desejo agora descobrir o sentido. Infelizmente, é o heroísmo que me parece como o mais carregado de virtude amorosa, e como os heróis só existem em nosso espírito, haverá, pois, necessidade de criá-los. Por isso recorro às palavras. As que utilizo, mesmo se eu tentar com elas uma explicação, irão cantar. O que escrevo terá mesmo acontecido? Será falso? Só este livro de amor será real. Os fatos que foram seu pretexto? Deles devo ser o receptáculo. Não são eles que restituo (2005, p. 92).

Ele diria a Gobeil, de fato, que *Nossa Senhora das Flores* foi escrito sem compromisso com a verdade mas sinceramente, com *o fogo e a raiva* retidos e amplificados pela certeza de que nunca seria lido (Genet, 2002, p. 9). Do lado de fora havia a guerra e era improvável que saísse vivo da prisão.

Entre o vivido e o narrado haveria sempre certa defasagem. No livro, ele escreve que por isso é preciso, a qualquer custo, que volte a si e se confesse mais diretamente, ainda que nenhuma confissão possa dizer coisa alguma sobre seus tormentos. Os *elementos transpostos, sublimados* da vida de um condenado talvez apenas contornem a questão (Genet, s/d ,p. 158). É preciso mentir para ser verdadeiro e capaz de construir uma representação fiel de si mesmo. E com ela ir mais longe, combater a suposta verdade de um suposto real com a duplicação e encenação de uma vida interior de onde transbordam tantos possíveis (Ibid., p. 180).

Genet fala a partir de outro mundo, um mundo de mortos, não para lamentá-los, mas para glorificá-los — contra os vivos. Não é no mundo, mas na prisão que se sente pela primeira vez seguro. *Nada pode destruí-la*. Como o convidado de um rei no palácio real, desfruta ali de um pequeno mundo onde tudo funciona levando em conta a sua presença (Genet, 2005, p. 82). Pelo crime, que começou como uma resposta necessária à fome, mas se sofisticaria nas razões e nos procedimentos, pôde recusar um mundo que o havia recusado. Nas prisões, em que foi confinado por anos, desde a adolescência, experimentou o primeiro consolo, a primeira paz. Na prisão, tudo se passaria *no imundo*.

Genet o abraçava, como abraçou a solidão total que fez dele, enfim, seu próprio companheiro (Ibid., pp. 80,81).

O mundo dos vivos nunca está longe demais de mim. Eu o distancio o mais que posso por todos os meios dos quais disponho. O mundo recua até ficar um ponto de ouro num céu tão tenebroso que o abismo entre o nosso mundo e o outro é tamanho que nada mais resta de real senão o nosso túmulo. Por isso estou iniciando aqui uma verdadeira existência de morto. Cada vez mais eu corto, podo esta existência de todos os fatos, principalmente os mais insignificantes, os que poderiam mais rapidamente me lembrar que o verdadeiro mundo está estendido a vinte metros daqui, bem aos pés destas muralhas. (Genet, s/d, p. 158)

Mas nada o impediria, *nem a atenção aguda nem o desejo de ser exato, de escrever palavras que cantem* (Genet, 1984, p. 23). Por mais que se esforce para desenvolver *um estilo descarnado, com os ossos à mostra*, seus tormentos são adornados de uma beleza improvável (onde, tanto quanto a imundície, abundam *flores, anáguas brancas como a neve e fitas azuis*) (Genet, s/d, p. 158). A solidão o empurra para isso, cada vez mais fundo e mais alto na construção de uma voz que se ergue dos mortos fazendo ecoar tantas outras que também não puderam ser ouvidas. Para um prisioneiro, não há passatempo melhor.

Em *Diário de um ladrão* (2005), livro-confissão que começa a escrever por volta de 1945, depois de deixar a prisão pela última vez, o que ele nomeou antes como *paz, consolo e segurança* é admitido também como tédio:

Falar do meu trabalho de escritor seria um pleonismo. O tédio dos meus dias de prisão fez com que eu me refugiasse em minha vida de antigamente, vagabunda, austera ou miserável. Mais tarde, e livre, voltei a escrever para ganhar dinheiro. A ideia de uma obra literária me faria encolher os ombros. Todavia se examino o que tenho escrito, percebo hoje, pacientemente procurada, uma vontade de reabilitação dos seres, dos objetos, dos sentimentos reputados vis. Tê-los nomeado com palavras que habitualmente designam a nobreza talvez fosse infantil, fácil: eu ia depressa. Utilizava o meio mais rápido, mas não o teria feito se, dentro de mim, esses objetos, esses sentimentos (a traição, o roubo, a covardia, o medo) não tivessem chamado o qualificativo reservado habitualmente e por vocês aos seus contrários. Na hora, no momento em que escrevia, talvez eu desejasse engrandecer sentimentos, atitudes ou objetos que um rapaz, magnífico, diante de cuja beleza eu me curvava, honrava, mas hoje, quando me releio, esqueci aqueles rapazes, só ficou deles aquele atributo que cantei, e é ele que irá resplandecer em meus livros com um brilho igual ao orgulho, ao heroísmo, à audácia. Não tentei procurar desculpas para eles. Nem justificações. Quis que eles tivessem direito às honras do Nome (2005, p. 99).

Genet diz a Gobeil que nunca quis ou tentou fazer parte da Literatura Francesa. Não caberia nesse lugar pelos mesmos motivos que nunca coube no interior daquela sociedade. Ele era *um filho bastardo, não tinha direito à ordem social*.

O que me restava se eu quisesse um destino excepcional? Se eu quisesse aproveitar ao máximo a minha liberdade, minhas possibilidades ou, como você diz, meus dons, uma vez que eu ainda não estava ciente de ter qualquer dom como escritor? O que foi deixado para mim não foi nada além de querer ser um santo, isto é, uma negação do homem. [tradução livre] <sup>23</sup> (Genet, 2002, p. 10)

Se foi empurrado para a margem mais afastada, uma rápida olhada em qualquer cronologia biográfica do escritor mostrará que ele havia contribuído ativamente para essa expulsão — para que se adensasse cada vez mais. Muito jovem, deu mostras de que não se adaptaria ao que lhe estava destinado enquanto criança que, abandonada pela mãe num orfanato, passava às mãos do Estado. Cedo, Genet começou a fugir das posições que lhe foram impostas. E, cedo, suas fugas o levaram ao confinamento.

Ele não permaneceria à margem, e tampouco a abandonaria: a carregaria consigo por toda parte. E, mesmo quando tudo isso parece ter ficado para trás — a marginalidade, o crime, as prisões — todos sabem que o marginal continua ali. Ele continua ganhando dinheiro com seus roubos, ainda que de uma forma que socialmente aceitável. É o que diz quando Gobeil lhe pergunta se continua roubando. Ele rouba escrevendo. Ele mente. E seus detratores não reconhecem seu direito à escrita, odeiam vê-lo usar qualquer palavra. Ainda assim, se vinte anos antes o ressentimento movia essa escrita, a fonte está se esvaziando aos poucos e talvez um dia se esgote por completo. Agora a escrita é menos uma vingança e mais uma forma de instaurar outro espaço. *Estou aqui ao mesmo tempo que você e meu problema não é me opor a você, mas fazer alguma coisa em que estamos juntos, tanto você quanto eu.*<sup>24</sup> (Ibid. p. 8)

<sup>23</sup> Minha tradução para: I was a bastard child, I had no right to the social order. What was left to me if I wanted an exceptional destiny? If I wanted to make the most of my freedom, my possibilities or, as you say, my gifts, since I wasn't yet aware of having any gift as a writer, assuming I do? What was left for me was nothing other than wanting to be a saint, that is, a negation of man (Genet, 2002, p. 10).

<sup>24</sup>“ I am here at the same time as you are and my problem is not to oppose myself to you but to make something in which we are caught up together, you as well as me.”

Numa abertura que não foi publicada na *Playboy*, Madeleine Gobeil escreveu:

Genet não tem endereço permanente. Sabemos apenas que nos últimos quatro anos viveu às vezes na Grécia, às vezes na Turquia, raramente na França. Ele nos encontrou em seu pequeno quarto de paredes nuas e amareladas... Cinco livros, que leva consigo por onde vai, estão espalhados sobre a mesa: poesia de Villon, Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, e *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche. Excepcionalmente, o trabalho recente de Jean-Paul Sartre, *As palavras*, também estava lá sobre a mesa. Genet é sem dúvida o único escritor vivo que não possui uma única cópia de seus próprios livros. “Por que eu teria meus próprios livros?”, Ele disse, “estão escritos, está pronto” (Genet, 2002, pp. 288-289). [Minha tradução]

Em abril, três meses depois da entrevista, ele renunciava à literatura. A depressão e o silêncio que se seguem são atribuídos ao suicídio de Abdallah Bentaga, um jovem equilibrista, filho de mãe alemã e pai argelino, com quem se relacionava amorosamente desde 1955. Dias depois da morte de Abdallah, Genet destruiu uma mala repleta de manuscritos em seu quarto de hotel. Dois fragmentos sobreviventes foram publicados em 1967 na revista *Tel Quel* com o título “O que restou de um Rembrandt cortado em pequenos quadrados bem regulares, e jogado na privada”. Assim começa o Fragmento I:

Somente estas espécies de verdade que não são demonstráveis e que são mesmo “falsas”, que não se podem conduzir sem contra-senso até o fim sem terminar negando-as a elas e a si mesmo, são estas que devem ser exaltadas pela obra de arte. Jamais terão a oportunidade ou a má sorte de ser um dia explicadas. Que vivam pelo canto que se tornam e que suscitam (Genet, 2002, p. 47).

## 20.

A edição amarelada em papel jornal de *Diário de um ladrão*, que tinha o nome de Biño gravado no alto da primeira página, desapareceu da minha estante alguns anos depois da sua partida para Paris. Depois de um dos seus retornos ao Brasil. O mesmo aconteceria com outros livros, cuja posse ele retomou sorrateiramente. Descobri cada ausência à medida em que procurei por eles, ou nas idas à Paris, olhando para a biblioteca que ele refazia aqui. Alguns pedaços continuavam lhe pertencendo afinal. Foi, portanto, a minha própria que trouxe comigo. Essa que peguei de O. para não lhe devolver mais.

[O. grifou com lápis vermelho, na página vinte: “A minha perturbação parece nascer do fato de que assumo em mim ao mesmo tempo o papel de vítima e de criminoso. Na realidade, emito, projeto de noite a vítima e o criminoso saídos de mim, faço com que se juntem em alguma parte, e pela manhã é grande a minha emoção ao ficar sabendo que por pouco a vítima não recebeu a morte e o criminoso os trabalhos forçados ou a guilhotina”. Trato de fazer minhas marcas em outra cor para imprimir uma marca ao meu roubo]

Releio o livro aqui, junto com a versão original que encontro numa pequena livraria de usados do Marais. É como se o texto tivesse se movido, fosse outro porque outra agora o lê. Em francês, suas palavras parecem esculpidas em material mais duro. Eu tinha vinte e cinco anos quando o li pela primeira vez, ainda em Porto Alegre, sem nunca ter saído do Brasil. Aos vinte e quatro ou vinte e cinco anos, depois de uma sucessão vertiginosa de travessias — Marrocos, Síria, Espanha, Itália, Polônia, Eslovênia, Albânia, Iugoslávia, Áustria — , expulsões, prisões, tentativas frustradas de chegar à África, Genet decidia voltar à França e se dedicar à atividade que era então também seu destino: ser um ladrão. Não apenas porque ali poderia manejar a tarefa num território cujo funcionamento conhecia bem, dando ao roubo a dedicação de um *operário devotado*, tratava-se também do que chama de *aventura moral*. Em busca dela, *sacrificava a dispersão e o ornamento* (Genet, 2005 p. 103):

As razões da minha escolha, cujo sentido só me aparece hoje talvez porque eu precise escrever sobre ela, não me aparecera então com clareza. Acho que precisava cavar, perfurar uma massa de linguagem em que o meu pensamento estivesse à vontade. É possível que quisesse me acusar em minha língua. A Albânia, a Hungria, a Polônia, nem a Índia ou o Brasil me teriam oferecido um material tão rico como a França. Realmente o

roubo — e o que é ligado a ele: as penas de prisão com a vergonha do ofício de ladrão — se tornaram um empreendimento desinteressado, espécie de obra de arte ativa e pensada que não se podia realizar a não ser com a ajuda da linguagem, a minha, confrontada com as leis saídas dessa mesma linguagem. No estrangeiro eu só teria sido um ladrão mais ou menos habilidoso, mas, pensando a meu respeito em francês, eu me teria conhecido como francês — essa qualidade não deixando subsistir nenhuma outra — em terra de estrangeiros. Ladrão em meu país, para que me tornasse isso e me justificasse de sê-lo utilizando a língua dos roubados — que são eu mesmo por causa da importância da linguagem — era a essa qualidade de ladrão dar a oportunidade de ser única. Eu me tornava estrangeiro (Genet, 2005, pp. 103-104).

Perco a edição francesa uma semana depois de comprá-la, antes de chegar ao fim do livro, entre algum vagão de metrô e algum café num dia chuvoso e frio em que havia muito peso para manejar.

A água furtada da professora de biologia fica em frente à estação Quai de la Gare, no Boulevard Vincent Auriol, a poucos metros do Sena, numa porção menos nobre do rio, entre o que parecem ser prédios de escritórios, altos, modernos e feios. Da janela do quarto, que se abre para uma varanda minúscula tomada de fezes de corvos, minha vista é um fiapo do Sena, e a lateral de um hotel envidraçado genérico que destoa das construções vizinhas, sobretudo do edifício marrom-claro que parecia desabitado até dois dias atrás. Vejo agora dois hóspedes do hotel, ambos homens brancos. Um deles está debruçado na janela, só de cueca, fumando um cigarro e falando ao telefone em castelhano. O outro acaba de sair do banho e se veste fora do meu campo de visão. Mais à esquerda, das janelas antes sempre fechadas do edifício marrom, pendem sacos de laranjas, calçados, roupas e toalhas de banho. Bicicletas começam a se acumular sobre a laje junto a sacos de lixo, destroços de construção e encanamentos. E no pátio interno que dá para uma ruazinha deserta, homens negros vestidos com túnicas longas, de tons sóbrios, ou casacos térmicos, entram e saem, fumam cigarros, conversam em algum idioma que também não é o francês. Por toda a vizinhança, conhecida como “o bairro chinês” até poucos anos atrás, há africanos que falam línguas que não sou capaz de localizar. Muitos deles se acumulam por trechos da calçada como se à espera de algum transporte que os leve dali para outra parte.

Começa a chover, fecho a janela, volto para a mesa da cozinha que também é a de trabalho. Atravesso a releitura do *Diário* com derivas pela internet. Chego ao obituário de Jean Genet publicado pelo *The New York Times* em 16 de abril de 1986, onde consta que ele morreu num hotel em Paris. Encontro o local exato numa versão digital de *Jean Genet*, uma biografia escrita por certo Stephen Barber.

Genet tinha chegado em Paris no começo daquele mês para tratar da edição do primeiro livro inédito que publicaria desde *O ateliê de Alberto Giacometti*, de 1958. Dirigiu-se ao Hotel Rubens, um hotel barato na rue Banquier, na Place d'Italie, onde costumava se hospedar quando voltava à cidade, e o encontrou lotado. Estava cansado, não se sentia bem, tinha um câncer na laringe, tinha 75 anos. Andou dois quarteirões até o Jack's Hotel, outro hotel barato em outra rua sem atrativos, arrastando uma mala com poucos pertences e muitas cartas e manuscritos. Ali conseguiu o quarto onde corrigiria a segunda prova de *Um cativo apaixonado* (2003) — relato extenso, fragmentado e labiríntico de memórias dos períodos em que esteve com os palestinos e seus guerrilheiros, os fedaim, e nos Estados Unidos, junto aos Panteras Negras. Na madrugada de 15 de abril, ele sofreu uma queda dentro do seu quadro minúsculo no Jack's Hotel e morreu de bruços no chão.

Escrevo Jack's Hotel no GPS do aparelho celular. Entre o apartamento e o hotel são quinze minutos de caminhada. Basta seguir o Boulevard Vincent Auriol por quatro quarteirões, dobrar à direita, andar alguns metros, e virar à esquerda na segunda rua, a Stephen Pichon. A rua do hotel tem o mesmo prenome do biógrafo. O boulevard onde moro no começo da viagem, e para onde voltarei nas duas semanas finais, leva o nome do décimo sexto presidente da França. Foi Auriol que aceitou a petição feita por Cocteau, Sartre e outros artistas e intelectuais em 1949 e liberou Genet da pena de prisão perpétua, decretada depois da sua décima condenação em território francês. É ele que me levará ao último quarto do escritor.

O hotel fica num prédio estreito de sete andares. Há uma placa de mármore na fachada com uma gravação em dourado que diz *Dans cet hotel Jean GENET est mort le 15 avril 1986*, e há um quarto que leva seu nome, onde é possível se hospedar. Ensaio ir até a recepção e pedir para ver o quarto, sob o pretexto da minha condição de pesquisadora brasileira com um *Diário de um ladrão* na mão. Mas, em vez de entrar, me afasto. Do outro lado da rua, formulo mentalmente algumas frases [Je suis désolé, Madame,

Monsieur, pasque je ne parle pas bien le français etc. etc....], e faço algumas fotos que não registram nada além da banalidade daquele edifício. Se ele diz algo sobre Genet, é apenas a respeito do seu desprezo pela *belle Paris*. Torno a atravessar a rua, mas a pele do rosto logo queima e a engrenagem toda dispara como um alarme de incêndio. Desisto e prossigo até uma pequena praça, onde me sento e visito o site do hotel. Ali faço um tour pelo quarto onde Genet se hospedou. Há uma versão em português da descrição do quarto disponível:

### **Quarto de Solteiro, uma bela homenagem a um homem de letras**

O Jack's Hotel presta homenagem ao escritor, dramaturgo e ativista político francês do século XX com este quarto de solteiro elegantemente decorado. De facto, foi mesmo no Jack's Hotel que o célebre escritor escreveu seu último romance: "Um Captif amoureux". O quarto oferece um ambiente íntimo e todo o conforto moderno. Tem também uma belíssima biblioteca consagrada ao autor...

#### *Facilidades dos quartos*

12m<sup>2</sup>, WIFI gratuita, banheira, climatização, espaço escrivania, isolamento acústico e vidros duplos, televisor tela plana com Canal +/Canal Satélite/ Bein Sport/ Canais internacionais, cofre de segurança individual, secador de cabelo, espelho de aumento.

O slideshow mostra o espaço minúsculo coberto por um papel de parede com relevos e manchas esbranquiçadas sobre um bege encardido. Há ali, emoldurados, duas fotografias, um retrato feito a lápis de Genet e um texto ilegível na foto. Atrás de uma cama de casal, duas prateleiras com brochuras antigas, ao lado e um pouco em frente, um armário de uma só porta e uma mesa minúscula sobre a qual está presa uma televisão de tela plana.

É difícil imaginar Genet corrigindo as provas finais de *Um cativo apaixonado* sobre a mesa daquele quarto-museu. Ou caído diante da porta de entrada do banheiro todo branco (possivelmente por conta de um desnível que havia no piso entre banheiro e quarto, na época da queda, segundo a biografia de Barber). Talvez falem os lençóis revirados, *os sapatos esmagados, um par de meias sujas*, o cheiro forte de chulé que ficou célebre no Brasil na narrativa da atriz Ruth Escobar (é dela a apresenta da edição que trago na bolsa).



O que parece mais de acordo é uma mentira conveniente na descrição que o hotel faz do quarto. Porque seu último livro não foi *escrito* ali.

Penso em Genet no deserto entre os fedaim, diante dos mortos do campo devassado de Chatila, numa reunião dos Panteras Negras, por pradarias inóspitas, entre ladrões, mendigos, michês e cafetões, seus iguais e aqueles que abandonou ao se tornar um ladrão distinto e aceitável, o escritor que ganha royalties às custas de uns trinta anos de contravenções. Penso nele jovem, recém-saído do reformatório, alistando-se no exército por ser esse o único modo disponível para que posaa se aventurar e sair do país sem ser detido novamente. E chegando em Damasco, a cidade devastada pelo França, saber-se não o colonizador, mas seu *capanga* (Genet, 2003, p. 472), versão despossuída do colono. Penso em Genet encarregado de construir um forte ali. Sua formação de pedreiro sendo feita durante a construção — os soldados obedecendo seus comandos cegos não porque fossem obedientes a ele, mas *a uma certa ideia da França* —, e a estrutura desabando com o primeiro tiro de canhão (Ibid., pp. 473-476). Penso em Genet rasgando e profanando territórios até que uma mão pesada o segurasse pelo ombro e o levasse à próxima cela. Aquele toque, o gesto mais terrível. Vê-lo no movimento das próprias palavras (as que restaram, as que chegaram) é menos artificial que imaginar sua queda naquele túmulo vazio. Abandono o site, abro mais uma vez o livro, começa a escurecer. Genet está *atravessando fronteiras à noite* — Polônia (onde tenta passar zlotys falsos) (Genet, 2005 p. 85), Itália, Sérvia, Áustria, Tchecoslováquia.

[...] outonos desesperados em que todos os rapazes são pesados e cansados, e primaveras em que de repente, quando a noite cai, eles saem de não sei que refúgio onde se preparavam para pulular pelas vielas, sobre os cais, as fortificações, os jardins públicos, os cinemas e os quartéis (Ibid. pp. 85-6).

De volta a Paris, ele acaba de ser pego por policiais na rue des Couronnes, por onde vou andar nos próximos dias, quando me mudar para um novo apartamento. O barulho das capas de borracha dos policiais é algo que lhe apertaria o coração mesmo quando já não estivesse mais em fuga. Está ao lado de B., que acaba de conhecer na delegacia. Ambos esperam sua vez de passar pela antropometria e compartilham o medo de serem expulsos do país. *Se formos desterrados*, B. lhe diz, *daremos um jeito de ser felizes* (Ibid., p. 94).

Levanto, sigo o meu caminho.

mente o artista tem o direito de tomar tal decisão. O mensageiro não é senhor de suas palavras; mesmo más, elas lhe escapam, pois é precisamente nisto que talvez esteja o sentido delas: em serem más; tudo o que podemos lembrar é que à mensagem deve ser incorporado o desejo de destruí-la; o desejo secreto da palavra é o de se perder, mas esse desejo é inútil e a palavra nunca se perde.

## 21.

A página que no início era branca, agora está cruzada de alto a baixo por minúsculos sinais negros, as letras, as palavras, as vírgulas, os pontos de exclamação, e é graças a elas que se diz que essa página é legível. Contudo, há uma espécie de inquietação no espírito, há essa vontade de vomitar muito próxima da náusea, há uma oscilação que me faz hesitar em escrever... seria a realidade esta totalidade de sinais negros?

[...] A página em branco e cada minúsculo espaço de papel branco que aparece entre duas palavras seriam mais reais que os sinais negros? Ler entre as linhas é uma arte estabilizada, ler entre as palavras é uma arte vertiginosa. Se a realidade do tempo passado perto dos palestinos — e não com eles — permanecesse num lugar, ela conservaria entre cada palavra que pretende dela dar conta, encolhida, até esposar a si mesma, encaixada, ou melhor, tão precisamente retida entre as palavras, neste espaço da folha de papel, e não nas palavras em si, escritas para que essa realidade desapareça (Genet, 2003, p. 9).

As primeiras linhas de *Um Cativo apaixonado* são escritas em algum momento entre 1983 e 84. Faz vinte anos que, a não ser por alguns artigos e fragmentos de projetos inacabados, Genet praticamente deixou de escrever. Faz catorze desde que esteve com os Panteras Negras, nos Estados Unidos (por três meses),<sup>25</sup> e, depois, com os palestinos — *perto*, não *com*. Faz dois anos desde a viagem a Beirute, que culminaria na visita aos campos de Chatila e Sabra, onde andou entre palestinos mortos que nunca seriam contados com precisão (os números variam de acordo com a fonte, de cerca de quatro centenas a mais de três mil e quinhentos), massacrados pela milícia libanesa maronita, com a cumplicidade das forças israelenses. Depois, os carregou e sepultou em “Quatro horas em Chatila”, ensaio que escreve para a *Revue d'études palestiniennes*, entre setembro e outubro, entre Beirute e Paris. Os mortos continuam ali. Permanece também o que lhe pareceu a ausência do corpo no corpo, o esvaziamento que um acontecimento tão brutal instaurava. Se a sensação inicial lhe dizia que, por mais que se aproximasse, eles seriam intocáveis, a proximidade real lhe provaria o contrário: o que tinha se esvaziado era a barreira, a separação imposta pelos limites que pesam sobre os corpos vivos. Aqueles chacinados eram como que presenças *amigáveis*, porque já não ofereciam qualquer resistência, cediam em tudo. Como responder a um morto de uma outra maneira senão através da

<sup>25</sup> Em 1970, as principais lideranças do movimento estavam presas ou eram procuradas pela polícia e o FBI. Genet decidiu juntar-se a eles mas teve o visto de entrada no país negado — a recusa foi justificada por sua longa ficha criminal. Genet viajou até o Canadá, atravessou a fronteira e entrou nos Estados Unidos ilegalmente.

retórica ou do silêncio? (Ibid., p. 426) Genet descreve suas cores, suas roupas, suas carnes expostas, seus cheiros. *O cheiro da decomposição era tão intenso que era quase tão visível e intransponível quanto uma muralha.* (Ibid. p. 479) São os últimos traços da sua presença no mundo. Os poucos sobreviventes que encontra, não falam, não viram o que viram. Os soldados do exército de Israel que controlava o campo e bloqueou as saídas depois da entrada dos milicianos, tampouco viram o que viram ou ouviram o que ouviram. Ninguém a quem se dirige lhe oferece respostas. Fotografias dos mortos empilhados nas ruas seriam publicadas pela imprensa, mas, para Genet, a fotografia, como a televisão, é limitada pela sua bidimensionalidade: *ninguém pode caminhar através da imagem; uma fotografia não mostra as moscas nem o cheiro branco e denso da morte. Nem mesmo mostra como se deve saltar sobre os cadáveres enquanto você caminha entre um corpo e outro.*<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Susan Sontag propõe uma ampla discussão em torno da fotografia de guerra em *Diante da dor dos outros* (2003). Para ela, uma fotografia *só tem uma língua e se destina potencialmente a todos* enquanto o alcance do relato escrito está condicionado a fatores diversos como a *complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário* (e, acrescento, a disponibilidade) tanto de quem escreve quanto do seu leitor potencial. (Ibid. p. 20-21) Faz parte da *experiência moderna essencial* nos tornarmos, no conforto de nossas salas (ela escreve então antes do surgimento dos smartphones e da possibilidade de acesso ampliada pela mobilidade), espectadores das calamidades de territórios distantes pela mediação das imagens (primeiro apenas delas, e estáticas, depois em movimento e acompanhadas por sons) fabricadas pelos jornalistas. *Algo se torna real — para quem está longe, acompanhando-o em forma de “notícia” — ao ser fotografado.* (Ibid., p.22) A consciência desse sofrimento longínquo é construída por uma série de técnicas desenvolvidas para extrair o máximo dos sofrimentos alheios para que, em seguida, eles desapareçam de nossas vistas. Quanto mais chocante, mais mobilizador e mais “real”. Ao longo do século 20, essas fabricações passaram a compor a memória individual e coletiva, borrando o estatuto da testemunha. Elas contêm não apenas aquele que as capta e aquilo que capturam, mas a previsão de um espectador ideal-universal.

A reflexão de Sontag parte de *Três Guinéus*, ensaio de Virgínia Woolf publicado em junho de 1938. Trata-se de uma resposta da escritora a um advogado proeminente que havia lhe perguntado como *elas* poderiam evitar a guerra. A primeira investida de Woolf foi contra a certeza do *nós* que aquela questão tornava implícito. Não havia *nós*, antes de mais nada, porque as guerras não eram feitas por mulheres. As imagens da guerra civil espanhola que chegavam a Londres por meio de fotografias oficiais liberadas pelo governo de Franco para a imprensa, certamente repugnavam e horrorizavam qualquer um que não fosse um *monstro moral*, mas *nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros.* (Ibid, p. 12)

Depois do massacre, virão mais de quinhentas páginas cruzadas por sinais negros e espaços brancos. O ensaio para a *Revue* é como o prenúncio desse jorro. Foram os palestinos que lhe pediram para escrever sobre o que havia visto ali. *Tente explicar por que veio passar oito dias e por que ficou dois anos*, disseram.

Genet escreve:

Para mim, a palavra “Palestinos”, se numa manchete, no corpo de um artigo, num comunicado, imediatamente remete aos fedaim num lugar específico — Jordânia — e a uma data facilmente determinada: outubro, novembro, dezembro de 1970, janeiro, março, abril de 1971. Foi quando eu descobri a Revolução Palestina. A evidência extraordinária do que aconteceu, a intensidade dessa alegria de estar vivo e também é chamada de beleza (Genet, “Four hours in Shatila” in *The declared enemy*, 2004”).<sup>27</sup>

Os problemas levantados, tanto por Woolf quanto por Sontag, são movidos por Judith Butler nos ensaios que compõem o livro *Quadros de Guerra* (2015) que, mais que nunca, merece ser lido e discutido. Ali, Butler se investe na localização de quem é passível de luto, que mortes devem ser choradas e por quem. Nessa localização, está o centro de uma discussão pungente em torno das vidas precárias, aquelas consideradas “destrutíveis”, “perdíveis” porque não são tomadas exatamente como vidas.

Elas foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos” (Butler, 2015, p. 53).

Jean Genet, que por muito tempo esteve entre os que representam a ameaça, nunca abandonaria essa posição. É a partir dela que parece escolher aqueles ao lado de quem se colocaria politicamente a partir do final dos anos 1960.

<sup>27</sup> Minha tradução para: “For me, if the word “Palestinians” occurs in a title, in the text of an article or a tract, it immediately evokes the fedayeen of a specific place — Jordan — at a time that can be easily dated: October, November, December 1970, January, February, March, and April 1971. It was then, and there, that I saw the Palestinian Revolution. The extraordinary evidence of what was taking place, the intensity of this happiness at being alive, is also called beauty. (Genet, “Four hours in Shatila” in *The declared enemy*, 2004”) (Genet, “Four hours in Shatila” in *The declared enemy*, 2004”)

A violência da morte o arremessa de volta à evidência extraordinária daquele acontecimento. *A urgência de viver, de crescer, de consumir a toda velocidade para ser aniquilado no mundo depois de tê-lo engolido, foi o que experimentei dois anos após os massacres da rua principal de Chatila* (Genet, 2003, p. 479).

*Um cativo apaixonado* dá materialidade à memória da beleza anterior à aniquilação — o tempo que passou em vizinhança com os palestinos. Ainda que não ignore nem as imperfeições da memória, nem o fato de que *a revolução palestina foi escrita sobre o nada, um artifício sobre o nada*, e do lugar que ele ocupa, ela, por fim, acabará sempre escapando à sua compreensão. O grande texto é composto por duas partes, “Lembranças I” e “Lembranças II” — a divisão, porém, é falsa, uma espécie de trapaça, uma escolha feita com *humor* (Genet, 2003, p.471). Os Fedaim e os Panteras são territórios que Genet atravessa sem separá-los propriamente — ambos deslizassem sobre sua memória. Mais que a Jordânia, a Líbia, os desertos, vilarejos e campos de refugiados inominados, e os Estados Unidos, há corpos — o seu (já velho, redondo, rosado) e os desses outros (muitos deles jovens, belos, coloridos, sorridentes, brutais). E, sobretudo, há encontros que a memória escava mais fundo, revela e trai. O que recai sobre a página branca são seus estilhaços. É assim que Genet conhece mais uma vez *o frescor de não estar mais na França*, que, mais que nunca, *ficou longínqua e diminuída* (Ibid., p. 347). Quando esse livro começou a ser escrito, em outubro de 1983, seu autor se torna estrangeiro na França (Ibid. p. 479). Na palestina, entre os palestinos, *o menor dedo mínimo dos fedaim ocupava mais lugar que a Europa inteira e a França era uma lembrança longínqua de minha primeira juventude* (Ibid., p. 347).

Quando um jornal libanês escrito em francês ironiza sua presença em Fatah, às margens do rio Jordão, onde João Batista viveu, o jovem fedai Ferraj lhe diz: *O essencial é que você esteja entre nós* (Ibid., p. 351). Ao corrigir um “com os palestinos” como “perto deles”, logo no início do relato das suas lembranças, Genet mostra que não quer pacificar sua posição.

Outro palestino, *o senhor Mustapha*, diz que seu povo faz parte de um sonho sonhado longe, por homens que falavam *russo, polonês, croata, línguas bálticas, o sérvio, o húngaro* (Ibid., p. 395). Esses homens perseguidos e desterrados nos lugares em que

nasceram, viveram ou tentaram viver por anos ou gerações, haviam partido como fugitivos e sobreviventes em busca da terra que prometia encerrar sua dura diáspora. Os palestinos, instalados nessa terra, não sonhavam com ela, nem com esses sonhadores que chegariam pouco a pouco. Mas, fatalmente, viria o momento de um *despertar brutal* (ibid., p. 396) em que perceberiam que fazer parte de um sonho *os privaria de existência e de ser*, que, para os que sonhavam, eles não eram feitos de carne e osso, mas de sombras. Se para o Ocidente, as sombras seriam a condição e o destino dos palestinos, para Mustapha, as invasões israelenses, sem pretender, lhes devolveram a alma (Ibid., p. 398). A existência de sombra desperta a revolta dos fedaim, que, para Mustapha, têm carne, espírito e revolta suficientes para dar corpo ao seu povo, e transformarem as relações entre o Ocidente e o Oriente Médio. A distância infinita entre palestinos e Israel parecia aumentar à medida que os palestinos queriam ser livres, *independente do sono ou do despertar sionistas* (Ibid., p. 397). A riqueza da sua liberdade está contida na distância entre uns e outros que se abre cada vez mais. A alma palestina saltou diante deles com tal ferocidade que se tornou mais importante que os *invasores*. O senhor Mustapha sabe que palavras como “alma” não tocam seu interlocutor, que Genet não crê na existência de alma (Ibid., p. 398), mas a palavra Palestina, sim.

Na companhia de palestinos e fedaim, com o trânsito garantido por Arafat, Genet assiste ao desabamento do próprio vocabulário. Antes deles, teria recuado diante de palavras como *heróis, mártires, luta, revolução, liberação, resistência, coragem* (continuará recuando, repugnado, diante de outras, como *pátria e fraternidade*), (Ibid., p. 386) mas agora reconhece que certas palavras são tão significativas naquele contexto quanto o fato de que as placas de sinalização entre Beirute e Baabda serem escritas em hebraico. *Assim tive de experimentar o que os palestinos conheceram quando escutaram, por volta de 1910, os primeiros húngaros e poloneses na Palestina.* (Ibid., p. 382) Entre Damasco e Beirute, as sinalizações surgem em inglês, árabe e hebraico — indício de uma abertura para alguns, mas, para o povo libanês, as escrituras em hebraico são lidas como uma *sentinela armada* deixada ali pelo inimigo.

Abou Omar, filho de Mustapha, garante que a Revolução Palestina deixará de existir se deixar de produzir imagens e relatos de si mesma, mas também corre o risco da irrealização pela *força da exaltação retórica* que converte combate em pose, corpos em representação, heroísmo em aparência, e interrompe o *jogo* efetivo necessário para que a

retomada do território se realize. Uma questão semelhante era lançada naquele mesmo momento, o começo dos anos 1970, ao movimento dos Panteras Negras.

Genet está agora no Harlem, num bar só de negros, que servia bebidas apenas para negros (Genet usa letras maiúsculas para Negros e Brancos aqui). Talvez, pelos movimentos que observa, seja um *pré-bordel*. Ele pede uma Coca-Cola. Seu sotaque e a forma como constrói a frase faz todos caírem no riso. O riso (ser ele sua fonte) distende a linha de fronteira: o dono do bar e o outro homem passam a conversar com ele. É quando chegam dois Panteras à sua procura. *Encontraram-me na “floresta da cidade”*. Entre os Panteras, ele não se sente o homem velho que é, mas uma criança que foi adotada. Sob sua proteção, não sente medo na América, a não ser por eles, que estão sendo presos e perseguidos. *Ali, muito provavelmente, eu realizava um sonho infantil muito antigo, em que os estrangeiros — mas muito mais parecidos comigo que meus compatriotas — me abririam a uma nova vida* (Ibid., p. 120).

O que ele aprende perto dos Panteras Negras é sobretudo a sua ternura e o seu *teatro*. O sobressalto e o assombro que instauram entre os Brancos com a imagem, *teatral e dramática*, que criam por meio de armas, casacos de couro, sedas e veludos coloridos, *dos cabelos cúmplices de revolta, das palavras e mesmo de um tom de voz ao mesmo tempo malvado e terno*. O Negro deixa de ser uma cor apartada para se tornar o encontro, a festa das cores. *Em lugar de independência real, territorial, política, administrativa, policial, necessitando-se de uma confrontação com o poder branco, realizava-se uma metamorfose do Negro* (Ibid., pp. 120-121). Essa metamorfose se estende aos Brancos porque diante dela não podem mais ser os mesmos. Acabarão por ser mais violentos, mas de uma violência aturdida. Todos sabem que o território da América pertence aos americanos brancos. *Onde quer que estejam os americanos estão no território dos senhores* (Ibid., p. 123).<sup>28</sup> Os Panteras não farão mais do que aterrorizar um pouco os senhores, e o farão do lugar onde vive o terror há muito tempo.

---

<sup>28</sup> Sobre o jogo de posições travado tanto na América do Norte quanto no continente europeu, é urgente a leitura da reunião pungente de ensaios *Notes of native son*, do escritor norte-americano James Baldwin, publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1955. Na nota autobiográfica que abre o livro, o autor escreveu:

I know, in any case, that the most crucial time in my own development came when I was forced to recognize that I was a kind of bastard of the West; when I followed the line of my past I did not fi nd



Genet diz que a terra que falta é o que aproxima palestinos e negros americanos.

Para todos os povos cuja nação é bem delimitada — mas também para os nômades cujas zonas de pastagem não são percorridas anarquicamente — a terra é o suporte necessário de uma pátria. Ela não é apenas isso. Terra, ou território, ela é a própria matéria, o espaço, onde uma estratégia pode se desenvolver. Que ela seja natural, cultivada ou industrializada, ela é o espaço que permite o projeto de guerra ou a retirada estratégica. Podemos chama-la sagrada, ou não, as cerimônias selvagens que têm por objetivo subtraí-la do profano não valem grande coisa: ela é antes de tudo o lugar necessário a partir do qual se faz a guerra ou a retirada. A terra falta aos negros como falta aos palestinos. As duas situações [...] não são as mesmas em todos os pontos, mas apenas naquele em que uns e outros não possuem terras. Propriamente martirizados, a partir de que território eles vão preparar a revolta? (Ibid. 122-123)

Os Panteras não puderam conquistar um território na América, mas produziram a metamorfose que se alastraria por corpos em toda a comunidade negra. Essa metamorfose prevaleceria sobre a morte, a criminalização e a prisão. *É por isso que se pode dizer que os Panteras venceram graças à poesia.* (p.123) Quanto aos Palestinos, Genet diz que o território existe, ou existiu. Foi evacuado. Esse fato era vivido como depressão, e dali vinha sua angústia. *Toda a Palestina e cada palestino “tinham seu abismo se movendo com ele”* (Ibid., p. 376). Os territórios ocupados eram um drama vivido permanentemente tanto pelo ocupado e quanto pelo ocupante. A realidade desse território era *a imbricação, fértil em ódio e amor, nas vidas cotidianas, semelhante à translucidez, silêncio entrecortado por palavras e frases* (Ibid., p. 10).

O que o aproxima Genet e os Palestinos? Em “Quatro horas em Chatila”, ele escreve:

---

myself in Europe but in Africa. And this meant that in some subtle way, in a really profound way, I brought to Shakespeare, Bach, Rembrandt, to the stones of Paris, to the cathedral at Chartres, and to the Empire State Building, a special attitude. These were not really my creations, they did not contain my history; I might search in them in vain forever for any reflection of myself. I was an interloper; this was not my heritage. [...] The difficulty then, for me, of being a Negro writer was the fact that I was, in effect, prohibited from examining my own experience too closely by the tremendous demands and the very real dangers of my social situation.” (Baldwin, James. Notes of native son. Boston: Beacon Press, 2012, pp. 6-7)

Você pode escolher uma comunidade particular que não seja a de seu nascimento, entretanto você nasceu no meio de um povo; esta escolha está baseada em uma afinidade irracional, o que não quer dizer que a justiça não tenha nenhum papel nisto, mas esta justiça e toda a defesa desta comunidade existe por uma questão emocional – talvez intuitiva, sensual – uma atração; eu sou francês, mas eu defendo os palestinos com todo o meu coração e automaticamente. Eles estão certos porque eu os amo. Mas eu os amaria se a injustiça não os tivesse transformado em um povo errante?

22.

**Novembro de 2018. Fragmentos de entrevista respondida num teclado inglês.**

De: Nando Messias &lt;nandomessias@hotmail.com&gt;

Data: Qua, 21/11/2018 16:52

Para: Manoela Sawitzki

Oi Manu,

Amo a ideia de fazermos uma troca/entrevista por aqui. Vamos lá! Vou mandar como me vem, stream of consciousness, sem editar. Espero que seja ok assim.

Beijos e vamos nos falando!

1. O que é ser estrangeiro? Difícil mas ao mesmo tempo nunca soube ser outro ou viver de outra maneira. Sempre me senti fora do lugar. O que me vem a mente agora é a palavra êxtase que vem do grego e na origem significa fora de si mesmo ou sem lugar. Talvez faça mais sentido no inglês: ecstasy from the Greek, to stand outside oneself, to be out of place. Nesse sentido, pra mim, tem esse duplo sentido da palavra êxtase. Ser estrangeiro é algo que me deixa extático. Me sinto entusiasmado, feliz, em êxtase, elevado, excitado mas ao mesmo tempo sem lugar, deslocado, fora de mim, sem teto, sem casa, sem raízes. Um dos resultados dessa condição ontológica, é que agora tenho receio de me mudar. Quero estabelecer raízes nessa casa, nessa rua, nessa vizinhança. Quero me sentir parte de algo mas isso é em vão pois a sensação de ser estrangeiro é constante. Tem uma frase da Virginia Woolf do livro *Orlando* que está me falando muito alto agora. Não só no momento que respondo à tua pergunta mas no momento que estou vivendo na minha vida. Ela diz que “Change was incessante” (a mudança era incessante). Me lembra o dito do Heráclito: “a única coisa constante é a mudança”, algo um tanto budista também, eu acho. Tem um paradoxo muito forte aí pra mim.

No sentido logístico, no dia-a-dia, burocraticamente falando, ser estrangeiro vem com varias barreiras. Por exemplo, cada vez que mando currículo pra emprego, sei (pois isso me foi dito) que meu nome “Nando Messias” tem um som muito estrangeiro.

A implicação sendo que o nome (eu) assusta, que é muito diferente. Por isso já pensei em fazer um teste e mandar um currículo com o sobrenome do meu marido (inglês) e ao mesmo tempo trocar a grafia do meu nome de "Luiz Fernando" para "Louis" pra ver se pelo menos consigo uma entrevista. Ao mesmo tempo sei que não consigo esconder minha condição de estrangeiro, que é algo que carrego dentro de mim, que exala, transpira, que deixa rastro como perfume. E se mudar de nome aqui, não tenho como trocar legalmente no Brasil. E aí então o que faço com isso? Fico com dois nomes? Acho que não.

Quando adolescente fui a uma festa. Sempre me vesti de maneira diferente. Isso é algo meu, uma qualidade que sempre tive, desde muito pequeno. Não diria que é natural ou biológico ou essencial pois não acredito nesses termos necessariamente mas com certeza é algo que sempre me atraiu, ser diferente, e algo que sempre fiz questão de cultivar. Bom, nessa festa lembro que quando cheguei a anfitriã me olhou da cabeça aos pés e disse que eu era a pessoa mais exótica da festa. Exótica! Ela disse isso com carinho. Foi um elogio. Era uma amiga querida. Eu aceitei o comentário com a intenção que foi feito. Isto é, como um elogio. Porém quando contei pra minha mãe, ela ficou um pouco ofendida pois imaginou que a minha amiga tivesse querendo me destratar. Acho que pra ela ser exótica não era uma coisa muito boa. Não é louco isso então? Algo que pra maioria da população seria algo a ser evitado, pra mim era algo que eu carregava como um "badge of honour," como se diz em inglês. Achei lindo ser o mais exótico da festa. Era como se tivesse sido coroado a rainha da festa da uva ou Miss Brazil. Eu amei! Acho que amei porque nessa situação os dois polos de me sentir estrangeiro (ou estranhinho: outra "badge of honour" pra mim) se uniam em harmonia. Eu estava sendo elogiado, apreciado, admirado por ser diferente. A minha diferença, eu entendi nessa troca tão seminal, era exatamente a minha força, a minha qualidade maior.

Estrangeiro, estranho, exótico, esdrúxulo, excêntrico, extático

Do meu corpo eu também sempre me senti estrangeiro. Eu fui chamado de tudo que é nome que tu podes imaginar na minha infância. Era Olivia Palito ou palito engomado por ser muito magro ou bicha, marica, gay... por ser afeminado. Aprendi também a incorporar (if you pardon the pun) esses nomes "feios" e faze-los bonitos. Hoje vejo aquilo que os outros apontaram como defeitos como as minhas mais fortes qualidades. As pessoas que mais admiro artisticamente ou na história ou pessoalmente são aquelas que são autênticas, que não fazem concessões, que não mudam pra agradar os outros. Como diz a Agrado (que eu amo!!!) no filme *Tudo Sobre Minha Mãe*: "una és más autêntica cuanto más se parece a lo que ha soñado de si misma"

De: Nando Messias <nandomessias@hotmail.com>

Data: Sáb, 24/11/2018 21:21

Para: Manoela Sawitzki

Não conhecia o Flusser. Adoro essa ideia dele de o imigrante ter o potencial de ser mais radical e mais criativo. Adoro também essa ideia de "livre pra que" ao invés de "livre de que". Pensei muito na Clarice Lispector lendo sobre ele agora. Talvez por ser ela também uma imigrante, por ser judia, por ter fugido da Europa numa época quando deveria ser impossível ser judeu aqui e sobreviver com dignidade (ou somente sobreviver, não é mesmo?).

Ao ler um pouco mais sobre o Flusser, também descobri que ele foi influenciado pelo Existencialismo. Esse é o meu novo interesse de pesquisa. Talvez te conte mais sobre isso no futuro se surgir a oportunidade ou se for de interesse. Por agora, vou tentar responder tua pergunta sobre criar raízes aqui.

Sobre a cena queer foi algo que levou mais tempo. Foi algo que surgiu da necessidade de ser performer. Eu estava fazendo o mestrado em performance e comecei a ter uma ansiedade, um fogo no fundo do meu ser pra voltar pro palco. Ai comecei a procurar oportunidades e comecei a me conectar com o mundo underground da performance queer de Londres. Fui conhecendo as pessoas aos poucos e criando as minhas redes, my networks, os meus rizomas como diriam o Deleuze e o Guattari. Foi uma questão de criar o meu espaço onde eu achava que não havia um pra mim. Nisso eu me lembro muito do Biño novamente. Ele sempre lembrava que os bailarinos de Butoh no Japão dançavam nas boates antes de serem descobertos por programadores culturais parisienses. O Leigh Bowery, outro mito e lenda e ídolo meu, também saía pra rua montado ou ia pra boate mas seguia aquela voz interna que dizia que ele tinha o dever de fazer aquilo que alguns chamam de “o chamado” ou “dom” ou qualquer outra expressão parecida. Eles tinham que expressar algo que residia dentro deles. Pra mim, foi necessário sair do Brasil pra poder fazer isso. Ter continuado a viver ai teria significado sufocar essa voz ou morrer. Provavelmente os dois, um como resultado do outro.

## 23.

*O rosto do estrangeiro queima a felicidade* (Kristeva, 1994, p. 10).

No banheiro da biblioteca, diante do espelho, vejo uma camada em relevo um pouco escurecida, o vermelho denso que cobre parte do rosto, as pequenas erupções inflamadas que se alastraram de cima a baixo, algum inchaço, as olheiras profundas. Pintura de guerra? Ferida? Sudário? Julia Kristeva fala de certa *marca do estrangeiro: a insistência de um revestimento que perturba a imagem jamais uniforme de sua face e lhe imprime a marca ambígua de uma cicatriz* (Ibid., p. 12). Como se por ali passasse o rasto de um acontecimento que não se oculta, indício que denuncia um *limite transposto* (Ibid, p.11). É no rosto do estrangeiro, ela diz, que nos deparamos com a *face encoberta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia* (Ibid., p. 9). Esse é o rosto que vejo agora.

De volta à mesa de estudo, o arquivo do livro fantasma é aberto e logo abandonado como outro território hostil, cuja legislação se mantém estranha. A identidade penosamente construída em torno da escrita, o eu que não se concretiza senão ali, são revestidos da mesma opacidade. É um exercício diário de autoflagelo, como no conto de Kafka em que alguém fica diante de uma porta que está ali apenas para ele, sem nunca poder entrar.

Mas se o branco da página se prolonga em rosto, algo se inscreve. As manchas guardam traços da passagem dos dias. Corrigem a cor *aceitável, passável*, até mesmo local, e denunciam a estranheza que sempre teve lugar no corpo. Desde quando ele começou a se erguer sobre uma terra vermelha — franzino, ansioso, frágil, pernas finas e sempre cobertas de feridas e mercúrio cromo. As manchas são os grifos do intruso. Como um vírus oportunista intratável que permanece latente, escondido, até que alguma falha do sistema libere sua propagação. A falha agora é a França.

É preciso aprender a ler essa pele.

Abraço o desconforto e a fragilidade, decido avançar com eles pela cidade. Aonde a palavra não chega, os olhos e os ouvidos podem ir. Como Didi-Huberman,<sup>29</sup> costumo andar olhando para o chão (Didi-Huberman, 2013, p.109). Um *ato de olhar* que privilegia o que está abaixo e, nele, denuncia, além de um medo infantil fundamental de cair, *certa propensão à vergonha* de encarar. Também reconheço nessa dobradiça entre cabeça e tronco, traços de medos infantis que me acompanham desde que consigo me lembrar de estar caminhando e olhando para o mundo. Está ali a tentativa de antecipação às quedas e aos choques que, no entanto, seriam incontornáveis — as muitas cicatrizes de agora são memórias inscritas de buracos, desníveis e obstáculos. Talvez o problema estivesse tanto na instabilidade dos terrenos quanto num domínio precário da estrutura, no desencaixe fundamental entre corpo e espaço, entre o meu corpo e os outros corpos.

Desfaço a inclinação, ouço os rangidos, começo a ver e ouvir mais. Encontro uma árvore à margem do Sena, num nicho onde os turistas quase não vêm. É minha. Sigo. Um banco, uma praça, outra, um canto na biblioteca, os muitos cheiros dentro do vagão, o acúmulo material e ao mesmo tempo invisível de experiência, tempo e abandono no fedor dos trapos que cobrem os *clochards*, os cães cujas companhias lhes impedem de se jogarem no vão do metrô. Quantos brancos, quantos negros, onde cada um, onde muitos, qual o volume das vozes, qual a entonação. Os que gritam sozinhos — não falam, gritam; não palavras, urros. Anoto no meu caderno japonês: foram três vezes: na Pont de Bercy, na Bastille, na Gare d'Austerlitz, sempre homens, sempre para ninguém, ou para todos, ou para a França. Os gritos agora são meus, posso ouvi-los onde já não estão. Gritaria também se pudesse. Os refugiados que pedem dinheiro sentados em calçadas, costas apoiadas em paredes tão frias, feições quase sempre árabes, femininas, velhas, infantis. Estão por toda parte e talvez conheçam poucas palavras em francês além daquelas que repetem sempre: *J'ai faim*. Caio ali todas as vezes, levanto, sigo, não as esqueço mais. Olhando para o alto, enfim, encontro as manchas da cidade nas fachadas dos prédios.

---

<sup>29</sup> No ensaio “Casas”, Georges Didi-Huberman escreve a partir de imagens captadas durante uma visita do aos campos de Auschwitz-Birkenau. Esses *atos de olhar* compõem o olhar arqueológico que buscará indícios de um vivido que restam no espaço. A questão do olhar para baixo surge quando o autor se depara com um pedaço de piso fissurado (*um chão que berra*) em Birkenau. O texto foi publicado no n. 13 da *Revista Serrote*.

**Fachada** *s.f.* **1** ARQ qualquer dos lados de um edifício, ger. o da frente **2** o lado exterior de uma fortificação **3** fig. infrm. m.q. Rosto (cara). **4.** fig. infrm. Disfarce, máscara, fingimento ou dissimulação. **5.** BIBL GRÁF m.q. PÁGINA DE ROSTO. Um espelhamento perfeito. Não sei quando começou e não para de acontecer. Passo a caçá-las e a registrá-las, as manchas nas fachadas.

Em vez de autorretratos adornados pela *belle* Paris, envio essas fotos para O., sempre com a legenda “Pele”, seguida do número que ordena meus achados — Pele 1, 2, 3, 4, 5... Do Rio de Janeiro, em meu socorro, ele começa a mandar mensagens de Whatsapp com fotos das páginas grifadas de um livro que está lendo. É *A pintura encarnada* (2012), de Georges Didi-Huberman. Um novo *Você precisa ler isso* que me apanha quando estou na cama, no supermercado, no metrô, na biblioteca — a diferença do fuso-horário produz esse descompasso que, por fim, parece acertar mais precisamente o alvo que se afastar dele. Mais de uma vez uma página nova chega quando *preciso* dela.

p. 34

—Tudo isso faz o encarnado, isto é, “a voz da carne,—

p. 36

—Que suplício não é, pois, para eles, o rosto do homem, essa tela que se agita, se move, se estende, se distende, se colore, esvai-se segundo a infinitude das alternativas daquele sopro leve e móvel que chamamos alma”. —

Numa mensagem de texto abaixo O. me diz que é uma citação de Diderot. “Eles”, são os pintores.

—Portanto, o encarnado seria outro fantasma — o colorido em ato e em trânsito.—

—O encarnado seria o colorido-limite, designando antes de tudo um colorido visado pela pintura, de algum modo jamais ou quase nunca realizado — num quadro. Pois é o colorido “da vida”. Seria melhor dizer que é um colorido-sintoma.—

p. 38

—a cor era o limite do corpo (*término do corpo*)—



p. (?) O Pano

—Cor em potência. Isso não deverá ser entendido abstratamente —



## 24.

A crise na cartografia da existência humana estruturada a partir do humanismo atravessa gestos teóricos, filosóficos, literários e artísticos — produções que conviveram em diferentes graus de separação, mas de algum modo delimitadas em seus próprios territórios. Consequentemente, é uma crise que também perpassa, de forma avassaladora, os corpos, instalados em *assentos do pensamento e núcleos identitários* apontados por Ana Kiffer, no livro *Antonin Artaud* (2016), como *aparatos importantes no perpetrar da construção incessante de almas dóceis e culpabilizadas* (KIFFER, 2016, p. 46).

O *pathos* de um corpo indócil e o *desregramento dos fluxos intensivos* que constituem a experiência de Antonin Artaud indicam que sua singularidade não está apenas na ruína iluminista, como também numa “posição da carne” que *desfaz o corpo como unidade, e [...] desalojando-o dessa unidade, desfaz, ou ao menos desarruma, a lógica unificadora e organizadora do mundo* (Ibid., pp. 46-47). Trata-se de uma erosão que avança pelo corpo, pelo pensamento e pela linguagem, e que levará Artaud, até o fim da vida, a se investir num refazer-se *como traço dependente de um perder-se de novo* (Ibid. p. 49).

Para Kiffer:

O corpo estilhaçado de uma linguagem partida pode assim se anunciar novo, retomar as perguntas sobre a origem a partir de um outro lugar, lugar onde o poeta o diz como só ele o sabe e introduz seu leitor nessa desconstrução do corpo em relação com os seus próprios escombros. (Ibid., 93)

Esse corpo é anunciado no poema “Post-Escritum”, que a autora cita e traduz:

*Quem sou eu?  
De onde venho?  
Eu sou Antonin Artaud  
e que eu o diga  
como o sei dizer  
imediatamente  
você verá meu corpo atual  
voar em estilhaços*

*e se recompor  
sob mil aspectos  
notórios  
um corpo novo  
onde você não poderá  
jamais  
me esquecer.*

Quando nos perguntamos o que é preciso para refazer um corpo que não se sustenta mais, não apenas o indivíduo, todo corpo social é convocado a buscar respostas. O entrelaçamento entre as experiências subjetivas e políticas proposto pela obra artaudiana, como aponta Kiffer, nos exige uma revisão permanente dos limites que as separam, da estabilidade de sua categorização e suas relações de supostas oposições (Ibid., p. 36). Em Artaud, a estabilidade das relações gerais, essa estabilidade *entre os corpos e as identidades, entre os sujeitos e as propriedades* são frontalmente questionadas (Ibid, pp. 35-6). Até mesmo impossível.

Em uma breve carta escrita a bordo do transatlântico que o levava ao México em 25 de janeiro de 1936, ele diz a Jean Paulhan:

Caro amigo,

Eu creio ter achado o título conveniente para meu livro.

O Teatro e seu Duplo

pois se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro [...]. Esse título corresponderá a todos os duplos do teatro que penso ter encontrado há tantos anos: a metafísica, a peste, a crueldade, o reservatório de energias que constituem os mitos que não são mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. É no palco que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens hoje (Artaud, 2011, p. 127).

Para Biño Sautitzvy, a arte enquanto duplo proposta por Artaud é a afirmação de relações que podem ter muitas concretizações distintas, mas dependem, exigem um trabalho do artista sobre si mesmo — enquanto artista *e* enquanto ser humano. Em diálogo com Jean-Jacques Mayoux, Biño aproxima o duplo em Beckett da posição dos artistas que se trabalha a partir de espaços fronteiriços, entre estados e mundos, não para afirmar sua divisão, mas para borrá-la e atravessá-la:

Comme chez Beckett, “ils sont toujours deux, le temps d’une oeuvre qui est une expérience de la difficulté, de l’impossibilité d’exister. Beckett se sent double, et c’est une nature mixte qui invente son histoire. En ce sens l’artiste est multiple, “double » ou plutôt “entre” deux, “entre » plusieurs. Le “double” est un parcours, un mouvement, un devenir, un flux “entre” les territoires de la vie “et” de l’art. Pour Deleuze “le ET, ce n’est ni l’un ni l’autre, c’est toujours entre les deux, c’est la frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu’elle est le moins perceptible. Et c’est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s’esquissent. (Sawitzki, pp. 122-123).<sup>30 31</sup>

Artaud procurou, sobretudo, desfazer a ilusão entranhada numa tradição do teatro que cindia a vida do ator e a sua atividade criadora, assim como a noção de uma genialidade/superioridade hierarquizadora do artista que o colocava, a priori, acima dos demais indivíduos (Ibid., p. 51). De fato, inúmeros textos deixados por ele afirmam que a transformação do teatro deveria ser indutora de um curto-circuito capaz de explodir os efeitos da sociedade moderna sobre os corpos, a arte, a linguagem e o pensamento — ou seja, um curto-circuito que passaria pelo corpo pessoal e social. *A lógica anatômica do homem moderno é jamais ter podido viver, a não ser como um possesso* (Artaud, 2011, p. 262).

<sup>30</sup> Mantenho as citações da tese de Biño Sautitzvy/Sawitzki no original para fins de estranhamento.

<sup>31</sup> Tal como acontece com Beckett, “eles são sempre dois, o tempo de um trabalho que é uma experiência de dificuldade, a impossibilidade de existir. Beckett se sente duplo, e é uma natureza mista que inventa sua história”. Nesse sentido, o artista é múltiplo, “duplo” ou melhor “entre” dois, “entre” vários. O “duplo” é um caminho, um movimento, um devir, um fluxo “entre” os territórios da vida “e” da arte. Para Deleuze, “E, não é nem um nem o outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, uma linha de fuga ou fluxo, só que não a vemos, porque é o menos perceptível. E, no entanto, é nessa linha de fuga que as coisas estão acontecendo, se tornando acontecimentos, que estão surgindo revoluções” (Sawitzki, pp. 122-123).

Os questionamentos e as proposições artaudianas serão ouvidos apenas a partir da revelação tardia de sua obra, sobretudo nos anos 1960, pela sua retomada entre vanguardas artísticas tributárias do seu pensamento e potencial de insurgência. E não cessam de ecoar e desarranjar. Assim como ecoavam e arranjavam (ainda ecoam e arranjam) os imperativos da normalização, da unidade, das categorias-estaque que atuam na construção errônea do corpo que será seu primeiro combate, com a proposição de um teatro da crueldade (Kiffer., p. 72). Portanto, a contaminação, base para a poética da crueldade (Ibid., 93), precisa continuar seu trabalho.

A fratura revelada por Artaud não impede que uma linguagem seja materializada, mas exige a construção de linguagens capazes de suportá-la (Ibid. p. 51). Que linguagem seria essa? Muito já foi dito sobre o fato de que não lhe foi possível realizar o teatro que pensou e para o qual convocou seus contemporâneos (*Deixai as cavernas do Ser. Vinde. O espírito sopra fora do espírito. É tempo de abandonardes vossas habitações.* (Artaud, 2011, p. 253) Mas, na ausência da materialidade/materialização desse teatro, suas cartas, manifestos, artigos e poemas, enfim, a poética presente em todos os seus registros escritos acabou por ser sua concretização. É sobre eles que ainda nos debruçamos.

O confinamento, triunfo das forças que denunciava, foi determinante para o sequestro e desmoronamento do seu corpo. Entre fevereiro e março de 1947, internado em Rodez, ele escreve a respeito de Vincent van Gogh: *É assim que a sociedade faz estrangular em seus asilos todos aqueles de que se quis se livrar ou se defender, por terem se recusado a ser cúmplices em certas imensas sujeiras* (Ibid., p. 260). Ela, essa sociedade, *absorvida, consagrada, santificada e possessa, apagou nele a consciência sobrenatural que acabava de adquirir*, havia suicidado o pintor (Ibid., p. 262).

Das ruínas do corpo estrangulado de Artaud, irrompe uma escrita potente como grito: a voz confinada se dobra em trovão. Em abril do mesmo ano, ele escreve o poema em cujos primeiros versos diz: *Dez anos que a linguagem partiu,/ no seu lugar entrou/ esse trovão atmosférico,/ esse raio,/ diante da pressão aristocrática dos seres* (Kiffer, pp. 94-95). De acordo com Ana Kiffer, *o texto faz referência ao ano de 1937, quando Artaud teria sido preso na Irlanda e ingresso no turbilhão do abandono, da fome, da miséria, e da barbárie dos asilos psiquiátricos franceses durante a Segunda Guerra.* (Ibid., p. 96) No mesmo

poema, ele faz referência a junção entre escrita e desenho, dois atos que se tornam inseparáveis em seus *golpes de lápis sobre o papel* a partir de outubro de 1949 (Ibid., p. 96).<sup>32</sup>

A marca deixada por Artaud produziu incontáveis investigações e materializações filosóficas e artísticas. Um exemplo frequentemente evocado é a construção do conceito de Corpo sem órgão (CsO), feita por Deleuze e Guattari. Para Sautitzvy, esse conceito, que está imbricado em seus processos de criação, aponta para o entendimento da realidade como conjuntos de intensidades que ocupam e povoam o corpo. O corpo é tomado não mais como uma cena ou um suporte, mas como lugar do desejo, e o desejo entendido como processo de produção em que não há dependência de referências anteriores nem obrigatoriedade de causa e consequência. A suspensão da relação causal nesse conceito reivindica a materialidade do corpo e sua independência de interpretações e organizações pré-concebidas pelo corpo-social (Sawitzki, p. 67).

Pour eux, ce ne sont pas les organes qui sont ôtés du CsO, mais le rapport de pouvoir. Le CsO serait alors une composition autre, libre de l'organisation des organes qui est l'organisme. En citant Artaud, ils disent que ce dernier s'opposait à la vérité première imposée par l'organisme social, juridique, théologique ou médical, donc les a-priori, contre la réalité qui lui est propre, celle de son corps, de son désir. Cette imposition d'une réalité "a priori" empêcherait alors l'existence d'autres possibles, d'autres compositions corporelles, organiques, d'autres CsO. Parce que la probabilité même d'autres corps possibles rend visible le fait que les réalités imposées sont des fabrications aussi destinées à certaines fins, ce qui empêcherait le pouvoir de s'exercer sur l'autre, de le contrôler (Sawitzki, pp. 67-68).<sup>33</sup>

<sup>32</sup> A questão da "língua partida" é ampla e profundamente discutida por Ana Kiffer no primeiro capítulo de seu livro sobre Artaud, a partir do confronto entre as duas versões que o autor escrever para o teatro da Crueldade, a primeira entre 1932 e 33, e a segunda, em Rodez, em 1947.

<sup>33</sup> Minha tradução para: Para eles, não são os órgãos que são removidos do CsO, mas a relação de poder. O CsO seria então uma composição diferente, livre da organização dos órgãos denominada organismo. Ao citar Artaud, eles dizem que esse último se opunha à primeira verdade imposta pelo organismo social, legal, teológico ou médico, portanto seus "a priori", contra a realidade que lhe é própria, a do seu corpo e do seu desejo. Essa imposição de uma realidade "a priori" impediria, então, a existência de outras possíveis composições corporais, orgânicas, outros CsO. Porque a própria probabilidade de outros corpos possíveis torna visível o fato de que as realidades impostas são invenções também destinadas a certas finalidades, que impediriam o poder de exercer sobre o outro, controlá-lo (Sawitzki, pp. 67-68).

Para Kuniichi Uno, Hijikata Tatsumi descobriu, à sua própria maneira um corpo sem órgãos como realidade inegável. O dançarino dizia frequentemente que não era Artaud, embora tivesse forte empatia ele. Artaud, escreve Uno, havia realizado esse corpo *na angústia esquizofrênica*, sitiado por um sistema de poder que excluía estritamente o corpo. Hijikata o realizou em outras condições, onde era viável concretamente (Uno, p. 57). No caso de Artaud, por viver num sistema de exclusão do corpo, a descoberta daquele corpo-outro estava ameaçada, sua realização corria o risco permanente de destruição, *e por isso ele teve de buscar exemplos no México, em Bali ou no Império de Heliogábalo, longe na história e na geografia* (Ibid., p. 58). Com Hijikata foi diferente, embora também tivesse partido da destruição e passado pela revolta na busca da carne que refundou. A experiência do corpo sem órgãos passa necessariamente pela exclusão e pela negação. *Ele se disfarça, se arma, se deforma, grita e recebe uma cobertura negativa* (Ibid., 58), mas em criações como o texto *A bailarina doente*, ultrapassa a cobertura negativa e evoca uma zona onde há apenas partículas, vibrações, movimentos infinitamente pequenos em que a vida e a morte não são mais separáveis. A aproximação desse corpo com a morte, e a aproximação de Hijikata com um mundo de mortos, ou esse espaço em que vida e morte são esvaziadas dos limites que as dividem, tornou sua experiência de construção de um corpo sem órgãos *concreta, banal, palpável* (Ibid. p. 58).

Em Hijikata, a carne é a causa e o propósito (Ibid., p. 31). Numa época em que tantos buscaram produzir e viver alternativas no interior de revoluções políticas, ele concebeu uma revolução através da criação de uma dança cujo núcleo é formado na fragilidade. Kuniichi Uno nos lembra que o *butô* também é denominado “errância”. A errância não diz respeito apenas ao vagar sem destino certo, mas também à condição de uma carne que se abre ao desvio e ao erro. Experiências erráticas e desviantes podem ser fragilizadoras, mas Hijikata encontrou nessa fragilidade, como escreveu em *Retórica do Jogo*, sua *fada de precisão*.

A primeira e constante fonte dessa dança foi sua terra natal, o nordeste do Japão, uma terra negra que moldou seus passos mesmo quando estivesse longe dela. Uma terra onde

*dançar não é voar*, e que, na infância, havia lhe ensinado a desaparecer (Ibid., p. 33). Mas essa fonte não poderia ser um lugar estanque: Hijikata *recusava o enraizamento daquele que não toma distância, que se fecha no peso sentimental e abstrato da terra natal* (Ibid., p. 33). A segunda fonte viria de outra terra, a França, nos seus encontros com Jean Genet, Sade, Georges Bataille, Lautrèmont e o *erotismo perverso e de uma filosofia que girava em torno do corpo* (Ibid., p. 31).

Kuniichi Uno conta que, antes de aparecer na cena da dança contemporânea japonesa do final dos anos 1950, Hijikata havia passado de fato por um período de errância, sobrevivendo com qualquer trabalho que encontrava.

Ele era um “enfant terrible”, filho dessa época agitada do Japão, e, ao mesmo tempo, contra a sua própria geração. Isso porque certamente ele era filho de seu tempo, gerado pelos turbilhões dos desejos, dos sonhos, dos conflitos e das repressões do momento, mas também se mostrava efetivamente contra tudo isso, no sentido de que desafiava as instituições, os costumes, a moral, os valores dominantes, resistindo e querendo destruí-los (Uno, pp. 182-183).

Em 1959, ele apresentou pela primeira vez *Kinjiki (Cores Proibidas)*, em Tóquio — estreia pública do seu *ankobu butô*, que resultou na sua expulsão da Associação de Dança Artística do Japão. Antes dela, ainda usava o nome de família, que trazia da sua terra: Yone-yama Kunio. *Cores Proibidas* foi, portanto, um marco fundador de uma nova dança, e a refundação de Yone-yama Kunio em Hijikata Tatsumi.

A dança e a escrita passaram a ser atos contínuos. Quando escrevia, Hijikata procurava elaborar a carne em outra linguagem, abri-la em uma outra dimensão comunicativa. Não o fazia para tornar-se um poeta, mas para *torturar as palavras e explorar o sentido e as frases deformadoras a fim de abrir os sentidos e o corpo* (Ibid. p. 32). *Uma forma constitui o contorno ou o limite de um objeto, mas esse contorno não cessa de oscilar* (Ibid. p. 36). A forma devia ser fraca<sup>34</sup>, frágil, no sentido de se fazer material maleável

<sup>34</sup> Proponho aqui ensaiar uma aproximação da forma fraca presente tanto na escrita quanto no trabalho plástico-visual de Nuno Ramos. “Trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob meus pés”, ele diz numa entrevista de 1996, ao crítico Rodrigo Naves. Essa fragilidade presta-se a arquiteturas instáveis construídas numa matéria em estado permanente de potência.



capaz de oscilar entre estados. Um corpo perfeitamente constituído como humano é uma matéria dura a ser fissurada.

Para Kuniichi Uno, ele foi capaz de elaborar uma escrita em que as palavras nunca constituem uma realidade ou um evento. São rigorosamente separadas do mundo por uma parede, sem dúvida fina e maleável, mas tão vigilante que exclui a ilusão da realidade capturada. As palavras são elas mesmas essa parede, e estão ali, diante do turbilhão, da escuridão insuportável e insustável. Sua tarefa seria sempre desarticular as palavras como desarticulava e reconstruía o corpo com a dança (Ibid, pp. 60, 48, 49).

Três meses depois da primeira execução de *Cores Proibidas*, Hijikata retornaria com uma nova versão do trabalho, agora dividido em duas partes. A primeira, o solo *A morte de Divine*, ou *Divinarieane*, executado pelo bailarino Kazuo Ohno, era inspirada na personagem de *Nossa Senhora das Flores*, de Genet (Uno, pp. 108-110).<sup>35</sup>

A heroína trágica de Genet, que aparece ali como uma velha travesti decadente, também causou impacto profundo sobre Ohno. A partir dela, ele teve acesso ao erotismo decrépito e potente de Hijikata (Peretta in Ohno, 2016, p.245). Segundo Éden Peretta, *Divina simbolizou, para Ohno, um grande ponto de mudança em sua poética, desconstruindo os resquícios de seu simbolismo ao imergi-lo inteiramente no universo de decadência moral e sexual do ser humano* (Ibid., p. 245).

---

<sup>35</sup> A arte do butô, criada no Japão por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno a partir da fusão de vertentes artísticas ocidentais (como o surrealismo) e orientais (como a dança Nô), propõe, numa aproximação com a morte, com um mundo dos mortos, o esvaziamento do corpo de referências anteriores e aprisionadoras, levando o bailarino não apenas à liberação física que levaria à elaboração de novos movimentos, mas também da alma e do pensamento. Embora os dois criadores tenham sido complementares em suas proposições e no desenvolvimento da técnica da dança Butoh, Hijikata propunha performances rigorosamente ensaiadas enquanto Ohno era adepto de improvisações (que poderiam durar indeterminadamente). Conta-se que Hijikata chegou a arrastar Ohno para fora do palco para que uma apresentação fosse encerrada.

O ato de “habitar as veias cansadas” dessa velha travesti, foi responsável pela adesão de Ohno ao travestismo com estratégia de vacilação identitária e também pela irrupção do erotismo no seu processo criativo. Mas, sobretudo, diz o autor:

Depois que Ohno vivenciou a decrepitude sexual de Divina, a temática da vida e da morte foi relida e ganhou mais proeminência em sua obra, fato esse evidenciado pela sua afirmação de que a “uma dança que não tenha nenhuma relação com a morte e a vida não vale a pena ser vista nem dançada (Ibid., p. 247).

seu lado esculpado. Mas o fato é que o outro não é eu, e que é preciso chegar à oposição. Faço o outro à minha imagem, mas *como pode haver para mim uma imagem de mim?* Acaso não sou até o fim do universo, não sou, apenas por mim mesmo, coextensivo com tudo o que posso ver, ouvir, compreender ou fingir? Como haveria, nessa totalidade que sou, uma vista exterior? De onde ela seria tomada? No entanto, é

reça diante de nós; o que está diante de nós é objeto. É preciso compreender claramente que o problema não é esse. O problema é compreender como me desdobro, como me descentro. A experiência do outro é sempre a de uma réplica de mim, de uma réplica minha. A solução deve ser buscada no campo dessa estranha filiação que faz do

Grifo-bilhete de Waly.

25.

***Ex-Vivo*, performance, 2011, Château de la Guerche, França. → *Ex-Vivo*, vídeo-performance, 2012, assistido em Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil.**

A criatura chega por um caminho de pedras, como se viesse do interior da natureza. A trilha sinuosa dividindo a paisagem impecável lembra o *Follow the yellow brick road* — Dorothy a caminho do território de Oz. Seus sapatinhos mágicos são saltos agulha pretos. É difícil manter o equilíbrio, avançar graciosamente com eles sobre o pedregulho. Talvez não exista equilíbrio possível ali, apenas dificuldade e o esforço.

A palidez do corpo tingido de branco e inteiramente liso é quebrada por longos cílios postiços, batom vermelho, e cinco próteses: peitos, ventre, vagina, bunda. Não reproduções exatas, mas versões ampliadas, deformadas e grotescas. Ela caminha em direção às vozes de homens e mulheres que esperam por sua chegada no pátio do castelo. Alguns se exaltam, ouve-se gritos. A criatura também parece estranhar aquelas outras formas e suas coberturas, mas sutilmente se exhibe e as convida para o interior do edifício, até onde é seguida.

Uma atmosfera diminuta e vermelha, substitui a amplidão, o verde, o branco e o cinza exterior. Neste covil, ela dança embalada pela repetição hipnótica de uma melodia curta. O corpo se move soberano sobre um pequeno cubo, palco diminuto que, no entanto, não pode detê-la. Move-se num transe sensual, se exhibe, ondula, provoca, gira, se desequilibra, e retoma o centro, se sustenta pelas mãos, pelos braços. Não cai. Ângulos íntimos se oferecem em meio a torções, inversões e espirais.

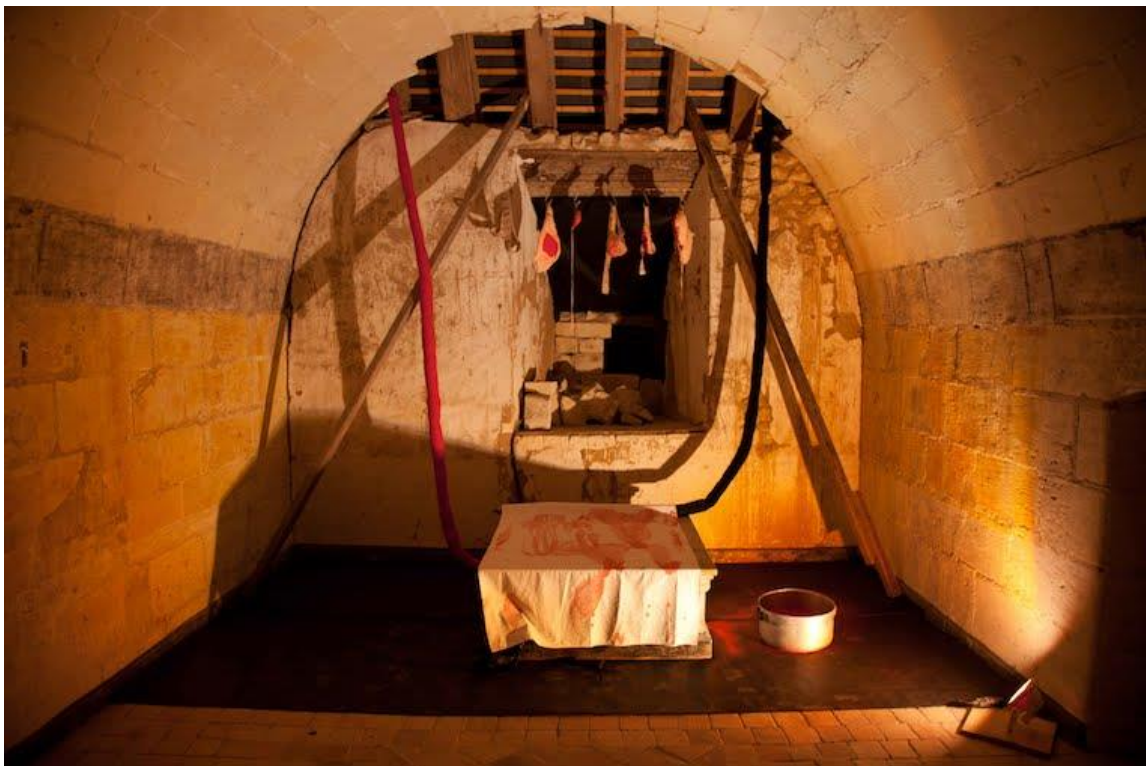
Peça a peça, e lentamente, pedaços do corpo são removidos. Primeiro um seio, depois o outro. E então o ventre, a bunda e a vagina. Ao perderem seus lugares, são pendurados em ganchos. É progressivamente incômoda a dança que continua em meio às amputações. Enquanto se *despe* graciosamente, o olhar oscila, enfrentativo e indiferente. Até que, por fim, chega ao tapa-sexo que revela o pênis em repouso.

Totalmente despida, a criatura deixa de dançar. Conecta um cano vermelho à boca, e um cano preto ao ânus. Faz do corpo espaço de ligação. Quando a conexão se completa, há um curto-circuito e uma explosão.

Ela desce do pequeno palco, e remove o que resta da experiência: os cílios postiços e os sapatos altos. Dirige-se até uma bacia metálica e se banha com um líquido vermelho. A música agora sugere um lamento, um rito que se completa entre rangidos e estertores. Ela se deita sobre um pano branco estendido sobre o chão, onde o corpo permanecerá como vestígio. É seu santo sudário. Estende-o sobre o pequeno palco antes de deixar a sala e desaparecer por um espaço contíguo e escuro.







## 26.

Na terapia gênica, que envolve a transferência de material genético com o propósito de curar enfermidades, os procedimentos *ex vivo* são realizados a partir do exterior do corpo. Indiretos, são mais lentos, mas também mais precisos. O DNA é transferido para células isoladas, crescidas em laboratório, modificando-as antes de serem introduzidas no organismo doente. As células “nativas”, ao serem ampliadas e alteradas, tornam-se assim estrangeiras antes da reinclusão. Se a experiência for bem-sucedida, vão sobreviver e continuar se multiplicando depois disso.

Na performance *Ex-Vivo* de Biño Sautzvy, um procedimento análogo ao biológico-científico é realizado artisticamente. Doente é o corpo ao qual foi negada a possibilidade de trânsito e mutação. Da negação do movimento advém o monstruoso, e é pela afirmação (e desnudamento) do que é anômalo que chegamos a fronteiras ainda mais porosas entre os estados.

Trata-se de uma produção anti-produtiva. Hijikata entendia a dança como um *uso inútil do corpo*, e essa inutilidade como *o inimigo mais odioso e um tabu para a sociedade da produtividade* (Uno, 2018, p. 211). *Ex-Vivo* é um desses inimigos. Opera num gesto que rasura e se opõe ao gesto científico. Não é o caso de enxertar células, órgãos, membros saudáveis em uma totalidade deficiente, salvando-a da anomalia ou incompletude, melhorando seu desempenho como organismo e normalizando suas funções. Trata-se de esvaziar o corpo de sua interioridade e elaborar fora o que dentro, porque interditado e controlado, cresceu aberrante — experiências que produziram atrito, trauma, e que feriram. Trata-se de tornar suas feridas visíveis.

Para Sautzvy, essa visibilidade é o caminho para uma re-existência:

La performance Ex-Vivo exprime la nécessité de réorganisation et de restitution du corps. Le corps monstrueux, virulent, contaminé, fatigué, traversé par des forces extérieures. Le performer questionne le corps social ; organisé, imposé, vécu, hérité, malade, et généré par la mère aussi synonyme de la société. Pour mettre en évidence le renversement de l'ordre donné, le performer se couvre de couches d'organes normalement cachés. Le striptease, jugé niveau zéro des arts de la danse, est ici utilisé comme outil pour dévoiler un corps dans sa simple humanité, désérotisé, fané. Le corps implose et explose à la fois afin de rendre visible l'envers de la peau. Reconstituer le corps porteur de la vie au lieu



de l'entretien du corps malade. La performance se vit comme un événement, une traversée pour isparaître et “ré-exister ailleurs autrement”.<sup>36</sup>

É preciso chegar ao avesso da pele. Foi Artaud quem escreveu que *o corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida*. Como nas pinturas de Van Gogh, dali são disparadas paisagens convulsionadas, *traumatismos arrebatados* — feito um corpo que precisa da ação da febre para chegar à *saúde exata* (Artaud, 2011, p. 285).

Virando-se a pele, arrasta-se para fora o que estava introvertido, interiorizado, escondido. Revolve-se camadas em busca de identidades negativas, feridas e pústulas mal curadas, cicatrizes, marcas do que foi recusado, recalcado para que algum corpo pudesse subsistir sob os escombros da existência.

As indagações sobre o vivido e o não-vivido são fundadoras da mitologia pessoal do performer. Quanto desse interior esteve contido nesse exterior (e vice-versa)? Dentro está ligado ao fora? Há correspondência? Quanto? Quando? <sup>37</sup> Que formas esses estados-entre

---

<sup>36</sup> Minha tradução para: “A performance Ex-Vivo expressa a necessidade de reorganização e restituição do corpo. O corpo monstruoso, virulento, contaminado, cansado, atravessado por forças externas. O performer questiona o corpo social; organizado, tributado, vivido, herdado, doente e gerado pela mãe, também sinônimo de sociedade. Para destacar a inversão da ordem dada, o artista cobre-se com camadas de órgãos normalmente escondidos. O striptease, considerado nível zero das artes da dança, é aqui usado como uma ferramenta para desvelar um corpo em sua humanidade simples, deserotizada, desbotada. O corpo implode e explode de uma vez para tornar visível o avesso da pele. Reconstituir o corpo portador da vida em vez da manutenção do corpo doente. A performance é vista como um evento, uma jornada para aparecer e “reexistir” em outros lugares”. Texto disponível no blog: <<http://collectifdesyeux.blogspot.com/2011/10/ex-vivo-performance-bino-sautizvy.html>>. Acessado em janeiro de 2019.

<sup>37</sup> A questão da mitologia pessoal fundada a partir da reversão de uma ferida, remete a Joseph Beuys. O acontecimento fundacional desse artista teria sido a queda do avião da força aérea nazista que pilotava, abatido por forças soviéticas na região da Criméia, em 1943. Segundo Beuys, seu corpo quase congelado foi encontrado por membros de uma tribo nômade tártara, que o envolveram em gordura animal, e cobriram com feltro, salvando-o da morte — ou, permitindo que a partir da fronteira morte-vida operasse sua refundação. Ainda que nenhum desses fatos tenham sido confirmados, e a hipótese de que façam parte de um mito elaborado pelo artista seja provável (assim como toda a biografia anterior ao acidente, ativamente modificada por ele), feltro e gordura, matérias não nobres, símbolos de regeneração e integração com matérias-forças naturais, rematerializações de feridas e curativos, se expandiriam em esculturas, instalações,

têm assumido? Que estados estão por vir? Mais uma vez, o que é preciso empreender ou liberar para refazer um corpo? O trabalho de Biño Sautitzvy parece frequentemente ecoar o refazimento artaudiano, criando condições que conduzem o corpo pessoal a um corpo potencial, para dissociá-lo, esvaziá-lo das estruturas normalizadoras, e habitá-lo artisticamente. Deixá-lo à mostra, exteriorizando e re-presentando o vivido, e ultrapassando-o. Não a partir da representação de uma essência, mas da fabricação constante de um Eu sendo um Outro que também contém um Eu — uma série. Pois não se trata mais de autorizar o que quer que se tome por realidade a partir da mimese, nem de substituir, preencher um vazio, e sim de colocar em jogo, a partir da experiência, outras proposições para a existência.

A passagem para o suporte em vídeo e sua remontagem em videoarte feita pela artista visual francesa Lika Guillemot também rasura um estatuto firmemente defendido por autores como Peggy Phelan: aquele que delimita a “vida” da performance como algo presente e efêmero, uma vez que o “ao vivo” seria incapturável (Taylor apud Phelan, 2003, p. 19). Diz Phelan que *a performance no puede ser salvada, grabada, documentada, o de ser así participa en la circulación de representaciones de la representación [...] El ser de la performance, como la ontologia de la subjetividade que aqui se propone, deviene como tal a través de la desaparición* (Ibid, p. 24).

O título, repensado nessa duplicação em vídeo parece jogar com tais delimitações. **Ex-Vivo**. O prefixo *ex-* (estranhamente ligado a um Vivo maiúsculo) aponta para um movimento para fora e/ou para trás, para um exterior e um anterior, algo que foi vivido e que excede ao vivido. Guillemot retém, mas, sobretudo, processa e altera a experiência. As ações capturadas num instante para o qual não é possível voltar são trazidas mais uma vez “à vida” modificadas — sempre outras, como será outra a experiência do encontro com o espectador (esse também sempre atualizado). O tempo da performance *ao vivo* é alterado por acelerações, cortes e supressões. Enquadramentos recortam e direcionam o que o olhar pode ou não capturar. O irreprodutível do acontecimento *ao vivo* ganha reprodutibilidade técnica, mas também por meio dela não é convertido em pura reprodução de imagem. Ou, nas palavras de Antonio Herculano Lopes, ao refletir sobre a

---

performances, retornando ao longo de décadas. Beuys fez deles extensão de um acontecimento, tendo ou não em seu fundo constitutivo a memória de uma experiência real.

performance enquanto pesquisa histórica, *O registro é sempre já um texto no sentido derrideano de écriture, denegando a própria possibilidade de um momento presente.* (Lopes, 2003, p. 10)

Escrever com /filmar com — gestos que se aproximam menos por reproduzir e mais ao produzir seus (nossos) próprios registros, *provas do crime, elementos mortos que testemunham uma vida passada* (Ibid., p. 10). Outras produções possíveis de uma experiência *Ex-Vivo*, realizadas fora do corpo, mas que são atravessadas por ele, e nele de alguma forma se inscrevem.

Os órgãos construídos externamente, esculturas de tecido também criados por Guillemot (é abundante a colaboração entre os dois artistas), dão forma aos fracassos da passagem do feminino pelo masculino, e da constituição de um corpo como reprodução dos modelos que operam contra qualquer noção de desvio. Há algo de excessivo naquelas formas, um transbordo do corpo no corpo. São próteses monstruosas, que se agarram ao corpo-artista, convocando-o a remover camadas, despir-se, experimentando composições. São estados em série, abarrotados de faltas que geram excessos que geram faltas, ciclos de nascimentos, mortes e renascimentos. Nasce-se num estado, renasce-se no estado seguinte. Na multiplicação há um excesso que perturba a simplicidade do Uno. O que excede não só destrói limites como chegará, de alguma maneira, ao seu transbordamento (Bataille, 187, p. 135). É a encenação de um devir.

Como dar conta desse indiscernível? Como não tentar decifrá-lo e remoldá-lo até o reconhecível? Dobrado sobre si mesmo, avesso e direito sobre a mesma superfície, ele é o entre estados e reinos, está contra a natureza, constitui máquina de guerra e linha que escapa.

E a criatura deseja o encontro, dirige-se ao outro, o convoca. Judith Butler diz que

tanto na sua superfície quanto no seu interior, o corpo é um fenômeno social: está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para “ser”, no sentido de “sobreviver”, o corpo tem de contar com o que está fora dele (Butler, 2015, p. 58).

O ato de “defrontar-se com”, segundo a autora, é também definidor do corpo e, no limite, definidor também do seu grau de precariedade. *Ex-Vivo*, parece tratar, sobretudo, de fazer ver as formas que podem assumir uma sobrevivência.

Em *Corpos Estranhos Estrangeiros* (2015), Jean-Luc Nancy nos lembra que diante do entrelaçamento contínuo entre os corpos e o fora, entre os corpos e o mundo, estamos também continuamente expostos no mais íntimo. O dentro não pode ser encontrado a não ser “entre o fora e o fora”, e mesmo esse “entre”, *caverna de mitos e fantasmas da interioridade*, não se localiza em si mesmo mas em outro fora. “*Dentro*” ou “*em si*” só podem se dar fora, fora interno e não foro interno (Nancy, 2015, p. 43).

Lika suprime do vídeo a passagem da criatura e do público pela primeira sala, concebida por ela durante a residência artística que fizeram juntos no Château de la Guerche. Antes da chegada ao nicho onde acontece o striptease, todos passam por esse espaço coberto por um imenso tricô vermelho — mar morto e útero.

A melodia que acompanha o *número* é arrancada da música *Jesus of the Moon*, de Nick Cave. Pela edição e repetição, o fragmento forma uma série e se reproduz como continuidade. Aos movimentos emblemáticos do striptease, essa técnica associada ao nível mais baixo da dança, como diz Biño, e, ao mesmo tempo, a uma espécie de “esporte francês”, dança aburguesada e nacionalizada por aquela cultura, segundo Barthes (Barthes, 1985, pp. 95-6), serão acrescidos movimentos da yoga e do butô.

Para Barthes, no striptease parisiense, a dança em si não é o fator erótico. *A ondulação ligeiramente ritmada exorciza o medo da imobilidade*, é o que, segundo ele, constitui a *última clausura* da nudez, porque a cobre, esconde e *adocica* (Ibid., p. 95). Em *Ex-Vivo*, no entanto, depois da introdução, durante a qual o desnudamento é insinuado e adiado, a dança serve para evidenciar ainda mais tudo o que pende para fora, todo o aparato exposto passa por uma superexposição.

Aproximo esse striptease da descrição que Evelyne Grossman faz dos três corpos horizontais de Louise Bourgeois: *o corpo vai se decompor em fragmentos que parecem*

*desconexos ao vivo, de forma independente um do outro: naturezas-mortas que vivem, relíquias investidas com uma aura sagrada.* Também como em Bourgeois, não há propriamente interesse em se lançar luz sobre a condição feminina (ou masculina), mas mover a questão, dissociar os corpos dos regimes identitários, avançar sobre os limites e propor outras montagens.

Num texto que escreveu em 1985 para o Massachusetts Institute of Technology, Bourgeois diz: *Não é a aparência do corpo que me interessa – vestido ou despido. Quero saber como as coisas funcionam – e por quê. Isso se aplica ao funcionamento do corpo e ao funcionamento das estrelas – a lua e o sol* (Bourgeois, 2000, p. 219). Como as coisas funcionam? E por que de tal maneira? Interior e exterior se correspondem? O que há por trás, debaixo, para além da aparente integridade dos corpos? A artista francesa radicada nos Estados Unidos desmonta a estrutura para buscar (e revelar) funcionamentos e formas ocultas. E é assim que o arco da histeria se impõe num corpo masculino, que um enorme falo pode ser nomeado como uma “menininha”, que corpos são mutilados, rasgados e costurados, suspensos, tornando visíveis as forças invisíveis que constantemente os alteram.

Uma segunda aproximação, agora com Bataille, produz outro efeito. Em *Ex-Vivo*, diferente do *strip* tradicional, o corpo parece de fato se dessexualizar à medida que o stripper o desveste. Ao se colocar a nu, torna-se uma espécie de página em branco — *corpo em sua humanidade desbotada*. Porém, quando chega ao ponto em que há a dupla penetração boca-ânus com os dois canos que pendem ao lado do pequeno palco — o cano vermelho à direita do performer faz ligação com a sala da instalação de Guillemot, e preto, à esquerda, com a terceira sala, ainda por vir, a próxima estação —, gesto obsceno que provoca o curto-circuito e a explosão, parece que se atinge ali o que Bataille chama de *concretização do erotismo*. É por meio da obscenidade que se perturba e desorganiza um estado de corpos conformes a posse de si, como uma *individualidade durável e firmada*. Esse ato produz justamente o *desapossamento no jogo dos órgãos que se penetram e se derramam* numa fusão renovadora. (1987, p. 17) Nesse caso, não são dois parceiros em ato sexual-erótico, mas um corpo que é penetrado por outros espaços.

Para Bataille *o erotismo coloca em jogo a dissolução das formas constituídas, das formas da vida social regular, que fundam a ordem a ordem descontínua das individualidades*

*definidas que nós somos. O signo do monstruoso, diz ele, nos lembra constantemente que a morte, ruptura dessa descontinuidade individual, a que a angústia nos prende, coloca-se diante de nós como uma verdade mais eminente que a vida* (Ibid., p. 18).

Então há a explosão. *Não há erotismo sem violência. Essencialmente o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.* Sem a violação do *ser constituído*, esse que se constituiu na descontinuidade, *não podemos imaginar a passagem de um estado a outro essencialmente distinto* (Ibid., p. 16). É pela via do erotismo e da morte que se rompe com a fantasia da continuidade em seres que são constituídos como descontínuos, para dar lugar a uma experiência que fará a passagem até o movimento de uma dissolução.<sup>38</sup>

O desnudamento, segundo Bataille, *é a ação decisiva* num movimento de dissolução dos seres.

A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. (Ibid., p. 17)

Outra imagem que escapa ao vídeo: depois da experiência, o corpo desaparece na terceira sala da exposição, atrás de uma série de fotografias que capturam a mesma carne em outros estados e formas. São imagens de Gabriel de Vienne que se aproximam daquelas feitas em exames gestacionais como as ecográficas. Mais uma vez é o corpo de Biño, outra versão possível — uma entre tantas.

---

<sup>38</sup> É interessante o que ele diz a respeito, ou como distingue nesse processo a experiência dos corpos feminino e masculino:

É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para o parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo tempo na dissolução (Ibid., p. 17).

Em *O Anti-Édipo* (2011), Deleuze e Guattari identificam um sujeito que *nasce de cada estado da série* que ele mesmo dispara ou que se produz a partir de seu movimento, e *renasce sempre do estado seguinte que o determina num momento, consumindo todos esses estados que o fazem nascer e renascer. Estranho sujeito sem identidade fixa*, capaz de engendrar para si um corpo sem órgãos e errar sobre ele, insubmisso às identidades fixas, máquina desejante intensificada pelas linhas de força que a atravessam. Ao performar, o sujeito que habitou o espaço-corpo até ali, até o acontecimento da performance, é reconduzido a outras formas. Não há rompimento total. Romper completamente seria gesto de apagamento. Ele não está no centro, ocupa as bordas, e recolhe *em toda parte o prêmio de um devir*, enquanto nasce e renasce, entre consumo e consumação (2011, pp. 35 e 30).

Da experiência de *Ex-Vivo*, resta como imagem final a mancha vermelha sobre o tecido branco onde é possível ler uma mensagem que frequentemente nos escapa: *não se sai ileso das experiências com a carne e com o corpo*.





## 27.

Duas viagens de metrô, uma para cada mala que agora se soma a sacolas de comida e produtos de limpeza, livros, acessórios baratos para o frio — coisas que brotaram no primeiro acúmulo da viagem. É outubro, a vizinhança é outra: Jourdain, Belleville, o Parc des Buttes Chaumont. Preciso criar novos rastros para não voltar a me perder tanto.

Estou no terceiro andar de um prédio baixo de esquina, na rue du Guignier, uma ruela tranquila em frente a uma creche pública. É o apartamento de A., bailarino e coreógrafo brasileiro que saiu em turnê pelo interior da Itália. Quinze anos atrás, ele migrava para Paris para encontrar meu irmão. Agora subloco seu conjugado (todo branco, repleto de imagens de trabalhos de Pina Bausch, sobretudo das cadeiras de *Café Müller*) e cuido das suas plantas. Plantas não duram muito tempo comigo — provavelmente por excesso de cuidado, eu lhe disse semanas antes. Encontrei a resposta sobre a mesa da cozinha na manhã da minha chegada: *Cuide bem das minhas filhas*. As plantas de A. têm nomes que nunca aprendo, com exceção de Crazy Eyes, minha preferida. Alguns dias depois, apesar de as janelas diante delas estarem sempre fechadas, três *filhas* estariam infestadas de pulgões. Ele me tranquiliza por mensagens WhatsApp: estavam ali antes de mim. Seu extermínio é diligentemente incluído na minha rotina diária. Assim como a observação das manchas que se formam e se desfazem na fachada do prédio em frente a cada chuva.

Na estante onde guarda uma imensa coleção de DVDs, encontro a cópia de uma apresentação de *Grand Genet: Nossa Senhora das Flores*, filmada em Porto Alegre pela Televisão Educativa no palco do teatro onde trabalhei antes de me mudar para o Rio de Janeiro. O ano era 2002. Nunca tinha visto esse vídeo. Começo a assisti-lo tomada por uma emoção estranha. Em cena, A. é um dos tipos masculinos de Genet que oscilam entre gestos de amor e de violência. Nando Messias também está ali, como Divina, a travesti de *Nossa Senhora das Flores*, que Genet teria conhecido na prisão de Fresnes e coroou no livro como a rainha que poderia ter sido.

Divina, para mim, é um lugar por onde passam e se encontram Nando Messias, Biño Sautitzvy, Kazuo Ohno, Hijikata e Jean Genet. Em *Nossa Senhora das Flores*, Genet fala constantemente sobre encontros e as condições que os tornam possíveis: na vida, na imaginação, na escrita, na mentira. Para ele, o encontro é um instante localizado fora do tempo. Produtor do choque que esfacela a temporalidade e o espaço à sua volta.

Agora que *Grand Genet* é só um DVD velho numa estante em Paris, sinto que teria muito a dizer sobre ele.

O segundo trabalho que Biño Sautitzvy apresentou no Festival Porto Alegre em Cena, em 2007, foi *La Divina: Um solo íntimo e inclassificável de Biño Sautitzvy*. Criado a partir dos fragmentos de *Grand Genet: Nossa Senhora das Flores* — aqueles em que Divina tenta ocupar espaços que sempre lhe serão negados — ele reapresentava ali um corpo constelar, atravessado pela própria experiência (dobrada em mitologia pessoal), por Nando Messias, e por Genet. Não há registros em vídeo deste solo. Na minha memória, ficaram marcados registros quase fotográficos de ações aparentemente desordenadas, tentativas de invenção e fixação de um corpo que desliza entre possíveis e o impossível de um espaço. Tentativas desatreladas da noção de começo e fim, que se encadeiam em busca de forma e sentido, sem, no entanto, se ancorar numa estrutura narrativa.

*La Divina* produz o encontro com o travestismo como operação que projeta o corpo de um espaço próprio para um espaço outro (Foucault, 2013, p. 12), e a invenção de um corpo utópico sobre e a partir do corpo marginal e suas interdições. *Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é, exatamente [...] adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível [...] é fazer com que o corpo entre em contato com poderes secretos e forças invisíveis* (Ibid., p. 12).

Divina é carne em ato contínuo, corpo intensivo, máquina de guerra, reconstrução incessante engendrada a partir de modelos/mitos femininos heteronormativos como a dama, a noiva, a santa, a louca e a puta, cuja instabilidade constantemente a conduz ao absurdo. Não pode, no entanto, ser naturalizada (nem dama, nem noiva, nem santa, nem louca, nem puta), uma vez que se trata de corporeidade anormal, uma desordem de sexo e de gênero, cuja instalação transtorna os espaços “estáveis” em que penetra. Por isso todas as vias de acesso (para fora da fissura onde pode existir — seu gueto) lhe são barradas. Sempre que pisa firme em um novo espaço, um tapete debaixo dos seus pés é puxado. É uma imagem literal, e uma das que, para mim, resistem mais vividamente ao esquecimento: Divina estende um tapete, coloca-se sobre ele, alguém surge, sempre uma mulher, segura o tapete por uma das extremidades e o puxa com violência. Divina deve

ser expulsa e apagada, mas insiste. Sofre nas mãos do mundo, mas também goza e produz beleza. *Apesar do nojo que vocês possam ter por ela, Divina reina ainda na avenida* (Genet, 1991, p. 157).

A última aparição da Divina de Biño, no entanto, está registrada em *Enterrement de vie* (2008),<sup>39</sup> videoarte que fez também em colaboração com Lika Guillemot. Ali, ela surge vestida de noiva no interior do bosque Bois de Bologne, em Paris. Por décadas, o lugar foi um dos pontos de prostituição mais conhecidos e populosos da cidade, povoados sobretudo por travestis estrangeiras, e, por isso, também um dos primeiros alvos da política de segurança pública de Sarkozy. Expulsas do bosque, as travestis se deslocaram para a periferia.

No videoarte, Divina percorre o bosque à procura de um lugar para cavar sua própria cova e se enterrar. Na língua francesa, a expressão *enterrement de vie* corresponde a “despedida de solteiro” (“*enterrement de vie de jeune fille ou garçon*” — o sepultamento da vida de uma jovem mulher ou de um rapaz, para o nascimento de um marido e uma esposa). Seria esse um gesto, que abarca outro, o de Biño em busca de um espaço para enterrar simbolicamente a personagem, e com isso a própria noção de personagem no seu percurso de criação? Enterrar uma vida também pode exprimir um gesto de sementeira?

---

<sup>39</sup> O videoarte está disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=q5KDC7\\_Ob9A](https://www.youtube.com/watch?v=q5KDC7_Ob9A) >. Acessado em janeiro de 2019.

## 28.

No ano de 2003, Nando Messias migrava do sul do Brasil para a Inglaterra. A partir de 2007 passou a se dedicar à instauração de espaços para a criatura que batizou como Sissy. Em duas semanas, desembarco para o seu funeral: *Where 4 roads meet: Death and the Sissy*.

Na língua inglesa, *sissy* é um termo que designa tanto o homem efeminado quanto uma pessoa covarde — está, portanto, ligado a uma ideia de fraqueza associada ao feminino. A apropriação do termo e sua conversão em nome *é uma escolha deliberada, uma referência direta a um senso ambíguo de orgulho na condição da vergonha*. (Messias, 2011, p. 29) A partir da construção de Sissy, Messias desenvolve o conceito original de uma “sissiography”, escritura física concebida a partir da negociação entre três elementos: o corpo efeminado, o abuso e o espaço.

A estratégia da reversão da linguagem que enquadra determinados corpos como abjetos porque escapam da performatividade hegemônica de gênero é proposta por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2012). Esses corpos, ao se apropriarem da fala que os desqualifica, tomam a palavra, invertem a posição de enunciação e reclamam suas próprias identidades, produzindo subversões performativas — uma performatividade *queer*. No ensaio *Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”* (2000), a autora ressalta que *a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia* (2000, p. 154).

Essa palavra-criatura, local onde estão reunidos a personificação, a agressão e o insulto ao corpo efeminado, nasceu do trauma de um ataque homofóbico. A reversão da ferida

se concretizou numa trilogia de trabalhos entre a performance e a dança-teatro<sup>40</sup> — *Sissy!*, *The Sissy's Progress*, *Shoot the Sissy* —, e na tese de doutorado *Towards a New Sissiography: The Sissy in Body, Abuse and Space in Performance Practice*, que Nando Messias defendeu em 2011 na The Central School of Speech and Drama da Universidade de Londres. Com a existência de Sissy, Nando Messias fez da sua ferida o acontecimento.

A trajetória de Nando com Sissy começou ao lado de meu irmão.

Eles trabalharam juntos em duas criações — *Sissy!* (2010) e *OH!* (2015) — depois da partida de ambos do Brasil e do fim do Grupo Sótão, que criaram ainda colegas de graduação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal, em Porto Alegre.

Vi Nando pela última vez naquela cidade, na segunda e última edição do festival Porto Alegre Em Cena em que Biño se apresentou. Foi em 2010, quando eu já vivia no Rio de Janeiro. Voltava ao sul então como convidada do festival para um participar de debate sobre dramaturgia contemporânea. Na época, escrevia sobre teatro para duas revistas, e trabalhava na escrita de peças — foram quatro textos em dois ou três anos. Biño estava lá mais uma vez entre as atrações internacionais. Não mais com solos, mas em dois duos: *Sissy!*, e *2 x 3 + 1 = 7* ou *L'impossibilité de nommer les choses*, dança-teatro criada em colaboração com a bailarina brasileira Luciana Dariano, que também fez parte do elenco de *Grand Genet* e, em seguida, migrou para a França.

---

<sup>40</sup> A escolha de um termo que de algum modo defina ou localize estes trabalhos dentro de um gênero, assim como no caso de outros mencionados neste texto — performance?, dança-teatro?, ambos?, algo entre ou que ainda precisa ser nomeado? — será sempre problemática. Em uma entrevista que me concedeu longamente por e-mail, Biño disse: *Eu ainda não sei qual é a minha forma, ainda estou buscando, e se a palavra performance corresponde ao que eu faço ou quero fazer... Acho que ainda estou no escuro, tateando, e gostaria de um dia poder encontrar ou inventar uma palavra (ou frases, pouco importa) que possam traduzir com exatidão (ou se aproximar) do que essa busca representa (para mim e enquanto representação, enquanto forma).* Nando, em consonância, diria alguns anos depois: *Não sou estrangeiro só na nacionalidade, mas na expressão. A condição do meu trabalho é não ter lugar. Não é teatro pra quem é do mundo do teatro — eles dizem que sou da dança; pra quem é dança, não sou bailarino nem coreógrafo, então... Não serve aqui, não serve ali. Não tem lugar. Eu tenho que criar o lugar pra esse trabalho.*

*2 x 3 + 1 = 7* ou *L'impossibilité de nommer les choses* integra a investigação de Biño em torno da mitologia pessoal do performer, que acabou por se tornar tema de sua pesquisa de doutorado na Universidade Paris 8.<sup>41</sup> O ponto de partida é o encontro de dois indivíduos que precisam conviver, dividir um espaço. Não se quer evocar valores universais, mas termos e condições que são próprios das particularidades postas em relação. O que há de vivamente comum aos dois, além do espaço, no presente, e de uma terra que ficou no passado, é a estraneiridade. O encontro acontece na contenção espacial e na precariedade econômica a que estão submetidos enquanto artistas estrangeiros não assimilados pelo sistema oficial: a criação foi desenvolvida em espaços diminutos (em geral, aqueles que também habitavam, e onde mal havia espaço para morar) ou por períodos curtos e descontínuos em salas de ensaio. A contenção e a descontinuidade produziram uma escrita física distribuída em pequenos quadros por onde deslizam as impossibilidades, os conflitos e as quedas que acompanham as tentativas de esgarçamento dos limites entre corpos e espaço, e de atravessamento dos limites entre um corpo e o outro. Os gestos que compõem essa escritura são colhidos, portanto, nas restrições da experiência.

A estrutura fragmentada se apoia no conceito de *mônada*, nome que Leibniz deu à *alma* ou ao sujeito como ponto metafísico. Conforme Deleuze, *Ele encontra esse nome entre os neo-platônicos, os quais se serviam dele para designar um estado do Uno: a unidade, uma vez que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma "série"* (Deleuze, 1991, p. 42). O fragmento é tomado como a unidade onde se encontra a potência do envolvimento e de desenvolvimento. Algo diverso do que se passa com o múltiplo, *inseparável das dobras que ele faz quando envolvido e das desdobras que faz quando desenvolvido* (ibid., p. 42).

A soma que resulta em 7, primeira possibilidade do nome, é uma referência ao número que, num viés místico, aponta tanto para as transformações pessoais, quanto para a casa

---

<sup>41</sup> Nando Messias e Biño Sautitzvy têm em comum o desenvolvimento de investigações acadêmicas atravessadas por suas práticas artísticas. É relevante o fato de que tenham produzido escritas que partem dessas práticas em instituições estrangeiras e em línguas que não são a materna. A tese de Biño, defendida em 2016, já mencionada aqui, chama-se *La Mise en scène de la mythologie personnelle du performer. Quelques repères pour la construction de la performance autobiographique*.

astrológica das relações. Biño diz, porém, que *é impossível determinar seu significado, porque subjetivo por excelência — a relação é subjetiva, a solidão é subjetiva*. Trata-se de *um subjetivo impossível de ser nomeado*. A segunda possibilidade de nome é justamente a afirmação dessa impossibilidade. *L'impossibilité de nommer les choses*.

Há na tese de doutorado de Biño um relato sobre o processo dessa criação, seu imbricamento com a experiência pessoal, e sua ultrapassagem mais uma vez a partir de uma chave antiprodutiva — o que é re-produzido ali é a potencialidade da falha. Subtraio um breve fragmento:

C'est le désir et la nécessité de la création qui nous poussent à l'action. Nous devenons ainsi des "passeurs", des corps empruntés et utilisés pour et par cette nécessité de création qui dépasse les limites de la vie. Artaud parle de l'art comme étant un sacerdoce, non d'une manière religieuse, mais mystique. Ce que Grotowski a développé à sa manière quand il cherchait un théâtre pauvre – un théâtre qui ne dépende pas des moyens de production, mais de l'énergie et de la foi de l'acteur (Sawitzki, 2016, p. 418).<sup>42</sup>

**Contrabando s.m.:** 1 JUR ato de importar ou exportar mercadorias proibidas 2 JUR importação clandestina de mercadorias estrangeiras sem pagar os devidos tributos. 3 *p.ext.* qualquer comércio proibido por lei; tráfico ilegal 5 *fig. infrm.* ato irregular ou praticado às escondidas.

É preciso contrabandear o próprio corpo para realizar o que é impossível em outro espaço; infiltrar o corpo como mercadoria imprevista num espaço, às margens de suas leis ou de suas restrições.

A relação entre esses dois indivíduos e o espaço, que ora compartilham, ora disputam, e frequentemente lhes escapa, impõe o exercício de uma medição constante. Eles tentam estar juntos e não conseguem, pois são o tempo todo levados a se confrontar com a impossibilidade da coexistência, e com a própria solidão. Diante disso, até onde é possível

<sup>42</sup> Minha tradução para: “É o desejo e a necessidade da criação que nos empurram para a ação. Nós nos tornamos “contrabandistas”, corpos emprestados e usados para e por esta necessidade criativa que excede os limites de vida. Artaud fala da arte como um sacerdócio, não de um modo religioso, mas místico. O que Grotowski desenvolveu à sua própria maneira quando ele estava procurando por um teatro pobre — um teatro que não depende dos meios de produção, mas da energia e da fé do ator.” (Sawitzki, 2016, p. 418)

ir? Até onde é possível voltar? Qual fração do espaço o corpo ocupa? Dois corpos podem ocupar o mesmo espaço quando não há outro disponível?

Para Bataille, sempre haverá um limite ao qual o ser se adapta, e acaba por se identificar. O horror toma conta se esse limite é ameaçado. *Mas nós nos enganamos levando a sério o limite e o acordo que o ser lhe dá.* Porque só lhe é dado para que seja excedido. O horror acabará por incitar, numa espécie de contragolpe, a sua ultrapassagem (Bataille, p. 135).

E, no entanto, venha do medo ou do desejo, seja interior ou exterior, a dança com o limite prossegue. Kuniichi Uno diz que *há distâncias entre as coisas e as pessoas a serem medidas sem parar*, numa referência à habilidade de Hijikata de medir e pesar as coisas, apesar de sua dança e seu pensamento se desenvolverem nos campos do excessivo e da desmedida. Para ele, o homem perde os meios de mensurar o próprio tamanho e o próprio peso assim que é lançado para fora do ventre materno. Cercado de coisas que não pode medir, quer se aproximar daquele estado e daquela possibilidade e estranheza primeira (Uno, 2018 p. 46).

Sem saber onde nos colocar, estamos sozinhos com nosso próprio corpo, mesmo que esteja acorrentado a este mundo, invadido por este mundo. [...] A percepção não cessa de extrair um mundo percebido a partir de um universo infinito, de medir as distâncias que são as relações com o mundo (ibid. p. 46).

Mais uma vez, deparo com uma medida/distância complexa. No final da apresentação de *L'impossibilité des nommer les choses*, em Porto Alegre, tenho uma crise de choro violenta. Demoro até ir ao camarim. Quando finalmente entro, um rastro de sangue escorre de uma mão de Biño, e há sangue já um pouco ressecado nas unhas e dedos de Luciana. A luta travada no espaço e pelo espaço naquela noite havia deixado a carne exposta. O que estava contido sob a pele, *essa fábrica superaquecida*, era algo que continuava vertendo.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Em “Acabar com as obras primas” (presente no livro *O teatro e seu duplo*), Artaud escreveu:

Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, à ideia superior da poesia e da poesia pelo teatro que está por trás dos Mitos contados pelos grandes trágicos da antiguidade, e capazes mais uma vez de suportar uma ideia religiosa do teatro, isto é, sem mediação, sem contemplação inútil, sem sonhos esparsos, de chegar a uma tomada de consciência e também de



Um ano antes, durante uma apresentação de *Sissy!* em Londres, havia acontecido outro acidente. Um movimento mal executado de Nando fez com que seu joelho se chocasse contra a cabeça de Biño com tal violência que abriu ali um corte profundo. O jorro de sangue obviamente perturbava o equilíbrio da performance: o corpo de Biño havia sido aberto de modo literal, e precisou ser costurado depois da apresentação. Para Nando, aquele sangramento tem um significado inegável. O sangue, que para Bataille é em si a manifestação de uma violência interna, aparecia materialmente em cena no momento em que a violência era simbolicamente representada por uma sucessão quedas de Sissy.<sup>44</sup> E a queda, ele escreve, *é fisicamente ameaçadora, coloca o corpo em perigo*.

Ironicamente, o corpo que sofria a lesão real era aquele que representava o “masculino” abusivo (*o homem rei do Universo*), aquele que atuava para determinar os limites de Sissy no espaço. Nando ressalta a ironia de que essa ferida tenha sido *infligida pela sissy, comumente vista como “a covarde”, “a vítima”, “a passiva”*. [...] *o corpo sissy não é apenas uma vítima de violência, mas também pode ser visto como sua incorporação* (Messias, 2011, pp 163-4). O que o público testemunhava com aquele acidente era o corpo sissy *no ato de realizar a violência, no ato de parar o outro em vez de “ser parado”* — a própria noção de espaço para o corpo efeminado que interessa à investigação de Nando,

---

posse de certas forças dominantes, de certas noções que tudo dirigem; e, como as noções, quando efetivas, trazem consigo suas energias, capazes de reencontrar em nós essas energias que afinal criam a ordem e fazem aumentar os índices da vida, ou só nos resta nos abandonarmos sem reação e imediatamente, e reconhecer que só servimos mesmo para a desordem, a fome, o sangue, a guerra e as epidemias (Artaud, pp, 89-90).

<sup>44</sup> A aparição do sangue aqui remete também a *Shot*, do americano Chris Burden. Em 1971, ele se tornaria célebre ao ser baleado no braço por um amigo durante a execução de uma performance. Para ele, *Shot* tratava de uma fantasia universal, constantemente alimentada pela comunicação de massa. A performance, segundo ele, estaria no preciso instante em que a bala abrisse um leve rasgo na pele do seu braço direito para que dali saísse não mais que uma gota de sangue. O contexto da performance e do acidente são contados pelo próprio artista no documentário *Burden* (2016) de Richard Dewey e Timothy Marrinan. O plano foi frustrado por um erro de mira do atirador que provocou dano maior que o previsto (a bala o braço que deveria arranhar). Mas foi precisamente esse erro, a mutilação real do corpo, o responsável pela notoriedade inicial do artista — a inserção de seu nome nos *mass media*. Esse nome será sempre lembrado pela radicalidade com implicou o corpo, pondo em risco sua integridade como ato artístico. Com a velocidade de um disparo, a trajetória de um suposto impessoal-universal a um Eu total. O corpo atravessado *de fato* fez o mercado de arte, a mídia e o público prestarem atenção, e assim o mito Chris Burden era fundado.

ainda que os atores estivessem invertidos. Por causa do acidente, esse corpo *literalmente impede o outro de continuar com a cena e é, portanto, ativo em sua produção de espaço* (Ibid., p. 164). Messias segue:

the stitched up wound has left a ‘mark’ on his body. As for myself, having had contact with blood while on stage has afforded me another embodied understanding of violence. This understanding, I suggest, has been gained from my close proximity to blood (‘a symbol of violence’), in the responsibility of having opened the body of the other and in having forced the other to stop. This consideration may, of course, be only hypothetical since my ‘attack’ in Sissy! lacks the intentionality, which I have discussed in chapter three as constitutive of any sissiphobic abuse. Even though I have not targeted Sautitzvy as an object of abuse, I can nonetheless still understand, in my body, the core meaning of inflicting violence. What the accident does inscribe effectively, however, is the notion of failure in performance. The spilt blood resulted from my failure to execute the fall ‘correctly,’ according to its physical and technical requirements and according to the prescriptions of “safety” (Messias, 2011, pp. 163-165).<sup>45</sup>

O corpo longilíneo e a *falha* de Nando remetem a outro corpo, o de Kafka, e às palavras que escreve em seu diário em 22 de novembro de 2011:

É certo que o meu estado físico é um dos principais obstáculos ao meu progresso. Com um corpo como este, você não pode obter nenhum resultado. Vou ter que me acostumar com seus fracassos contínuos. São estas últimas noites desperdiçadas em sonhos loucos que mal me permitiram alguns momentos de sono que eu devo a minha incoerência esta manhã, senti apenas minha testa, não invejei um estado mais ou menos tolerável isso muito além do meu estado atual, e eu estava tão pronto para morrer, que teria gostado, meus papéis na mão, de me enrolar nas lajes de cimento do corredor. Em vista de sua fraqueza, meu corpo é muito longo, não tem a menor quantidade de gordura que possa gerar um calor cheio de bondade ou manter um fogo interior, nenhuma gordura cuja mente

---

<sup>45</sup> Tradução minha: “[...] a ferida costurada em Sautitzvy deixou uma “marca” em seu corpo. Quanto a mim, ter entrado em contato com sangue enquanto estava no palco me proporcionou outra compreensão incorporada da violência. Este entendimento foi obtido a partir da minha proximidade com o sangue (“um símbolo de violência”), na responsabilidade de ter aberto o corpo do outro e de ter forçado o outro a parar. Essa consideração pode, é claro, ser apenas hipotética uma vez que falta a intencionalidade no meu “ataque” em Sissy!, [...] e a intencionalidade é constitutiva de qualquer abuso sissyfóbico. Mesmo que eu não tenha Sautitzvy como um objeto de abuso, eu ainda posso entender, em meu corpo, o sentido central de infligir violência. O que o acidente insere efetivamente, no entanto, é a noção de falha no desempenho [performance]. O sangue derramado é um resultado da minha falha em executar a queda “corretamente”, de acordo com os requisitos físicos e técnicos e de acordo com as prescrições de ‘segurança’.” (Messias, 2011, pp. 163-165)

possa comer um bom tempo além de suas necessidades diárias sem prejudicar o todo. Como esse coração fraco, que me fez sofrer mais de uma vez nos últimos tempos, fez o sangue crescer por essas pernas? Ele teria trabalho suficiente até o joelho, mas se ele lança sangue nas minhas pernas frias, ele o faz com a força de um homem velho. Agora, precisamos dele novamente, esperamos por ele enquanto ele se dispersa. Tudo é separado pela falha deste corpo muito longo (KAFKA, 1954, pp. 148-149).<sup>46</sup>

Divina morre nas primeiras páginas de *Nossa Senhora das Flores*, envolta de uma poça de sangue, *santa e assassinada* pela tuberculose (Genet, s/d.,, p.56).

As únicas palavras ditas pela Divina de *Grand Genet: Nossa Senhora das flores* foram: *De tanto repetir para mim que não estou viva, aceito o fato de as pessoas não mais me considerarem*. No romance de Jean Genet, essas palavras antecedem sua autocoroação. Divina está num bar, rodeada por sua corte — bichas, amigas imaginárias e seu amante —, quando uma gargalhada faz sua coroa de pérolas falsas cair no chão e se romper. Antes que as outras possam comemorar “sua grande queda”, Divina abre a boca, *arranca a dentadura, coloca-a na cabeça, e com o coração na garganta, mas vitoriosa, ela grita numa voz transformada, com os lábios repuxados para dentro da boca: — E aí, merda pra vocês, pois ainda sou a rainha* (Ibid., pp. 161-163).

---

<sup>46</sup> Tradução minha para : « Il est certain que mon état physique constitue l'un des principaux obstacles à mon progrès. Avec un corps pareil, on ne peut obtenir aucun résultat. Il va falloir que je m'habitue à ses défaillances continuelles. C'est à ces dernières nuits gaspillées en rêves fous qui m'ont à peine permis quelques instants de sommeil que je dois mon incohérence de ce matin, je ne sentais plus que mon front, je n'entrevois d'état à peu près tolérable que très au-delà de mon état présent, et j'étais si bien prêt à mourir que j'aurais aimé, mes papiers à la main, me rouler une bonne fois en boule sur les dalles de ciment du corridor. Eu égard à sa faiblesse, mon corps est trop long, il n'a pas la moindre graisse qui puisse engendrer une chaleur pleine de bienfaits ou entretenir un feu intérieur, pas de graisse dont l'esprit puisse se nourrir une bonne fois au-delà de ses besoins quotidiens sans porter préjudice à l'ensemble. Comment ce faible coeur, qui m'a fait souffrir plus d'une fois ces derniers temps, pourrait-il pousser le sang sur toute la longueur de ces jambes? Il aurait bien assez de travail jusqu'au genou, mais s'il doit lancer le sang jusque dans mes jambes froides, il ne le fait plus qu'avec une force de vieillard. Or, on recommence à avoir besoin de lui en haut, on l'attend tandis qu'il s'éparpille en bas. Tout se trouve séparé par la faute de ce corps trop long. » (KAFKA, 1954, pp. 148-149)

O riso aqui, Genet adverte, advém apenas do drama. *É um grito de dor.* (p. 162) *Quando eu disse que Divina era feita de água pura, eu deveria ter precisado que ela foi talhada em lágrimas.* (p. 163)

A passagem de Divina para Sissy é suave porque são feitas da mesma água.

Uma das definições mais conhecidas de Hijikata para o butô é que se trata de *um cadáver que se coloca em pé, arriscando a própria vida*. (Uno, 2018, p. 73) Não sou capaz de pensar numa descrição mais exata para *Sissy!*. O trabalho é composto por uma série de quadros que expõe, de forma muito distinta àquela que se desenvolve em *L'impossibilité de nommer les choses*, a coabitação num espaço. Para Sissy o território é ainda mais reduzido, quando não inexistente.

Sissy repousa num canto escuro. Aplausos a convocam a abandonar sua *toca*. Tem um corpo altivo, glorioso. Usa um chapéu, um vestido preto curto, um terno cinturado, saltos altos. Seu rosto está parcialmente coberto por uma mecha de cabelo. Caminha rente a um muro, sob o holofote de um canhão de luz. Ali, encontra o outro, o Boxer, que lhe oferece uma cachorrinha cor-de-rosa de brinquedo. É o bastante. Eles se lançam num longo beijo, que uma sequência complexa de movimentos (por todo o espaço, no chão e no ar, em lances quase acrobáticos) não interrompe. Ao fim desse beijo, o Boxer instala Sissy num perímetro mínimo delimitado por duas cadeiras. Sentada em uma delas, ela maneja o espaço com graça e astúcia — se estica, se deita, cruza as pernas, revira a pequena bolsa como que em busca de algum tesouro secreto. Em seguida, pinta os lábios mirando-se numa lente de aumento enquanto canta *L'amour Est Un Oiseau Rebelle*<sup>47</sup> em coro com

---

47

L'amour est un oiseau rebelle  
Que nul ne peut apprivoiser  
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle

S'il lui convient de refuser  
Rien n'y fait, menaces ou prières  
L'un parle bien, l'autre se tait  
Et c'est l'autre que je préfère  
Il n'a rien dit mais il me plaît  
L'amour! L'amour! L'amour! L'amour!

Maria Callas. Aos poucos, seu canto se converte em latidos — torna-se ela própria a cachorrinha. Quando a música acaba, remove o vestido. Ao som de *Rock'n roll suicide*, de David Bowie, é possível ver pela primeira vez seu rosto. *Time takes a cigarette, puts it in your mouth/ You pull on your finger, then another finger, then cigarette / The wall-to-wall is calling, it lingers, then you forget*. Sissy dança cada vez mais. Quando ultrapassa o perímetro autorizado, o Boxer entra e lhe tira tudo. Ela apenas assiste ao próprio despojamento. Retorna para o muro, para a borda, o fundo mais escuro. Num breve quadro-vivo, o boxer ressurgue, urina em pé ali. Sissy o imita, mas sentada, “como uma mulher”. Novamente sozinha, ela abandona a peça que cobria seu sexo. Quando o sexo é exposto, o rosto é novamente coberto com uma echarpe, e uma chuva de pequenas pedras brancas cai sobre ela. Os próximos movimentos transcorrerão nesse terreno propício ao desequilíbrio. Múltiplas tentativas de avanço e múltiplos tombos. Até que Sissy já não pode se levantar. O Boxer retorna e cobre mais uma vez seu sexo, torna a vesti-la e retira seus sapatos, manuseando-a como a uma boneca morta. Sem rosto, sem sexo, sem pés. Ele a carrega pelo espaço. Os pés de Sissy não tocam o chão. Sucedem-se remontagens de seu corpo, ou não remontagens, desmontes, impedimentos, conduções, torções, novas quedas, até que o corpo reste inerte sobre o chão. O Boxer pisa sobre ele e se afasta. Sissy retorna, e luta mais uma vez. Perde sempre. Sempre o mesmo ciclo. Não pode morrer nem viver. Acaba entre os braços do abusador. Ele tenta jogá-la ao chão, ela retorna em movimentos regressivos. Sucessivas vezes. Ao chão e entre os braços. Não é a violência de Sissy, mas sua insistência o que faz o Boxer ceder. Sissy tenta reaprender a andar. Cai novamente. O Boxer a coloca outra vez a posta sobre uma cadeira, calça-lhe mais uma vez os sapatos altos, e lhe entrega outro presente: uma caixinha cor-de-rosa que guarda um vestido de tule da mesma cor. Sissy se veste, volta a andar, e retorna para sua toca. Até que é despertada pelos aplausos do Boxer.



[Sissy!, Porto Alegre, 2010]



\*

Em 1969, Hijikata escreveu: *As danças no mundo começam com o gesto de ficar em pé. Mas eu comecei por não poder me levantar* (Uno, 2018, p. 73).

Sylviane Pagès escreve no verbete “Tomber” em *Histoires de gestes* (2012), que *no balé acadêmico do século 19, dedicado justamente à elevação dos corpos, as quedas são raras. Cair constitui um acidente, uma falta de jeito a se evitar* (2012, p. 41). O público era capaz de perdoar algumas falhas técnicas, mas não a queda — a não ser que fosse transformada e embelezada como uma figura coreográfica. Apenas a partir do século seguinte a ação de cair, *tão negativamente conotada em uma cultura do corpo erigido*, associada a toda uma construção ocidental em torno do homem (que valorizará mais a cultura da verticalidade que da horizontalidade), torna-se um gesto coreográfico.

A ação de cair vem de um desequilíbrio que constitui, para os fundadores da dança moderna, um primeiro gesto. O abandono à força gravitacional como a matriz das transferências de peso ocupa um lugar central na definição do projeto de dança moderna na primeira metade do século 20 (Ibid. p. 42).

E foi entre os anos 1960 e 70 que os fundadores do butô esgarçaram as possibilidades de uso da queda: não se tratava apenas de dar um valor positivo a um movimento historicamente negativado na dança (a dança clássica sempre foi território do domínio completo do corpo, e a subida o gesto mais desejável), mas de explorar todas as possibilidades desse movimento. *Se os dançarinos modernos levaram o corpo ao chão, pode-se dizer que, com Hijikata, a dança vem do porão, dos bas-fonds*. Kazuo Ohno, por sua vez, sobretudo na velhice, *cria em seus solos uma dramaturgia do esgotamento e do colapso, através do jogo de uma queda que está sempre potencialmente em ação no movimento* (Ibid, p. 46).

Ir ao chão, para Hijikata, era ir *em direção à terra natal do corpo* (Uno, 2018, p. 73). Ao se dobrar, o corpo assume uma forma que pode servir para a retomada da sua força. Ele



próprio dizia que já havia nascido quebrado, destruído, e dotado de uma fissura (Ibid., 76). E foi essa carne fissurada que se dedicou a abrir cada vez mais.

[Kazuo Ohno, Hijikata Tatsumi e Oshito Ohno | ©William Klein, 1961]



## 29.

Combinamos que haveria o *funeral* e, depois, no dia seguinte ou no próximo, uma caminhada. Refariamos juntos o trajeto que o tinha levado até ali. E me levado até ele.

Chego a Londres pela primeira vez, de trem, no começo da tarde de 12 de outubro de 2017. O rumor da língua inglesa, ainda que também não represente um domínio, ressoa no corpo como se o chão sob meus pés ficasse um tanto mais firme. Na estação de St. Pancras, pego o metrô, e em meia hora estou na Aldgate East Station. Durante a primeira hora na cidade [a não ser pelo homem dentro do vagão que acende um cigarro, dá duas ou três tragadas, arremessa-o para fora quando a porta se abre e torna a acender outro, o mesmo ritual três vezes, enquanto balbucia ou grita, procurando com os olhos alguém disposto a lhe deter, *Can't I smoke here? Shit I can!*], os corpos, em geral, me parecem menos tensionados. Ou é essa ligeira distensão que experimento depois de cruzar a fronteira que projeto neles?

Na véspera, Nando enviou indicações precisas sobre como chegar ao seu endereço, onde preciso pegar as chaves do apartamento em que vou ficar por quatro dias. Basta seguir alguns metros à esquerda da saída da estação, direção Whitechapel Gallery, lá onde Hélio Oiticica fez a mostra individual *Whitechapel experience*, em 1969.<sup>48</sup> Perco o acesso que me faria chegar ao edifício em menos de um minuto, e vou adiante, tentando seguir o GPS que me orienta pelo caminho mais longo, pela Commercial St, então Wentworth St, até, enfim, a Gunthorpe Street. É uma rua curta, um único quarteirão acessível apenas por uma entrada à esquerda e outra à direita. Aquele por onde entro é o mais distante de onde Nando vive desde 2004. Ele está no teatro, pelo qual acabo de passar ao me perder, preparando a última aparição de Sissy. Pego as chaves com L., faço algumas baldeações de metrô e me perco por quase uma hora até chegar à Kennington Station e ao apartamento amplo que me espera aquecido. No fim da tarde estou de volta a Aldgate East Station e caminho mais uma vez pela Commercial St. para chegar ao centro cultural Artsadmin's.

---

<sup>48</sup> Em 24 de dezembro, Hélio escrevia a Lygia Clark de Londres: “Eu, confesso, estou cansado de quebrar pedras — realmente só vou fazer esta exposição como uma nova experiência em si, mas dizer que acredito em arte, exposição etc. seria negar-me, pois não acredito mesmo — estou farto, dá muito trabalho e a vida é muito curta. Adoro fazer coisas que nem pretendo que sejam nada, mas detesto promove-las, impor-me aqui e acolá etc. [...] Estou interessado é em descobrir a marginalia Londrina.” (Clark, 1996, pp. 91-92)

Quando entro no teatro, encontro o Museu da Sissy num hall lotado de espectadores. É um museu feito para durar apenas uma noite. Não se trata de conservação, o espaço é de outra natureza. É o convite para um último olhar para trás, ou aquele que lançamos para alguma coisa que sabemos que irá morrer. Logo na entrada, há quatro pilhas de papéis: três “santinhos” com três imagens de Sissy, e panfletos onde está impresso o “*Obituary for the Sissy*”, escrito por Ruth McCarthy. Ela começa dizendo: *I don’t know what I’m allowed to say about him. Are we allowed to talk about this?* O obituário é feito a partir de uma passo-a-passo de cinco etapas que indica “*How to Write an Obituary*”. No passo 3 — “***Make sure that you are honouring the person’s life instead of focusing on his death.***” —, ela escreveu: *The Sissy was an excellent teacher, if somewhat initially resistant to the profession. You taught us what we should keep hidden.*

Adiante, manequins com figurinos usados em *Sissy!*, *The Sissy’s Progress* e *Shoot the Sissy*. Ao lado deles, sobre cubos, elementos de cena como frascos de perfumes e pequenos papéis que permitem que se leve por algum tempo os cheiros que Sissy exalou em cada estágio do caminho, e também sapatos de salto alto coloridos, bolas, uma caixa com ovos quebrados, uma lata de extrato de tomate, a boneca trans Cecily. No quadro negro do bar, um menu especial anuncia o *The Sissy cocktail* e o *The Sissy for Sissys* — “*virgin*”.

Das três séries de Sissy, vi apenas *Sissy!* ao vivo, no Brasil. As duas seguintes, apenas em registros filmados. Em todas, testemunha-se sucessivos abusos e sucessivas tentativas de apagamento do feminino num corpo (biologicamente masculino), retomadas por ele como grifos que confirmam sua trajetória. O que resulta desse duplo gesto (de recusa e afirmação) é uma presença mais carregada, mais vibrante, mais potente.

Entro na sala de espetáculo com meu drink cor de rosa e a pergunta de Ruth McCarthy. Estou autorizada a falar sobre Sissy?

Os funerais são eventos de oscilação entre memória e apagamento, hesitação e afirmação, porque é preciso deixar ir ao mesmo tempo em que se quer conservar algo como uma quintessência, a substância que suplantará a materialidade que desaparece. Aqui não é diferente. *Death and the Sissy* é constituída por fragmentos da trilogia que a antecede,

trabalhos desenvolvidos ao longo de dez anos, integrados num rito fúnebre, e, sobretudo, no corpo sobrevivente de que agora deve ser enterrado no palco. Mas, como no poema de Wislawa Szymborska, é preciso *Morrer só o necessário, sem exceder a medida./ Regenerar quanto for preciso da parte que restou.*

Quatro suportes/manequins cobertos por lençóis brancos formam um quadrado em cujo centro há uma cadeira também branca e uma pequena bolsa. Tudo começa no escuro completo. É possível ver apenas vultos, quatro presenças fantasmagóricas. Um homem vestido de terno e gravata entra com uma lanterna e descobre cada um deles. Nos três primeiros manequins estão três vestidos usados em cada série da trilogia. Sob o último lençol, Sissy. Ela se dirige até a cadeira do centro e senta-se. O chão está coberto por pequenos pedaços de papel branco. É uma atmosfera glacial. A imagem inicial de Sissy está entre a de uma santa e de uma rainha: cabeça/coroa exuberante feita de tules, flores, fitas, em cores claras e esmaecidas, cristais transparentes, e um longo véu branco. Das knickers (calcinhas de vovó) brancas também pendem cristais. Todo o corpo está coberto por uma camada fina de tinta branca que em alguns trechos cede para uma coloração avermelhada, também desmaiada. É a mesma lanterna, o mesmo homem que a ilumina e revela pouco a pouco.

Cada etapa do percurso de Sissy será revisitado, enquanto Sissy gradativamente será despida da forma inicial. Músicas que animaram sua rota são disparadores desse movimento regressivo pela memória, na narrativa e no corpo. Billie Holiday, Bowie, Satie... Sissy vai até cada manequim e tira dele pequenas peças, aparatos que em algum momento constituíram sua existência. Agora são todas brancas. Leva-os consigo e os deposita sobre sua cadeira. O mesmo percurso será repetido três vezes, desde o primeiro gesto daquela construção, a primeira fase de Sissy. Mas agora sua história será contada com corpo e palavras — o corpo de Sissy e a voz de Nando Messias. Escritura que acumula experiências cênicas e choques com o mundo.

Na primeira estação, ele fala do ferimento na cabeça de Biño. Um padrão começa a se revelar: *Looking an injury can cause an injury. Looking at injury is dangerous.* Em cada estação, a fórmula retornará como uma constatação que não cede. O sangue de Biño em *Sissy!*; os olhares perversos, os insultos e os objetos jogados das janelas de edifícios

durante a caminhada de *Sissy's Progress* fora do teatro (todas as noites um mesmo homem jogava alguma coisa sobre ela — cada vez algo mais perigoso); o ferimento que causou em si mesmo ao disparar um spray vermelho sobre o peito por tempo demais em *Shoot the Sissy*. E, por fim, três meses atrás, um novo ataque verbal dentro de um vagão de metrô, diante de testemunhas impassíveis, e da própria voz que não é capaz de se fazer ouvir quando confrontada com a ameaça.

Pouco a pouco, se desenha a certeza de que memória e apagamento não são apenas inseparáveis, mas também fontes importantes de contágio mútuo. É no espaço entre os dois que Nando Messias elabora sua linguagem física e escrita. Como Adorno escreveu sobre Kafka, se essa obra conhece a esperança, elas podem ser encontradas nos seus extremos, *na capacidade de resistir a uma situação extrema, transformando-a em linguagem* (Adorno, 2001, p. 250).

*Where 4 Roads Meet: Death and the Sissy* trata de reconstituições, tentativas de retomadas, falhas, matéria de experiências passadas fundidas num mesmo corpo. Os três passos da trilogia são retomados em reconstituições imprecisas por memórias que ora escapam e ora se agarram ao corpo. Marcas, gestos, coreografias procuram de alguma forma recuperar e delimitar as linhas divisórias entre um trabalho e outro, um ponto e outro do percurso, mas tornam-se hesitantes, fugidias. Na hesitação constroem-se novas possibilidades. Embaralhados no presente, vestígios passados constituem um novo que insiste.

Mesmo livre de todos os aparatos, Sissy/Nando continua “chamando atenção” — carrega uma falha constitutiva. A ambivalência, a hesitação entre os gêneros esteve sempre ali. Esse corpo foi construído com o percurso, é uma forma errante, acumulada de todo o dispêndio e de todo o avanço.

É uma apresentação única. Depois que todos vão embora, é preciso desmontar o museu, o palco e levar os vestígios da existência de Sissy. São as normas do espaço. Me junto ao grupo que sai pelos fundos do Artsadmin's, saída que se abre para o meio da Gunthorpe Street, carregando manequins, caixas e malas. No projeto original do trabalho, seria feita uma grande fogueira que consumiria todo aquele acúmulo. Não para que Sissy fosse apagada no corpo, mas para que suas cinzas liberassem outro caminho, para além do

trauma, da agressão e da dor. Em vez disso, levamos tudo outra vez até o apartamento de Nando.

Um lembrete colocado à parede, na entrada do Museu (que já não está lá) dizia que a performance física da trilogia de Sissy deixava cicatrizes permanentes no corpo de Nando. Mas era preciso saber que marcas ela deixava naqueles que testemunharam seu percurso.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> “The physical performing of the Sissy trilogy left permanent scars on Messia’s body. But what marks did it leave on those who witnessed Sissy? Did anything touch their minds and bodies?”





[Where 4 Roads Meet: Death and the Sissy, Londres, 2017]





### Take a walk on the wild side

Quando me perdi, duas tardes antes, e tomei o acesso da direita da Gunthorpe St, fazia sem saber um caminho que Nando costumava evitar quando se mudou para lá. Era onde ficavam uns garotos conhecidos na vizinhança como membros de uma gangue.

O percurso é perturbadoramente breve, diferente do que eu imaginava. Começamos a refazê-lo juntos nesta tarde de sábado.

O ataque aconteceu numa outra tarde, no verão de 2005, minutos depois que Nando e o marido saíram do mesmo Artsadmin's onde haviam assistido a algum espetáculo. Como ainda não tinha anoitecido, eles acharam que seria seguro seguir por aquele lado em vez de fazer o caminho mais longo. Assim que chegaram à esquina da Wentworth St com a Gunthorpe e viram o grupo de garotos, intuíram que algo aconteceria.

Começou com insultos, assédio verbal — a atmosfera e a linguagem eram velhas conhecidas. O abuso verbal tinha sido uma experiência cotidiana, incontornável e constitutiva do período em que Nando Messias viveu no sul do Brasil. Olhando em retrospecto, o abuso foi a ignição para que decidisse migrar. Embora não chegassem ao ataque físico, eram *palavras que feriam*. Quando se mudou para Londres, elas praticamente cessaram.

Um dos oito jovens que logo atacariam o casal, disse uma frase que ecoa desde então: *Make way for the gays* — abrir caminho para os gays. Era uma ironia perversa porque aquelas palavras atuaram como uma senha que bloqueava definitivamente a passagem. Nando e L. foram derrubados por socos e pontapés, e gritaram por socorro até que alguém, algum vizinho oculto, pôde ser ouvido de dentro de um edifício avisando que a polícia estava perto. Foi quando os garotos cederam e eles puderam correr até seu edifício.

Por alguns meses Nando permaneceu trancado nesse edifício e as primeiras saídas culminaram em crises de pânico sempre que viu alguém que poderia ser um dos agressores. Tornava-se um hábito penoso ligar para a polícia e andar a esmo até que se sentisse seguro para voltar.

— Foi um processo muito longo pra mim. Depois que sofri o ataque, me perguntei: o que posso fazer pra apagar o que aconteceu ou impedir que aconteça de novo? O que chamou a atenção desse grupo de jovens pra que eles me atacassem? Eu estava usando um chapéu, um véu, estava com maquiagem, salto. Aí pensei: se eu tiro o véu, se eu tiro o chapéu, se eu tiro a maquiagem e o salto, ainda existe o meu corpo, um corpo que chama atenção, eu caminho como um homem efeminado, como uma *sissy*. É isso? Eu posso corrigir isso? Se eu corrigir, se eu for pra dentro de um estúdio, será que eu posso me fazer caminhar como um “homem”? Eu tentei e entendi que é impossível. Primeiro, esse andar foi desenvolvido ao longo da minha vida, eu cresci andando assim e não sei desfazer isso. Segundo, por que iria querer desfazer isso? Querer desfazer é fazer pra mim mesmo o que esse grupo fez comigo, é uma violência que eu estaria fazendo comigo mesmo. E, terceiro: o meu poder político está em exagerar o que eu estou fazendo. Não não usar salto: eu vou usar salto mais alto. Não não usar maquiagem: eu vou usar maquiagem mais carregada. E vou usar um perfume mais forte. *The Sissy's Progress* é como um convite: Eu estou com uma banda me seguindo e com balões coloridos. Se vocês não me veem caminhando na rua, vão me ouvir caminhando na rua. Querem olhar pra mim? Olhem. Agora eu estou convidando. Eu fui atacado por uma gangue, mas eu tenho uma gangue atrás de mim, são cinco músicos tocando e mais cento e vinte pessoas. Então eu também tenho uma gangue. Eu vou retomar meu lugar nessa rua que vocês tentaram me tirar. A rua em que eu moro também é minha, vocês não vão me tirar daqui.

Ele segue.

— Sissy é uma tentativa de articular essa situação onde existe uma constante tensão entre meu corpo biológico e a minha expressão de gênero. Meu corpo biológico é masculino, eu sou homem, e sou um homem efeminado. E a minha vida inteira foi ou um lado tentando corrigir isso — eu passei por terapia psiquiátrica quando criança, e depois descobri que era um tratamento pra corrigir meu gênero —, ou a segunda opção, que pode ser tão ditatorial e danosa quanto a primeira, que é a de correção médica, a cirurgia de readequação. É o binário sempre. E eu quero que as duas coisas continuem a existir. Eu quero ser homem e quero ser feminino. Um é estrangeiro do outro, sim, existe uma tensão constante, sim: mas eu quero que ela continue, não quero resolver. E esse que é o trabalho da Sissy.

Durante o processo de criação de *Death and the Sissy*, havia sempre três imagens presentes na sala de ensaio, cada uma sobre uma cadeira. Kazuo Ohno, Pina Bausch e Samuel Beckett.

— Uma coisa que ficou muito presente pra mim, na leitura de um livro de Yoshito Ohno sobre o Kazuo, foi o fato que ele dizia pintar o corpo de branco pra dançar como uma forma de neutralizar ou apagar mesmo as suas características pessoais. Pra mim esse processo foi doloroso pois me vejo sempre com unhas pintadas e maquiado, e não ter essas muletas em cena me deixou sentindo despido, o que é precisamente o objetivo do exercício. Eu acho estranho ver as fotos desse espetáculo onde minhas unhas estão neutras e meu rosto não me parece bem meu. Isso foi uma decisão deliberada. Eu estava procurando a morte de certos aspectos do meu self pra poder fazer nascer uma alma bailarina, como dizia Nietzsche. O título do trabalho também reflete essa busca: A Morte e a... é um tema muito usado em pintura e música. A música do Schubert, “A Morte e a Donzela”, é um exemplo. *A Morte e a Sissy* repete esse tema onde a Morte dança com um personagem até levá-la à morte.

Enquanto andamos e conversamos, Nando lembra que aquela mesma rua faz parte de uma rota turística de Londres: a *Jack the Ripper Ghost Walks* — a rota dos crimes de Jack, o Estripador. Por ali passam grupos que visitam os locais onde aconteceram os assassinatos que lhe foram atribuídos no final do século 19. Ficamos os dois a poucos passos do seu edifício, a *linha chegada* do dia do ataque, diante do lugar onde uma prostituta chamada Martha Trabam foi assassinada, traçando uma ponte sinistra entre os eventos. A ponte nos fala da ameaça que ronda constantemente o feminino, esteja no corpo que estiver.

Foi também no século 19 que se inventou uma patologia que não existia até então, o homossexualismo. Nando consultou arquivos oficiais, e verificou que o que se lê nesses textos não é nada mais que uma descrição de gênero. *Socialmente, você não vê dois homens fazendo sexo em público, o que você vê é um homem efeminado. E foi isso que eles patologizaram.* O que fere é o que é visível.

Em 1959 a homossexualidade deixava de ser patologizada, mas continuava sendo uma prática criminosa prevista pela lei. Na Inglaterra e no País de Gales continuou enquadrada

como crime até 1967, na Escócia, até 80, e na Irlanda do Norte até 82. E quais eram as provas desse crime?

— Se eles não podiam te pegar em ato (sexual), eles podiam te pegar na rua sob suspeita de estar usando maquiagem. Eles te levavam pra delegacia e passavam um papel no teu rosto: se houvesse ali uma marca de batom, de blush, por exemplo, era a prova de que você é homossexual. Perfume, sobrancelhas depiladas, o cabelo penteado, são “provas” que aparecem nos processos criminais da época.

A prova do crime era a “desordem” de gênero.

## 30.

É no deslocamento que se percebe mais facilmente as marcas do corpo definido pelo projeto moderno — uma tecnologia que precisa ser destruída e substituída; uma escritura socialmente construída cuja estabilidade não é possível; um arquivo orgânico em cujas falhas se encontra a potência dos desvios e derivações em relação ao sistema heterocentrado.

No seu *Manifesto Contrassexual* (2014), Paul B. Preciado escreve que *A contrassexualidade não fala de um corpo por vir; ao contrário, lê as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade* (2014, p. 24). A origem indireta desse nome está em Foucault, que aponta a contraproductividade como *forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais*. Em vez de lutar contra a proibição, é necessário produzir *formas de prazer-saber alternativas* (Ibid., p. 22).

No sistema sexo/gênero, a identidade sexual não é a expressão de *uma verdade pré-discursiva da carne*, mas o efeito de reinscrições das práticas de gênero que incidem sobre os corpos (Ibid. p. 29). Nessa escritura, certos códigos são naturalizados, enquanto outros, riscados e descartados. E como a (hetero)sexualidade está longe de ser dada no instante do nascimento do indivíduo, sua inscrição é continuamente reforçada até que os códigos (masculino e feminino) tenham aderência suficiente e exerçam a devida regulação (Ibid., p.26). O que Preciado reivindica é a substituição desse sistema por outro em que o reconhecimento entre os corpos não se dê mais dentro do espectro de contenção do binômio homem/mulher, mas que eles possam se reconhecer mutuamente como *corpos falantes* (Ibid., p. 21). Ou seja, a produção de novas falas desancoradas dos velhos contratos sociais.

A contrassexualidade propõe a anulação do contrato em vigor, denominado Natureza e, portanto, das performatividades normativas impostas como verdades biológicas. Preciado diz que sua tarefa é

identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapos, bibas, fanchas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (Preciado, 2014, p.27)

Mas, ao mesmo tempo em que é fundamental reforçar o poder desviante contra o poder que bloqueia os caminhos, não se pode perder de vista que os processos de homogeneização, estratégia constitutiva dos modos de operação neoliberais, também fazem sua colheita na diferença e no desvio, manejando-os para que se encaixem na engrenagem do consumo. Preciado fala a respeito desse processo de reificação e comercialização em *Testo Junkie* (2018), texto fundamental para a problematização do lugar do corpo diante das variações contemporâneas da biopolítica, ou do que denomina *era farmacopornográfica*. Um *body-essay* escrito durante o período que viveu em Nova York e fez uso pirata e anárquico de testosterona em gel, ou seja, independente de qualquer controle médico ou estatal.

Sobre o termo *queer*, que serviu durante muitos anos para nomear múltiplas lutas, bastante corrente nos nossos dias, Preciado escreve (ainda em 2008):

Nos últimos anos, *queer* foi codificada pelos discursos dominantes. Estamos correndo o risco de transformar o termo em uma descrição de identidade do mercado neoliberal que gera novas exclusões e esconde as condições específicas de opressão do transexual, dos transgêneros, dos “crip” ou dos corpos racializados. Não é uma questão de escolher um sujeito biológico ou histórico de oposição (mulheres, homossexuais, negros etc.) que poderia funcionar como um motor de transformação revolucionária e uma soma estatística das diferenças minoritárias multiculturais. Também não quero dizer que já não podemos usar o termo *queer*. Apenas digo que ele perdeu grande parte de sua energia subversiva e não pode mais servir como denominador comum para descrever a proliferação de estratégias de resistência às categorias de gênero e à normatização da sexualidade, bem como aos processos de industrialização e privatização do corpo como “produto” (2018, pp. 359-60).

Em face dessa capitalização das identidades *gender-queer*, Preciado afirma que há subculturas (*transexuais, transgêneros, crips, minorias raciais*) pedindo que não se perca de vista a materialidade e vulnerabilidade de seus corpos e *a construção cultural de possibilidades de sobrevivência dentro dos processos de subjugação e organização política* (Ibid. p. 360).

A questão da *distribuição diferencial da precariedade* é amplamente enfrentada por Judith Butler no conjunto de textos reunidos em *Quadros de Guerra* (2015). Refletir sobre

essa distribuição seria uma forma de produzir alternativas aos modelos atuais de multiculturalismo, em que o Estado-Nação aparece como única referência de enquadramento, e o pluralismo como chave que resolve o problema dos sujeitos sociais heterogêneos. Ela escreve:

Parte do problema da vida política contemporânea é que nem todo mundo conta como sujeito. O multiculturalismo tende a pressupor comunidades já constituídas, sujeitos já estabelecidos, quando o que está em jogo são comunidades não exatamente reconhecidas como tais, sujeitos que estão vivos, mas que ainda não são considerados “vidas”. Além disso, não se trata simplesmente de um problema de coexistência, mas sim de como a política de formação diferencial do sujeito nos mapas de poder contemporâneos procura: (a) mobilizar os progressistas sexuais contra os novos imigrantes em nome de uma concepção espúria de liberdade e (b) usar as minorias de gênero e as sexuais na racionalização das guerras recentes e das que estão em curso (Butler, 2015, pp. 54-55).

A construção de um *nós* implica num enquadramento implícito, na identificação de uma comunidade de pertencimento (com bases plurais, como a nação, o território, a linguagem, a cultura) que frequentemente estabelece um senso de responsabilidade parcial. *Qual é nossa responsabilidade em relação àqueles que não conhecemos, em relação àqueles que parecem testar nosso senso de pertencimento ou desafiar normas disponíveis de semelhança?* (Ibid., p. 61) é a pergunta que ressoa por todo o livro.

A alteridade negada precisa inventar espaços para existir. Sua recusa é também a negação de outras possibilidades de “si” e de mundo. O movimento de idas, vindas e contágios conduz ao múltiplo e não deve cessar. Por isso Butler propõe que a questão da precariedade e sua distribuição diferencial, que *perpassa as categorias identitárias e os mapas multiculturais*, não só ultrapasse a questão identitária como produza coligações capazes de enfrentar os impasses liberais, e de fazer frente e a devida *oposição à violência de Estado e sua capacidade de produzir, explorar e distribuir condições precárias e para fins de lucro e defesa territorial* (Ibid., p. 55).

Do confronto com esse constante rearranjo que capitaliza e manipula existências precarizadas sem uma disposição real de lhes ceder espaço, eclodem corpos e vozes artistas que se consolidam, eles próprios, como espaços em construção permanente. Ali, onde opressões e imperativos estão inscritos, resistências e refazimentos também se

instauram. Seus gestos são respostas a interdições, violências, perseguições e recusas, mas também proposições de outros estados. Aquilo que produzem opera como contraprodução, no caminho indicado por Foucault, e talvez prenunciem ou ao menos visibilizem a reivindicação radical de Preciado: *o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros* (2014, p. 21), a constituição de corpo falantes que vazaram as fronteiras e se lançam em novas escrituras.

Homi Bhabha propõe que o que é *teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais* (Bhabha, 2001, p. 20). Não se trata mais apenas do que é feito, mas de onde emerge a produção, com quais circunstâncias e espaços ela rompe, e que lugares ela funda.

O ato performativo pode atuar como estratégia de intrusão e desierarquização, criando espaços da “não zona”, da indeterminação, dos intermédios, dos lugares entre. Negro x branco, ocidental x oriental, superior x inferior, mulher x homem, feminino x masculino, maioria x minorias, heterossexual x homossexual x transexual: posições e oposições culturalmente sedimentadas, divisões, locais em que identidades estiveram e continuam confinadas são movidos e convidados à abertura, ao crescimento rizomático por zonas de indiscernibilidade que deslizam entre estados — o homem, o inumano, o animal, o monstro, o ciborgue, os gêneros híbridos.



**31.**

1.

De: Biño Sauitzvy &lt;binosauitzvy@yahoo.fr&gt;

Data: Seg, 08/12/2014 04:51

Para: Manoela Sawitzki

Veja quando puder.

b.

<http://binosauitzvy.blogspot.com/2014/11/freakshow-zoo-artistique-corps-hote-de.html>

2. Abro o link na manhã seguinte, assim que acordo:

“ FreakShow — zoo artistique, le corps hôte de parasites. Le Collectif des Yeux invité par Hall Noir au chateau d’eau à Bourges pendant les recontres de Bandits – Mages 2014.”

Imagens de seis novas performances de Biño.

*Chandelle**Greta Garbo sur son lit mort**L’es de David**Ma Biche**La Vénus de Biño**L’Olympia de Biño*Não sou capaz de ver o vídeo de *Ma biche* até o fim.

Um dorso de mulher coberto por uma camada indiscernível — talvez carne crua —, um homem que se aproxima. Primeiro ele beija e lambe o pescoço nu, depois, pouco a pouco avança pelo colo e lhe arranca pedaços.

A devoração (literal) me causa um mal-estar físico, desabo entre a náusea, a repulsa e o pavor. Não posso seguir.<sup>50</sup> A *Olympia de Biño*, underground e fetichista, sem rosto, sobre uma cama de armar dobrada e um colchão ordinário, sem ornamentos, numa espera solitária, ao contrário, me fascina. Abro outras janelas no navegador: a *Olympia* de Manet, e *Portrait (Futago)*, a *Olympia* de Yasumasa Morimura — o artista japonês que Biño mencionou em algum momento numa longa entrevista que me concedeu em 2012, quando falávamos sobre apropriação na arte e a potência do falso.

3. Quando o filósofo Jean-Luc Nancy descobre que a condição (não a garantia) para que continue vivendo é a substituição do próprio coração, que falha, que deixará de bater, por um outro, todo um jogo complexo de estrangeiridades se instaura. O órgão original torna-se tão estrangeiro ao “próprio” corpo quanto o órgão sem corpo prestes a ser enxertado. Ambos farão seus combates e serão combatidos. Enquanto isso, a noção mesma de um *próprio* que constituiu esse que responde pelo nome Jean-Luc Nancy será transtornada. A questão que se impõe é: morrer junto com o coração nativo ou exigir que o corpo lute graças e apesar de um coração estranho. Para receber o órgão novo, esse corpo deve ser esvaziado da capacidade de reagir ao intruso, a imunidade precisa ser reduzida ao máximo para que não cause danos ao recém-chegado — porque todo corpo está programado para barrar a vinda do que lhe é estranho. O sistema imunológico nada mais é que uma rede de rastreamento identitário, ele diz, sistema defensivo de um próprio cuja tarefa é isolá-lo de qualquer intrusão.

O coração que o largava tornava-se um estrangeiro *justamente* porque estava dentro. A estrangeiridade não teria vindo de fora se não tivesse surgido antes dentro. Ela era uma deserção, a deserção de um órgão.

Eu tinha este coração na borda dos lábios, como uma alimentação imprópria. Algo como um sobressalto, mas bem suave. Um delicado deslizamento me separava de mim mesmo. Eu estava ali, era verão, precisava esperar, algo se destacava de mim, ou esta coisa surgia

---

<sup>50</sup> Vou tentar explicar esse desarranjo a ele algum um tempo depois. Ele dirá que *Ma Biche* é o que faz *agora*, e é o que faz realmente algum sentido. Não chegaremos a um acordo. Se passarão mais de dois anos até que o vídeo fosse visto até fim. Teria sido diferente que fossem dois corpos masculinos? Ou se os papéis estivessem invertidos?

em mim, ali onde não havia nada: nada mais que uma “limpa” imersão em mim de um “eu próprio” que nunca tinha se identificado como este corpo, menos ainda como este coração, e que se olhava subitamente. Por exemplo, subindo as escadas mais tarde, sentindo cada desprendimento extrassistólico como a queda do seixo no fundo de um poço. Como tornar-se para si uma representação? E uma montagem de funções? E onde desaparecia, então, a evidência potente e muda que sustentava tudo isso sem história reunida? (Nancy, 2000, p. 16)<sup>51</sup>

Uma vez instalada a intrusão não há mais um próprio que não esteja rasurado. *Há um intruso em mim, e eu me torno estrangeiro a mim mesmo* talvez seja a síntese da experiência de Nancy. O corpo, esse local definidor do *si*, do *meu*, do *eu*, agora inclui, depende ao mesmo tempo que combate, aliena, quer aniquilar o órgão estranho que lhe permite subsistir. E uma infinidade de consequências e novas ameaças virão do novo ambiente que é preciso criar e manter artificialmente, quimicamente, para que o novo coração não deixe também de bater. *A identidade esvaziada de um “eu” não pode mais descansar em sua simples adequação (em seu “eu = eu”)*. E a vinda do estrangeiro não cessará: ele continuará vindo, *e esta não deixa de ser por algum lado uma intrusão: isto é, de ser sem direito e sem familiaridade, sem hábito e, ao contrário, de ser um desarranjo, uma perturbação na intimidade* (Ibid., p. 11-12).

4. No final de 1924, Marcel Duchamp e a atriz e modelo Bronia Perlmutter encenaram o *tableau vivant Ciné-Sketch* inspirado na pintura *Adão e Eva* (1525) do renascentista germânico Lucas Cranach. A reprodução do registro fotográfico feito por Man Ray, assim como a imagem do quadro, hoje estão acessíveis com a digitação de alguns termos básicos no Google (duchamp adam eve/ cranach adão eva — e aqui surgirão também enganos e

---

<sup>51</sup> II me devenait étranger, il faisait intrusion par défection: presque par réjection, sin on par déjection. J'avais ce coeur au bord des lèvres, comme une nourriture impropre. Quelque chose d'un haut-le-cœur, mais en douceur. Un doux glissement me séparait de moi-même. J'étais là, c'était l'été, il fallait attendre, quelque chose se détachait de moi, ou cette chose surgissait en moi, là où il n'y avait rien : rien qu'une « propre » immersion en moi d'un « moi-meme » qui jamais ne s'était identifié comme ce corps, encore mains comme ce coeur, et qui se regardait soudain. Par exemple, montant les escaliers, plus tard, sentant chaque décrochement d'extrasystole comme la chute d'un caillou au fond d'un puits. Comment devient-on pour soi une représentation ? Et un montage de fonctions ? Et où disparaît alors l'evidence puissante et muette qui tenait tout ça sans histoire assemblé? (Nancy, 2000, p. 16)

falsas atribuições). Em 1967, a americana Elaine Sturtevant convenceu o pintor Robert Rauschenberg a posar ao seu lado numa outra reprodução da imagem de Ray. *Duchamp Relâche* fez parte da exposição *Sturtevant: Double Trouble*, exibida pelo MoMA em 2014, poucos meses depois da sua morte. Sturtevant foi apresentada pela revista *New Yorker* na época da abertura como artista que fez uma “carreira maldita copiando trabalhos de outros”. Entre as demais obras da mostra, trabalhos que Sturtevant chamava de repetições, não cópias, sua obsessão a partir dos anos 1960, está *Duchamp, coin de chasteté*, 1967 — repetição da peça erótica homônima de Duchamp; *Dechiravit after Duchamp*, do mesmo ano — reprodução de um autorretrato de Duchamp (assinado por Dechiravit), colada sobre papel negro e acrescida apenas de nova assinatura, na qual Sturtevant comparece — inscrição de um deslocamento; e as *Warhol Flowers*, feitas a partir das flores que ganhou do próprio Warhol para que fossem repetidas. Ready-mades recíprocos, mas numa reciprocidade que prevê “a reutilização de elementos artísticos preexistentes numa nova unidade”. Em vez de usar a obra original como tábua para passar roupas e anulá-la em suas funções obra/arte, reutilizá-la, apresentá-la como uma outra, ou a mesma tornada outra porque atravessada pelo tempo e pela intrusão do receptor (agora não mais sujeito passivo, mas devorador), para então voltar a expô-la ressignificada por essa passagem. Trata-se de produzir ao atualizar, capturar e atribuir uma nova ideia, acrescentar comentários, notas convergentes e dissonantes, colocar-se em diálogo com, ao assiná-la, reivindicá-la, homenageá-la e, sobretudo, traí-la.

5. Quando era um estudante da Universidade de Artes de Kyoto no final dos anos 1970, o japonês Yasumasa Morimura desenhava e pintava conforme a tradição ocidental. Não se tratava de uma idiossincrasia sua — copiar os mestres do Ocidente constituía a prática de formação mais comum na maior parte das escolas de arte de seu país. Na década seguinte, a influência se desdobrou em problema a ser investigado e discutido com outros métodos de produção: como tem se comportado a arte japonesa (e asiática em geral) diante do contágio, e, sobretudo, de que maneiras a invasão da cultura ocidental pode se tornar visível não apenas nas artes, mas também nos corpos do Oriente, e no corpo, na busca e na expressão da identidade (não fixa) de um artista oriental. Morimura passou então a fazer mais do que reproduzir técnicas pictóricas *do outro lado*: implicou seu corpo na reprodução de imagens anteriores e exteriores (intrusão que não cessa de chegar), e na alteração de sua imagem original. Corpo como tela, mas não espaço em branco, em que se aplica a imagem canônica — lugar de natureza múltipla, cambiante, relacional, para

acontecimentos múltiplos, cambiantes e relacionais. Corpo como matéria viva em reprodutibilidade técnica, palimpsesto cujos vestígios apontam para dados que não deixarão de comparecer: artista oriental sob influência do cânone ocidental, japonês, corpo biológico masculino, em trânsito pelos gêneros, intercessão entre artista plástico, fotógrafo, cineasta, performer e ator, “filho conceitual de Andy Warhol”. Corpo que agora também contamina.

Morimura tem se expressado há cerca de trinta anos a partir de três fontes de imagens de forte apelo cultural. Os trabalhos desenvolvidos na série *Actresses*, sempre nomeados como “autorretratos depois de”, investem em remontagens da imagem de Morimura a partir de retratos femininos icônicos de grandes estrelas do cinema ocidental. Em *Requiem for the XX Century*, reencena registros fotográficos de homens célebres, ligados ao poder (político, intelectual, científico, literário e artístico). *Daughter of Art History* fala de herança, homenagem e paródia com reconstruções fotográficas de pinturas clássicas.

Com *Actresses* e *Requiem for the XX Century*, Morimura transita em torno da cultura de celebridades e do fotojornalismo, figurações de instantes que capturaram imaginários em massa; enquanto *Daughter of Art History* faz uma deriva pela História da Arte. Para o artista e crítico norte-americano Robert C. Morgan, os efeitos do pós-guerra foram fundamentais para essa construção:

Ao tornar-se conhecedor da propaganda americana no Japão durante os anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, Morimura claramente captou os significados ocultos em imagens divulgadas e acabou aprendendo a revertê-las em seus próprios termos. À medida que seu trabalho evoluiu, ele aprendeu como remover essas imagens de seu significado e colocá-las em outro contexto mais poeticamente ambivalente (Morgan in Yasumasa Marimura: *Theater of the self*, p. 36).

6. Em Outubro de 1963, um dia depois da inauguração da primeira grande retrospectiva da sua obra nos Estados Unidos, Marcel Duchamp pousou para o fotógrafo da revista *Time*, Julian Wasser, numa das salas do Pasadena Art Museum. A imagem do artista francês cercado por seu trabalho, jogando xadrez com uma mulher nua, Eve Babitz, se tornaria uma das mais icônicas do mundo das artes do século 20.

Em *A Requiem: Theater of Creativity/ Self-portrait as Marcel Duchamp*, de 2010, vê-se Morimura duplicado em Duchamp e Babitz numa sala de exposição que em parte reproduz em parte altera o cenário original do Pasadena Art Museum. O relógio marcador do jogo desaparece da mesa. Suspende-se a fixação do tempo original, mas sua passagem está presente e será contada na retomada performativa. Os indícios temporais agora pertencem à trajetória de Morimura. Enquanto a réplica de *Le Grand Verre* permanece em seu lugar central, como que integrada à cena do jogo, as demais obras são trabalhos de Morimura que evocam Duchamp. Entre elas, *Doublenage (Marcel)*, autorretrato de 1988 que reencena e altera outra fotografia icônica de Man Ray, onde Duchamp aparece como Rrose Sélavy, seu alter-ego feminino.

Morgan escreve que, *em uma palavra (talvez uma palavra ruim), ele desconstruiu os signos e símbolos oferecidos pelo Ocidente e empregou-os para contar outra história, sua história (História)*. Ou, mais que na desconstrução, investiu na proliferação de reconstituições simuladas que revelam a histeria contemporânea associada à imagem. (Morgan in Yasumasa Marimura: *Theater of the self*, p. 36)

7. *Olympia*, de Edouard Manet, foi pintado em 1863. Ali está o nu feminino, recebido com escândalo entre seus contemporâneos, e onipresente na pintura ocidental como índice e projeção do desejo masculino de cada época. Em *Portrait (Futago)*, fotografia de 1988, Morimura fissa o binarismo de gênero, contém/veste e reativa *Olympia* como possibilidade de coabitação e dupla expressão. A cortesã, agora oriental, usa uma peruca loira, e sua mão encobre o sexo que, de todo modo, não pode ser ignorado. O chambre de cores desmaiadas é substituído pelo kimono da gueixa, com motivos dourados e vermelhos, e um Maneki Neko assume o lugar do gato negro original. Morimura também é a serva negra que mostra flores à travesti de olhar impassível. Sua *Olympia* rejeita fórmulas totalizantes e torna-se corpo potencial. Nem cindir, nem fundir: produzir continuidade no que poderia resultar descontínuo, mutilado, ultrapassar a dialética em favor do hibridismo.

Interessado pela concepção performativa de identidade, amplamente encontrada na cultura midiática contemporânea, por questões de gênero, imagens icônicas (ocidentais e

orientais), *dressing up*, imitação e jogos de interpretação, o artista japonês pensa a obra de arte não como algo para ser apenas visto, mas como uma experiência a ser vestida. Vestir para criar fissuras na estrutura original, modelar e fixa, para dar ignição e materialidade (corpo) a jogos de imaginação, experimentação e dupla contaminação. Para além de imitar, é uma questão de se apropriar, incluir (e incluir-se), produzir dessemelhança a partir da similitude. Dar forma ao que o outro é para ele através do autorretrato, da transfiguração do eu. Multiplicar o uso do outro e multiplicar o uso de si.

Para criar essa multiplicidade, Morimura se utiliza de uma vasta gama de aparatos como maquiagem, próteses, enxertos, perucas, adereços, figurinos, montagens e manipulação digital em pós-produção, e uma grande equipe envolvida em cada projeto, para chegar à mais alta potência do falso. *I dress, therefore I am*. E, num gesto consecutivo, inclui novos dados, comentários e críticas em cada apropriação. É assim que avança até o centro do cânone e dali borra seu estatuto, fazendo do clássico e do familiar algo estranho, risível, *kitsch* e *queer*. Vestindo-se de outro, ele começa a compreender melhor sua posição. As figurações geradas por esses movimentos refletem por isso não apenas marcas do seu processo de individuação, como também suas críticas ao trabalho de arte e à História da Arte.

Yasumasa Morimura nasceu em Osaka, uma cidade de identidade arquitetônica indefinida que não é particularmente associada à produção artística nem comparece no mapa oficial da história da arte. É lá que vive atualmente e onde passou a maior parte da vida. Quando questionado sobre quantos quadros de Frida Kahlo vira antes de trabalhar na sua série de autorretratos sobre pinturas da artista mexicana, ele responde: apenas um. Não faz questão de viajar para visitar grandes museus e mostras em busca de contato com obras originais que possa representar/re-apresentar. Pelo contrário, particularmente atraído pela história da arte por meio de reproduções, lhe interessa investigar trabalhos artísticos a partir de seus simulacros virtuais. A internet lhe dá o que precisa. *I never look at the real thing*.

entre les deux, hors des deux, et qui coule dans une autre direction. Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler, mais il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation. Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. La capture est toujours une double-capture, le vol, un double-vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de mutuel, mais un bloc asymétrique, une évolution a-parallèle, des noces, toujours « hors » et « entre ». Alors ce serait ça, un entretien.

<sup>52</sup> Minha tradução para: “Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre “fora” e “entre”. Seria isso, pois, uma conversa” (DELEUZE, PARNET, *Dialogues*, p. 13).





**Édouard Manet**  
*Olympia*, 1863



**Yasumasa Morimura**  
*Portrait (Futago)*, 1988



**Biño Sautzvy**  
*L'Olympia de Biño*, 2014

## 32.

O mês de outubro está perto do fim. Pra mim, é o meio de um percurso. Na madrugada dessa sexta-feira, você sai da cidade de Fredrikstad e viaja uns oitenta quilômetros até Oslo pra pegar o voo de volta pra França. Dessa vez, sou eu que te espero em Paris. Você aterrissa no aeroporto Charles de Gaulle de manhã bem cedo, enquanto ainda durmo. Leva pouco mais de uma hora até chegar a Saint-Denis e à Universidade Paris 8 pra dar uma aula. Não nos encontramos há quatro anos. Mais uma vez esse número.

Numa busca na internet descubro que existe algo chamado tetrafobia, que é, literalmente, fobia ou medo do número quatro. É uma superstição comum em países asiáticos, como o Japão e a China, ligada à extrema semelhança entre os sons das palavras “quatro” e “morte”. No Japão, quando é preciso dizer o número quatro, pronuncia-se *yon* no lugar de *shi*, o som *certo*. *Shi* fica então reservado apenas para os assuntos fúnebres. Há edifícios e hospitais onde o quatro é totalmente suprimido enquanto localização — não há quarto ou décimo quarto andar, nem apartamento duzentos e quatro, nem leito quatro. Por outro lado, são quatro os elementos, as estações do ano e os pontos cardeais. Quatro meses: a duração dessa viagem à França.

No começo da tarde, você carrega uma mala pesada de Saint-Denis até a estação Jourdain, onde espero do lado de fora. Compramos vinhos e comida no caminho até *meu* apartamento [por mais um mês e meio, até o retorno ao *charming 2p top-floor* da professora de biologia, e, depois, ao Brasil — toda pertença é provisória agora]. Temos poucas horas pro reencontro, falamos sem parar, não menciono as manchas — que estão mais brandas e cobertas com maquiagem —, não menciono a afasia, que está suspensa agora como esteve no encontro com N., uma atriz brasileira de passagem por Paris, nem com M., tradutora de Sade que me falou sobre Tom N, um artista nômade que, ela diz imediatamente ao me ouvir falar sobre minha pesquisa, preciso muito conhecer.

Comento o que acontece no Brasil, e você oscila — às vezes próximo, às vezes dotado de uma distância que não sou capaz de medir. Você, esse ilocalizável. Chegamos a Wagner Schwartz, e aos ataques que está sofrendo no país por causa de uma performance no MAM, descubro que são amigos e que vou conhecê-lo na próxima semana. Você parece exausto e em dois dias apresenta um novo trabalho, *Basalt*, no centro Le Générateur, em Gentilly, nos arredores de Paris, durante a mostra de performances [frasq #9].

Na tarde de domingo, me perco um tanto até chegar em Gentilly.

O Le Générateur é um galpão amplo, e no centro dele está você e Thomas Laroppe, ambos nus. Vocês se movem lentamente, um em direção ao outro. Pode-se falar em movimento ou em avanço desde que se compreenda que se trata da sua expressão mais sutil, da ordem do imperceptível, da vibração, de uma suspensão quase completa das velocidades, algo que se aproxima dos movimentos geológicos, ou vegetais, ou ainda, da lentíssima marcha de dois caracóis.

O encontro dos corpos não suspende esse *ir em direção ao outro*. O movimento prossegue, cada vez mais agônico, em séries que passam pelo deslizamento entre as matérias, como uma gosma que escorre sobre outra gosma, reacomodações, novos avanços a partir de arranjos físicos duplicados, possíveis ou incômodos.

*Basalt* me devolve também a março de 2013, e a C.O.L.O., outro duo que você fez com Thomas, e também pude ver em Paris.

Em quatro sessões de quinze minutos, vocês se alternam nas funções de quem carrega e quem é carregado. O corpo-base deve permanecer parado, com os pés fixos num mesmo ponto. Tudo também transcorre ali com movimentações mínimas, nada além de arranjos e rearranjos para que o peso continue sendo suportado, e o corpo suspenso possa manter-se sobre o outro. Na primeira sessão, ambos estão vestidos de terno e gravata e Thomas te carrega nas costas. Na segunda, será feita a inversão, mas antes Thomas se despe, mantendo apenas uma *underwear* branca. Na terceira, nova alternância, ambos despidos. Na quarta, vocês se banham com azeite de oliva das cabeças aos pés, abundante e cuidadosamente, antes que Thomas seja posto sobre seus ombros. São quinze minutos de uma situação, um equilíbrio que parece insustentável, de lenta agonia para que um corpo sustente o outro quando quase não existe condição pra isso, quase nenhuma possibilidade de aderência. Quando tudo escorre, desliza, escorrega, os corpos são materializações dos próprios esforços pra prosseguirem sem se desmontar.

Você escreveu que C.O.L.O. foi disparada pelo termo da língua portuguesa — “colo” como ato de pegar alguém nos braços, erguê-lo, protegê-lo e mantê-lo contra si —, e

inspirada nos conceitos propostos por Deleuze e Guattari para a construção/fabricação de um monumento. A partir da “vibração” ou da sensação simples e nervosa, do “enlace” ou corpo-a-corpo, e da “abstinência” ou recuo e divisão, a performance torna visível uma imagem-movimento e uma imagem-tempo em construção e decomposição (Sawitzki, 2016, pp. 246-249).

Em *O que é a filosofia* (2010), os dois autores propõem um monumento enquanto bloco de sensações no presente, não comemoração de um passado. *O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação* (2010, p. 214). A única lei da criação do artista é que seu composto deve ficar em pé sozinho. Manter-se em pé sozinho é o mais difícil, eles dizem:

Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto [...], é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo. Um monumento, mas o monumento pode sustentar-se em alguns traços ou em algumas linhas, como um poema de Emily Dickinson. (Deleuze, Guattari, 2010, p. 214)

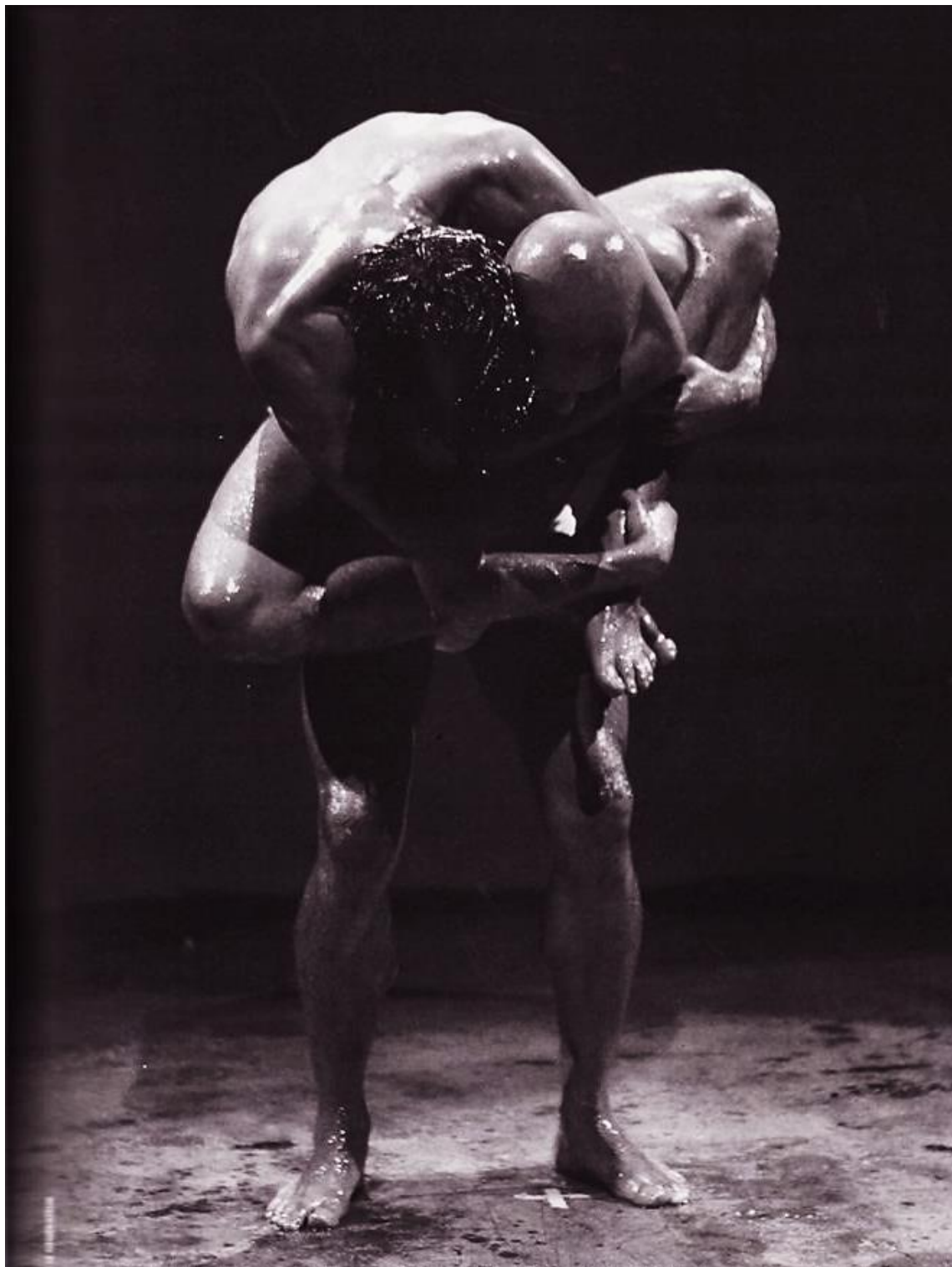
O objetivo da arte, com a mediação de materiais e procedimentos distintos, seria então pintar, esculpir, compor, escrever (com) sensações: extrair blocos de sensações e por meio deles produzir passagens entre estados.

O corpo-a-corpo prolongado, que se desenrola na imobilidade é uma metáfora para o desejo do homem encontrado no universo de Samuel Beckett. Toda dramaturgia beckettiana é removida, não há história precedente para as imagens geradas por aquele encontro, nem um objetivo claro além de subseqüentes tentativas de sustentação. O que resta é a tentativa de permanecer mesmo diante da progressão da impossibilidade.

Naquela noite de março em que vi C.O.L.O., teu amigo J., o fotógrafo francês, fez cinco ou seis pessoas se levantarem para que pudesse sair antes do fim da performace. Do lado de fora, ele me disse [em inglês] que não era capaz de ver um amigo se submeter voluntariamente a tanto sofrimento e agonia física. Que sequer entendia a razão de ser

fazer aquilo. Por alguma razão, eu compreendia. *É preciso muita força para ser nômade ou bárbaro. É preciso muita força para manter um corpo.*

[C.O.L.O., Paris, 2013]





[Num dos livros que você deixou comigo, e permaneceu entre os meus depois das minhas próprias mudanças e muitos pedaços perdidos, há uma entrevista de Beckett de maio de 1956, para o *The New York Times*, onde volto sempre. Ali ele fala um pouco, e de modo hesitante, sobre suas idas e vindas entre Irlanda, Alemanha e França. Conta que estava na Irlanda quando a guerra irrompeu em 1939 e que imediatamente tratou de partir. *Preferia a França em guerra à Irlanda na paz*. Quando o jornalista compara seu trabalho com o de Kafka, Beckett responde que vê mais diferenças que semelhanças. *O herói kafkiano tem uma certa coerência de propósitos. Ele está perdido, mas não é espiritualmente precário, não está despedaçado*. Quanto aos seus próprios personagens, parecem estar caindo aos pedaços. Também há a questão da forma, *em Kafka [...] ela se desenvolve como um rolo compressor — quase serena. Ela parece estar ameaçada o tempo todo — mas a consternação está na forma*. Em sua obra, Beckett, prossegue, *a consternação está por trás da forma, não na forma*. Ele não domina o próprio material, trabalha com a impotência e a ignorância. Porque *qualquer um hoje em dia, qualquer um que preste a mínima atenção à sua experiência, vai achar que ela é a experiência de um não conhecedor* (Altamn, pp. 195-198).

É aqui nesse lugar que te encontro, num ponto que se move entre eles. Entre o domínio, a ameaça e a consternação da forma. Testando sem parar os limites de um material — essa carne que, sem recusar o acúmulo, revela algo novo a cada abertura —, avançando e recuando, das cinzas às cinzas, e, ainda assim, numa confiança inabalável na escrita do corpo.

Todas as vezes me vejo diante dessa carne que muda tanto como uma não conhecedora e, à medida que me desloco, abre-se espaço para in-corporações, superposições de identidades e máscaras, tensões disruptivas, trocas de pele, exorcismos, como Waly diz sobre Hélio Oiticica. Nesse espaço onde *o outro não é uma abstração descarnada [...], o outro é um corpo de carne y hueso que opera uma transmutação do próprio corpo do Hélio tornando-se sensível ao sensível* (Salomão, pp. 35-37).

Somos amigos, é verdade, mas, aqui, entre nós, *amigo* é uma zona que permite a produção de um outro si mesmo. Outra eu mesma.

Deleuze e Guattari lembram que, a figura do sábio, presente em outras civilizações, é substituída pela do amigo na origem grega da filosofia.

Amigo designaria uma certa intimidade competente, uma espécie de gosto material e uma potencialidade, como aquela do marceneiro com a madeira: o bom marceneiro é, em potência, madeira, ele é o amigo da madeira? A questão é importante, uma vez que o amigo tal como ele aparece na filosofia não designa mais um personagem extrínseco, um exemplo ou uma circunstância empírica, mas uma presença intrínseca ao pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensamento, uma categoria viva, um vivido transcendental (Deleuze, Guattari, 2010, pp. 9-10).

A amizade, aqui, é uma instância que carrega a potência política de abrir (nos abrir) para um com-sentir, ao mesmo tempo em que produz *dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si*.<sup>53</sup> Os corpos e as vozes diante de mim (ao redor, perto, entre — as posições continuam se alterando) são *duplos errantes*. Aqueles nos quais Merleau-Ponty encontra *as respostas inopinadas* que recebemos de outra parte, como se, miraculosamente, as coisas se pusessem a dizer nossos pensamentos (Merleau-Ponty, 2002, pp. 167-168).

Não há fala [...] senão para um “eu” que traz em si esse germe de despersonalização. Falar e compreender não supõem somente o pensamento, mas, de maneira mais essencial e como fundamento do próprio pensamento, o poder de deixar-se desfazer e refazer por um outro atual, por vários outros possíveis e, presumivelmente, por todos (Ibid., pp. 41-42).

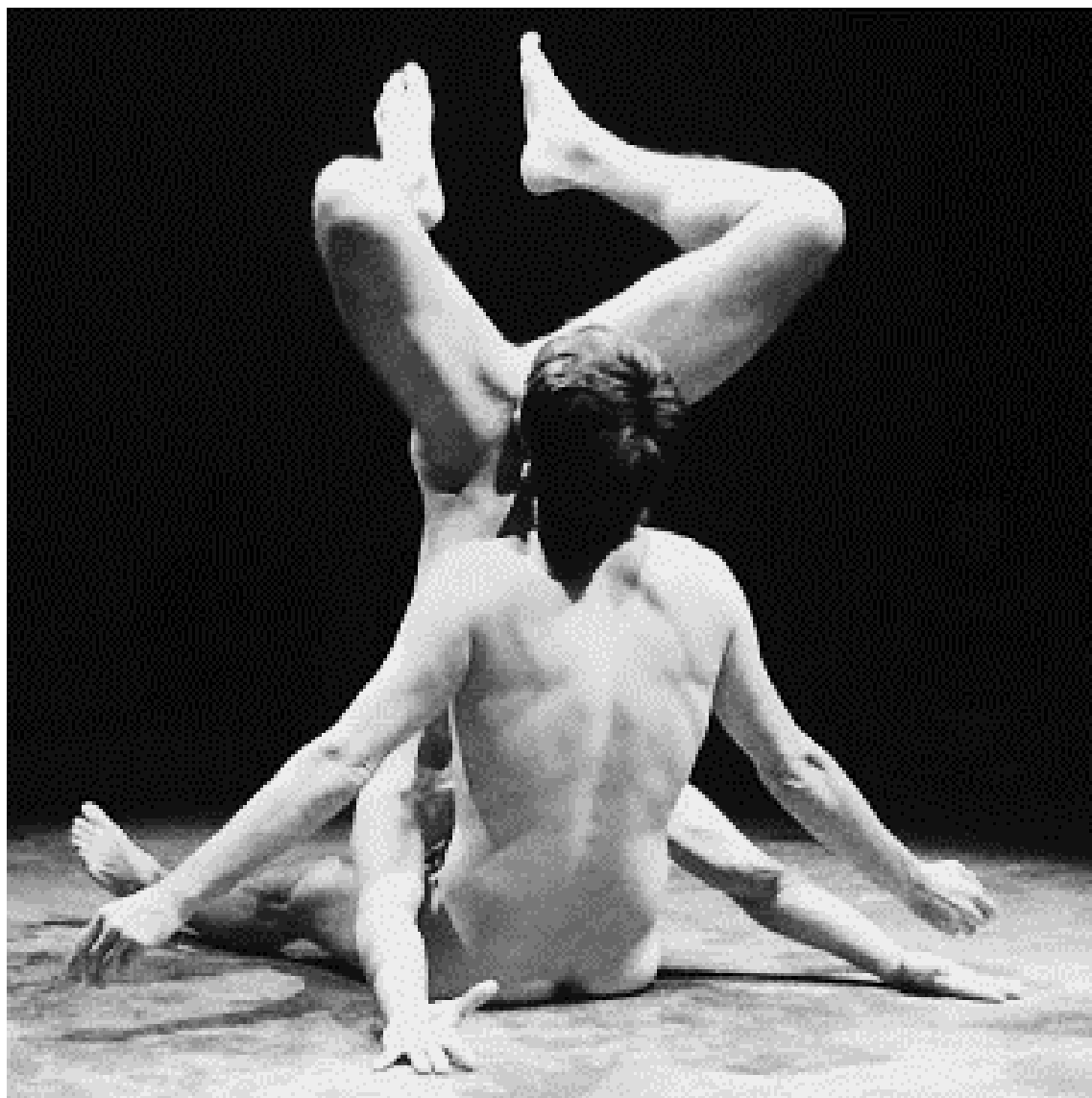
Esse amigo é um coração enxertado. Um órgão que precisou entrar. Meu corpo se abre pra recebê-lo, assim como o estranha, o rejeita, o acolhe, vai com ele, o expele. É um dentro que está sempre fora. Ele vai sempre retornar e partir, ele não fica. Precisa sair. Tal como essa voz. Minha e outra.]

No fim de *Basalt*, os dois dorsos estão empilhados sobre o chão, a cabeça de um em direção ao sexo do outro. Num breve encaixe — bocas e pênis — é gerada uma expansão

<sup>53</sup> Sobre a amizade, ver o ensaio “O amigo” que Giorgio Agamben elabora a partir de trechos da Ética a Nicômaco, de Aristóteles. (AGAMBEN, Giorgio, O amigo 7 O que é um dispositivo? Chapecó: Argos, 2014.)

delicada e perigosa dos troncos e membros. É apenas um instante, e eles então desabam e se afastam, permanecendo lado a lado. Na imagem final, cada um expele pela boca uma pequena pedra de basalto. Depois se levantam e se separam, dotados de outra velocidade.

[Basalt, Paris, 2017]



Do meu lugar, enquanto vocês se dissipam no escuro, me pergunto como manter tantas posições impossíveis. Como fazer com que o corpo seja capaz de suportar todos os pesos? As distâncias não cessam de variar, é verdade, e nosso impulso de medi-las e testá-las



segue irresistível, mas quantas vezes nos lançamos ao corpo-a-corpo, quantas nos dobramos, nos duplicamos, quantas carregamos e quantas nos deixamos carregar, por que, e apesar de quê? Quanto estamos dispostos a manter os olhares fixos no nosso tempo, e escrever a partir da nossa fratura, com a tinta das trevas que nos rodeiam?<sup>54</sup>

Semanas depois, nos sentamos num bar do Marais e eu gravo nossa longa conversa. São dois arquivos sonoros de mais de uma hora cada. Mais tarde, percebo que um deles se perdeu de modo inexplicável. Não tenho coragem de te contar, e tento tomar notas de tudo o que consigo me lembrar da última parte da conversa. Foi quando mais falamos sobre Balsalt. As notas dizem:

- Alquimia
- basalt —> tempo/ memória
- encontro dos corpos (androgenia)
- encontro de substâncias distintas gera o mineral.
- lentidão, sons (agonia, o inaudível tornado audível)
- o corpo bruto – nudez
- nu – neutro – em estado puro, sem camadas
- não saber o que está fazendo, não saber o que fazer: “é o escuro total agora”
- mesmo depois de vir de uma sucessão de trabalhos (nota minha)

Durante o tempo que passamos juntos, nas nossas conversas de agora, é raro te ouvir falar *Você precisa ler isso. Você repete sempre Você precisa escrever.*

Quero dizer que agora também é o escuro total, mas não digo. Prometo todas as vezes que vou continuar tentando.

---

<sup>54</sup> Foi também Agamben quem disse que *o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve supurar a quebra.* (Agamben, p. 61)

Durante essas conversas, chegamos às trevas do mundo, você recusa o lugar de comentador. *Por isso precisamos fazer nossos trabalhos* é a frase com a qual costuma encerrar o assunto.<sup>55</sup>

Genet escreveu a respeito de Rembrandt que ele havia desierarquizado o mundo, privando a matéria de sua identidade para melhor exaltá-la. Para ele, o objetivo da pintura daquele artista teria sido representar o mundo e, ao mesmo tempo, torná-lo irreconhecível. Esse mesmo homem, por fim, havia se transferido totalmente para sua obra — um gesto que encontro no próprio Genet, assim como sua negação. (Genet, Rembrandt, p. 30, 35, 37)

Enquanto posa para Alberto Giacometti, em 1957, ele também escreve:

Qualquer homem poderá talvez sentir uma espécie de mágoa, ou pavor, ao constatar como o mundo e a sua história se mostram entregues a um inelutável movimento, sempre expansivo, que só motivos cada vez mais grosseiros modificam as manifestações visíveis desse mundo. E o mundo visível é como é, nunca através da nossa ação chegaremos a transformá-lo em outro. Nostálgicos, porém, sonhamos um universo onde o homem em vez de agir tão furiosamente sobre a aparência visível, se aplique a destruí-la, não apenas negando a ação, mas despojando-se o bastante para pôr a nu o ponto secreto, dentro de si, a partir do qual seja possível outra aventura humana. (Genet, 1988, p. 17)

Esse ponto, para Genet, é a ferida — única origem da beleza, traço singular, escondido ou aparente, que todos preservamos porque é nele que nos refugiamos quando queremos trocar o mundo por *uma solidão temporária mais profunda*. Quando a ferida se abre, todo o organismo trabalha para ela (Genet, 2002, p. 23). É a ferida secreta o que Giacometti revela em seu trabalho — para que ela ilumine os seres e as coisas (ibid. 18).

A ferida secreta. Deleuze diz que é preciso fazer dela o acontecimento. *Chegar a esta vontade que nos faz o acontecimento, tornar-se a quase-causa do que se produz em nós, o Operador, produzir as superfícies e as dobras em que o acontecimento se reflete* (Deleuze, 2011, p. 151). Tornar-nos os filhos que renascem do acontecimento, aqueles que se refazem ali.

---

<sup>55</sup> Vou até o arquivo da tese de Biño e faço pela primeira vez uma contagem dos trabalhos de arte que criou desde que está na França: passam de quarenta.

Para mim, a ferida foi um caminho *até esse corpo sob a pele que é uma fábrica superaquecida*. Dela veio primeiro a febre e a afasia. Muralhas e trânsitos. O que posso fazer dela, está aqui. A minha abertura: essa voz e esse corpo fissurados pela fragilidade, atravessados por todos esses disparos que começaram com você, o estrangeiro.

Homi Bhabha começa o livro *O local da cultura* (1998) com uma citação de Martin Heidegger que diz que *uma fronteira não é o ponto onde algo termina, [...] é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente* (Bhabha apud Heidegger, 1998, p. 19). Quero dizer o mesmo sobre o corpo, a linguagem, a viagem e a amizade. Quero dizer o mesmo sobre nós e sobre este texto.



Praticamente uma reprodução da imagem central de C.O.L.O., alguém sustentado sobre os ombros de alguém, se repete num trabalho que nunca pude ver porque o registro em vídeo se perdeu. Esse trabalho é *OH!*: as iniciais dos sobrenomes de Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata. A última colaboração de Biño e Nando Messias foi uma homenagem aos dois criadores do *butô*. Por algum tempo, o que restava da sua materialidade, ao menos para mim, era essa foto em preto e branco, e um breve relato numa tese de doutorado em francês.

Na véspera do meu retorno ao Brasil, fui até o apartamento onde Biño estava vivendo provisoriamente, em Montmartre. Ele abriu uma das suas malas de caixeiro-viajante, e tirou de lá uma profusão de roupas femininas — vestidos extravagantes, um longo de gala, uma blusa de paetês, meias lurex, camisolas de organza —, e me fez experimentá-los. Estranhamente, todos serviram. Eram figurinos que ele e Nando tinham usado em *OH!*, e que o acompanharam em outros trabalhos. Perguntei por que estava se desfazendo de tudo aquilo e ele respondeu que era preciso começar a fazer outra coisa. Saí de lá com uma mochila cheia, enquanto ele arrastava uma mala abarrotada das coisas que a última mudança tinha revelado inúteis. No caminho para o metrô, vimos uma *clocharde* dormindo numa barraca improvisada. Ele deixou a mala ao seu lado, e seguimos.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2019.
- ALTAMAN, Fábio (Org.). *A arte da entrevista*. São Paulo: Scritta, 1995.
- ANDRADE, Fabio de Souza. *Beckett: o silêncio impossível*. São Paulo: Atelier Editorial, 2001.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BALDWIN, James. *Notes of native son*. Boston: Beacon Press, 2012.
- BARBER, Stephen. *Jean Genet*. London: Reaktion Books, 2004.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel difusão editorial, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BHABA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: Destruição do pai, Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In.: Louro, Guacira Lopes (org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Quadros de Guerra – Quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- CORTÁZAR, Júlio. *Encontros: Júlio Cortázar*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- CAVAFY, Constantin. *Ouvres Poétiques*. Paris : Imprimerie Nationale, 1992.
- CLARK, Lygia. Lygia Clark-Hélio Oitica: Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A dobra : Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A Lógica do sentido*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- \_\_\_\_\_;\_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_;\_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_.\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_;\_\_\_\_\_. *O Anti-Edipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_;\_\_\_\_\_. *Kafka: Por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- \_\_\_\_\_;\_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lucia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Porto: Campo das letras, 2001.
- FABIÃO, Eleonora. *Programa Performativo: O corpo-em-experiência*. Campinas: Revista Lume, 4 de dezembro de 2013. Disponível em: < <http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256> > Acessada em 18 de julho de 2017.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Estrangeiro do mundo”. *Estado de S.Paulo*. 29.09.1990. Este e outros textos do autor estão disponíveis no site <

<http://www.flusserbrasil.com/artigos.html>>. Artigo disponível em:<  
<http://www.flusserbrasil.com/art20.pdf>>. Último acesso em 04.04.2019.

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: Ed. n-1, 2013.

GENET, Jean. *O milagre da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

\_\_\_\_\_. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Nossa Senhora das Flores*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

\_\_\_\_\_. *Quatro horas em Chatila*. Texto em inglês disponível em:  
<http://www.abbc.net/solus/JGchatilaEngl.html> em 31 de março de 2013. Texto  
 em francês disponível em: <[http://www.legrandsoir.info/quatre-heures-a-](http://www.legrandsoir.info/quatre-heures-a-chatila.html)  
[chatila.html](http://www.legrandsoir.info/quatre-heures-a-chatila.html)> em 1 de abril de 2013.

\_\_\_\_\_. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um cativo apaixonado*. São Paulo: Arx, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Declared Enemy*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle. *Histoires de gestes*. Paris: Actes Sud, 2012.

GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis: Para além da diferença dos sexos*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. Disponível em <  
[https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5920556d](https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5920556da5790ad663ad95c7/1495291393503/EVELYNE+GROSSMAN_Corpos+hipersensíveis_Zazie+Edicoes_2017.pdf)  
[a5790ad663ad95c7/1495291393503/EVELYNE+GROSSMAN\\_Corpos+hiperse](https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5920556da5790ad663ad95c7/1495291393503/EVELYNE+GROSSMAN_Corpos+hipersensíveis_Zazie+Edicoes_2017.pdf)  
[nsiveis\\_Zazie+Edicoes\\_2017.pdf](https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5920556da5790ad663ad95c7/1495291393503/EVELYNE+GROSSMAN_Corpos+hipersensíveis_Zazie+Edicoes_2017.pdf) > Acessada em 18 de julho de 2017.

GROSSMAN, Evelyne. Louise Bourgeois: “Three Horizontals”. Éditions Ophrys.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: escuta, 2012

\_\_\_\_\_. “Casca”. Revista Serrote, Rio de Janeiro, n. 12, pp. 99-133.

KAFKA, Franz, *Journal*, Editions Bernard Grasset, 1954.

\_\_\_\_\_. *Um médico rural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Na construção da muralha da China*. Porto Alegre: Paraula, 1995.

\_\_\_\_\_. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. (versão Ebook)

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPOUJADE, David. *Existência mínimas*. São Paulo: n-1, 2017.

LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia do Gênero*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis>>. Acessado em 05 de junho de 2017.

LOPES, Antonio Herculano. "Performance e História" in *O Percevejo*, n.12. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MORGAN, Robert C.. *Yasumasa Morimura: Theater of the Self 2013 The Andy Warhol*

*Museum, Pittsburgh, 2013*. Disponível em:

<[http://www.robertcmorgan.com/documents/Yasumasa-Morimura\\_Theater-of-the%20Self.pdf](http://www.robertcmorgan.com/documents/Yasumasa-Morimura_Theater-of-the%20Self.pdf)> Acessado em 04/04/2019.

MESSIAS, Luiz Fernando Fernandes. *Towards a new Sissiology: the Sissy in Body, Abuse and Space in Performance Practice*. Doctoral thesis, The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

\_\_\_\_\_. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010.

\_\_\_\_\_. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NELSON, Maggie. *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

OHNO, Kazuo. *Treino em poema/ Kazuo Ohno*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PELBART, Peter Pál. *Poder sobre a vida, Potência da vida*. LUGAR COMUM No 17, Junho de 2008, pp. 33-43.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.



\_\_\_\_\_. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1): 11-20, janeiro-abril/2011. Disponível online em < <https://pt.scribd.com/document/75244287/Muldidoes-Queer-notas-para-uma-politica-dos-anormais> > Acessada em 18 de julho de 2017.

\_\_\_\_\_. *Texto Junkie*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark” in *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acessado em 05 de junho de 2017.

SAID, Edward W. *Representations of the intellectual: the Reith lectures*. New York: Pantheon Books. 1994.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. *Poesia Total*. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

SAWITZKI, Robinson Sérgio. *La Mise en scène de la mythologie personnelle du performer. Quelques repères pour la construction de la performance autobiographique*. Tese (Doutorado em Arts du Spectacle Mention Études Théâtrales) - Université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis. Paris, 545 p., 2016.

SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books, 2004.

\_\_\_\_\_. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

STUDAR, Júlia. *Nuno Ramos por Júlia Studar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

TAYLOR, Diana. “Hacia una definición de performance” in Revista Percevejo n. 12. Rio de Janeiro: Unirio, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

UNO, Kuniichi. *Hijkata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1, 2018.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

## Registros de trabalhos

### Biño Sautzvy

#### **H to H** (2007)

Video-montagem Lika Guillemot:

< <https://www.youtube.com/watch?v=yhvCE-oS-C0> >

#### **Enterrement de vie** (2008)

< [https://www.youtube.com/watch?v=q5KDC7\\_Ob9A](https://www.youtube.com/watch?v=q5KDC7_Ob9A) >

#### **2 x 3 +1= 7 ou L'impossibilité de nommer les choses** (2010)

< <https://www.youtube.com/watch?v=WZQPrQ5JuoY> >

#### **Ex-Vivo** (2011)

< <https://vimeo.com/search?q=bi%C3%B1o+sautzvy> >

#### **Em Mutation** (2011)

< [https://www.youtube.com/watch?v=CWy\\_WBPx0EI](https://www.youtube.com/watch?v=CWy_WBPx0EI) >

#### **Résonance variation 1** ( 2013)

(Exposição lika + performance biño)

< <https://www.youtube.com/watch?v=-dWkmQqSsRg> >

#### **Ma biche** (2015)

< <https://vimeo.com/123699099> >

#### **Gravedigress** - Filme-clipe dirigido por Bianca Casady (2016)

< <https://www.youtube.com/watch?v=nH1R1EEWmGs> >

### Nando Messias

#### **Site do artista:**

< <http://www.nandomessias.com/> >

### **Performances Sissy:**

**Sissy!** (trailer): (2009-10)

< <https://www.youtube.com/watch?v=irtKbw9JXCw&t=1s> >

**The Sissy's Progress:** (completo) (2014)

< <https://www.youtube.com/watch?v=1R31wANLuY8&t=206s> >

The Sissy's Progress (trailer):

< <https://www.youtube.com/watch?v=YXcTXERhWzE&t=1s> >

**Shoot the Sissy** (complete) (2016)

< <https://www.youtube.com/watch?v=l47ubpNStyY&t=2s> >

Shoot the Sissy (trailer):

< <https://www.youtube.com/watch?v=DpauwJJjuuo&t=3s> >

**Where four roads meet: Death and the Sissy** (trailer): (2017)

<<https://www.youtube.com/watch?v=zWCe7uP9zKo&feature=youtu.be>>

## Anexo

\* Projeto gráfico do volume entregue para a banca

