

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Vênus nos Espelhos

Fernando dos Santos Codeço

RIO DE JANEIRO

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Vênus nos Espelhos

por

Fernando dos Santos Codeço

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Linha de Pesquisa: Poéticas da cena e do texto teatral. Orientadora: Prof. Dra. Flora Sussekind

RIO DE JANEIRO

2015

AGRADECIMENTOS:

Esse texto é fruto de muitos encontros, conversas e trocas com muitas pessoas diferentes. A intensidade, a duração e a influência destes encontros sobre este texto variaram, no entanto, cada encontro reverberou e teve a sua importância. Em alguns casos, a importância do encontro foi tal, que o texto não teria existido sem ele, sem outros o texto não seria o mesmo. Agradeço a todas e todos que encontrei neste caminho e participaram, muitas vezes sem ter consciência, do processo deste texto. E especialmente àqueles que tornaram a existência deste texto possível.

RESUMO:

Esta dissertação constitui-se de um conjunto de textos de cunho ensaístico, nos quais busquei encarnar algumas práticas artístico/performativas que venho realizando há quase dez anos, práticas estas que se originam em experiências de campo, ou melhor, em deambulações pela cidade. Chamei a estas práticas de *antropografias*. Busquei produzir ao mesmo tempo reflexões teórico/conceituais que se originam da relação vivencial com estes experimentos antropográficos. Voltando-me, também, no interior mesmo destas reflexões, para o trabalho de outros artistas em confronto produtivo com meu próprio trabalho. Há forte diálogo com a obra e o pensamento de Hélio Oiticica e Zé Celso Martinez Correa, mas detive-me também em obras de outros artistas, tais como, Diego Velázquez, Édouard Manet, Paul Cézanne, Francis Bacon, Carolee Schneemann, Ana Mendieta e Nan Goldin.

Estes ensaios tratam, principalmente, de duas das minhas práticas antropográficas. Do programa *Olympias*, que iniciei em 2006 quando comecei a realizar desenhos de travestis em pontos de prostituição nos bairros da Glória e da Lapa no Rio de Janeiro. E do programa *Ciganinha, a mãe do garimpo*, que iniciei em 2012 com dona Joana Isabel da Silva Barriga, mais conhecida como Ciganinha, uma senhora de 73 anos, que viveu mais de trinta anos na rua e vende objetos encontrados no lixo nas calçadas da Rua da Lapa, o “shopping chão”.

Quanto às discussões teóricas, são principalmente reflexões sobre os conceitos de corpo, imagem (em particular a imagem do feminino) e subjetividade. O arcabouço teórico destes ensaios provém da discussão dos conceitos de *origem* no pensamento de Walter Benjamin, do *dionisíaco* em Friedrich Nietzsche, de *antropofagia* em Oswald de Andrade, do pensamento de Roland Barthes sobre o *neutro*, do pensamento de Michel Foucault sobre a subjetividade e do pensamento da diferença em Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

ABSTRACT:

This work is constituted as a set of essays, in which I tried to embody some artistic/performatives practices that I have been developing for almost ten years. Those practices were originate on a fieldwork experiences, or better, on *flaneuring* around the city. I called this practices of *antropografias*. I tried, at the same time, to make theoretical and conceptual work in close relation with these experiments of *antropografias*. Also, from inside this conceptual filed of reflections, I've met the work of other artists in productive confrontation with my own work. There is a strong dialogue with the work and the thought of Helio Oiticica and Zé Celso Martinez Correa, but I investigate also the works of other artists, such as, Diego Velázquez, Édouard Manet, Paul Cézanne, Francis Bacon, Carolee Schneemann, Ana Mendieta and Nan Goldin.

These essays are mainly about two of my practices of *antropografias*. The *Olympias* program, which that started in 2006, when I began to make drawings at transvestite prostitution points in the Gloria and Lapa neighborhoods in Rio de Janeiro. And the *Ciganinha, a mãe do garimpo* program, which I started in 2012 with lady Joana Isabel da Silva Barriga, better known as Ciganinha, a lady of 73, who lived more than thirty years on the street and sells objects found in the trash on the sidewalks of Rua da Lapa, the "shopping chão."

As for theoretical discussions, they are mostly reflections on the concepts of body image (particularly feminine image) and subjectivity. The theoretical framework of these essays comes from the discussion on the concept of origin in the writings of Walter Benjamin, the Nietzsche's dionysian, antropofagia in Oswald de Andrade, the idea of *neutre* by Roland Barthes, the thoughts of Michel Foucault about subjectivity and the philosophy of difference of Gilles Deleuze and Jacques Derrida.

Sumário

Antropografias.....	1
Parte 1 – Relatos.....	21
Passeio 1554, quarto 303.....	22
Pent(eu) Travesti	26
Beco do antropólogo	32
O leque de Lídia	36
Parte 2 – Ensaios	54
Vênus nos Espelhos.....	55
Corpo sem Pele	91
Ciganinha – A mãe do garimpo.....	109
Flávia e seu duplo – Ponte das Meninas	123
Nota conclusiva: das experiências transversais.....	135
Bibliografia:	139

Antropografias

As antropografias se *originam*, aqui, de uma simples relação de vizinhança, de espaços percorridos a pé pelas ruas da cidade durante alguns anos. Locais de passagens e alguns também de paragem, reflexões deambulatórias, potência criativa dos encontros. Estas andanças pelos espaços da cidade são também passagens pelas dobras da linguagem. O sujeito das antropografias pode encarnar diversas figuras como referências de “*modi operandi*”, ou melhor, de dicções textuais: o bufão filosófico, o falso antropólogo, o poeta bêbado, o escritor enlouquecido, o desenhista indisciplinado. Existe sempre o risco de estas múltiplas dicções degenerarem em um caos teórico-poético, risco importante para esta investigação. A convivência com o caos, o desejo de caos movimentam este texto, digo caos no sentido nietzschiano, da não justificação, do jogo, da dança. Refiro-me à força dionisíaca, na qual a natureza se expressaria por via simbólica, de modo que:

(...) um novo mundo de símbolos se faz necessário, todo o simbolismo corporal, não apenas o simbolismo dos lábios, dos semblantes, das palavras, mas o conjunto inteiro, todos os gestos bailantes dos membros em movimentos rítmicos. (NIETZSCHE; 2007: 32)

Segundo Nietzsche a tragédia grega teria reunido este elemento corporal dionisíaco ao elemento apolíneo: a “aparência da aparência”, “a visão extasiante” e prazerosa:

...aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente, isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. (Ibidem: 36).

Duas imagens dionisíacas regem este texto como fios invisíveis, ambas aparecem no fim da tragédia *Bacantes* de Eurípedes. A imagem de Penteu, o rei de Tebas, cidade natal de Dionísio, vestido de mulher, a caminho de seu fim trágico: a morte violenta nos braços das bacantes. Imagem que chamei de *Penteu Travesti* e a imagem de Agave, a mãe de Penteu, voltando para Tebas das bacantais na floresta com a cabeça arrancada do filho nos braços, acreditando carregar na verdade a cabeça de um leão, imagem que chamei de *maternidade abjeta*.

As antropografias são práticas que visam a encarnar esta força violenta e extasiante do trágico em gestos simples realizados no próprio fluxo do cotidiano, tais como caminhar, conversar, ouvir, compartilhar (a bebida, por exemplo), escrever, descrever, propor, observar, vivenciar, refletir, dançar, mendigar, colaborar. Eis uma

lista dos verbos fundamentais para a prática das antropografias, lista que, no entanto, poderia ser talvez subsumida a dois verbos: *comer e ser comido*, verbos, aliás, que sintetizam, de algum modo, as imagens do *Penteu Travesti* e da *maternidade abjeta*. As antropografias são, a meu ver, antropofagias. Jogos de sentidos, jogos que se dão sob o vetor da alteridade. Nele, portanto, desenhar é comer, escrever é digerir, teatralizar é transar.

A antropofagia tem sua historicidade, podemos hoje falar, talvez, de uma tradição antropofágica, desde a publicação do *Manifesto Antropófago* por Oswald de Andrade em 1928 a antropofagia não parou de mobilizar artistas e pensadores no Brasil, da retomada concretista com Décio Pignatari e os irmãos Campos nos anos 50 à explosão tropicalista nos anos 60 e 70, com o Teatro Oficina, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Tom Zé e tantos outros, ou até os recentes estudos de Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio e os de Suely Rolnik sobre psicanálise e subjetividade. Não caberá aqui uma extensa discussão sobre este conceito, mas especificarei ao longo do texto o modo como me aproprio de determinados procedimentos e conceitos formulados por alguns destes inventores e mestres do pensamento antropofágico.

Passando, agora, da antropofagia à antropografia, cabe assinalar que o sentido vernacular do termo antropografia é: a descrição da anatomia humana.¹

Este termo me interessa por destacar duas noções fundamentais para o pensamento e para a arte: o ato de descrever, que sugere a série escrever, inscrever, desenhar, fotografar. E a ideia de “humano” - isto é: que possui um corpo, para além, é claro, da anatomia, humano é coisa que está no mundo e que produz mundo. O que

¹ Eis algumas definições dicionarizadas da palavra: 1) antropografia (an.tro.po.gra.fi:a) sf. 1. Anat. Descrição da anatomia humana; 2. Antr. Parte da antropologia que estuda a raça humana a partir do aspecto físico, da língua, das instituições e dos costumes em geral. [F.: antrop(o)- + -grafia.]. (<http://www.aulete.com.br/antropografia#ixzz3ZHILBoAK>). 2) antropografia [ãtrɔpɔgrɐ'fiɐ] nome feminino - descrição do corpo humano -- Do grego *ánthros*, «homem» + *gráphein*, «descrever» +-ia ((in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-05-05 19:09:11]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/antropografia>). 3) Significado de Antropografia: 1- Descrição anatômica do corpo humano. 2- Reprodução pelas artes plásticas da figura humana. Exemplo do uso da palavra Antropografia: antropografia é um substantivo feminino. <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/antropografia/14150/>

estou chamando de antropografia não se resume, portanto, nem ao ato de descrever, nem à ideia de anatomia humana. É, na verdade, uma prática que põe em movimento ambos os termos: *ánthropos* (homem) e *gráphein* (descrever). Movimento que deve possibilitar sempre uma abertura de sentido. Não creio, por exemplo, que a noção de humano possa ser reduzida ao conceito de espécie, mas também não creio que possa haver tal conceito sem um corpo, aliás, penso que não há conceito algum desvinculado de um corpo, eles sempre são e se dão nos corpos. Mas também não podemos fechar a noção de corpo, como já observei, pois ele não se reduz a uma anatomia, nem a uma fisiologia, ele é sempre algo que excede. Ele também nunca é simplesmente uma mera ideia, é sempre o corpo de alguém, que, por sua vez, está sempre em algum lugar, em determinado tempo, em dada relação com outros corpos e objetos. É nessas relações que as antropografias se dão, e essas relações se dão também nelas, por elas.

Quando desenho, por exemplo, o reflexo de uma travesti no espelho, a criação não se reduz ao desenho, nem mesmo ao ato de desenhar, este ato é instaurador, é originário, mas só o é se considerarmos todo o ambiente e o contexto em que ele é feito. Nesse caso, o contexto é o Rio de Janeiro, em 2012, na Rua Augusto Severo, no bairro da Glória, ponto de prostituição de travestis. Como disse a célebre travesti Luana Muniz², eu me “inseri na prostituição”, universo que tem seus códigos e onde as pessoas estão acostumadas a se relacionarem de dada maneira. Certamente o ato de abordar uma travesti e pedir para realizar um desenho dela no espelho não faz parte do “repertório” de abordagens a que elas estão habituadas. Esta abordagem, que chamei de *mendicância da imagem*, provoca diversas reações, misto de estranheza e curiosidade, misto de desconfiança e indiferença, cria-se, enfim, uma nova relação, que já não é a da travesti com o cliente. Poderíamos dizer que, quando a travesti aceita a proposta, cria-se uma relação artista/modelo, certamente uma relação nada tradicional, por isso falarei mais sobre esta relação e sua dinâmica de reversibilidade na qual o artista se torna modelo e a modelo artista. Por ora, interessa frisar que o ato de desenhar nesse local específico, e com este suporte específico, é que produz essa nova relação.

Mas a relação não se finda no ato do desenho, ela se *origina* aí. Desde o momento em que ela surge, não para de se desenvolver, de se desdobrar e de produzir novas criações, novas *relações* e novas *origens*. Por exemplo, este texto está saturado

² Luana fez este comentário recentemente (abril de 2015) em um depoimento que gravei em seu casarão na Lapa para a divulgação da exposição “Vênus nos Espelhos”.

destas experiências que vivi na rua, com a as travestis, com a Ciganinha e em outros contextos ainda. Certas questões que vou abordar aqui foram pensamentos que surgiram no momento mesmo destas experiências, e, de certa forma, este texto se origina nelas. Ao me colocar neste processo de escrita, todavia, novas questões aparecem, eu me ponho em relação com outros textos que me levam a ter novas percepções destas experiências vividas na rua e este exercício de escrita me levará, necessariamente, a outras proposições artísticas ou teóricas. Na verdade, não existe esta separação, talvez exista o momento da escrita e exista o momento da ação, um momento mais reflexivo e outro mais corporal, mas apenas como modulações de um mesmo movimento, pois toda ação já não é de alguma forma uma escrita? E, por sua vez, toda escrita já não é também uma ação?

Será preciso ainda questionar este “eu” da escrita, quando digo que eu vivi tais experiências, que eu realizei tais práticas e que, a partir delas, eu propus tais e tais perspectivas conceituais, figuras, reflexões, ideias. Poderá o leitor encontrar uma unidade neste “eu” que assumo nestas práticas das antropografias? Terão as histórias narradas e os conceitos trabalhados no interior desta prática algum valor de verdade? A resposta para estas perguntas é certamente negativa, este “eu” das antropografias é uma posição temporal da escrita, uma perspectiva momentânea, este “eu” está em deriva, aberto a assumir outras posições, outras dicções, a vestir outras roupas, outros corpos. Pelo menos este é o desejo desta escrita, desfazer as certezas do “eu”, suas estratificações, suas arrogâncias.³ E as histórias narradas e as formulações teóricas também não pretendem ter valor de verdade, pois, quando narro uma experiência que vivi, não estou interessado na verdade desta história, estou sim tentando enxertar sua carne na escrita e todos os artifícios de invenção e imaginação serão bem-vindos para corporificar a narrativa, para torna-la mais potente, excessiva mesmo. Se o enxerto for bem-sucedido ele produzirá vazamentos, transbordamentos na superfície do texto, nos limites do sentido, pois é preciso que haja sempre a possibilidade do surgimento de outro sentido ou da falta de sentido para que haja uma pulsação, um corpo, uma carne na escrita.

³ Também não há unidade no conceito de antropografia que estou propondo aqui, por isso, seguindo a sugestão de minha orientadora, a professora Flora Sussekind, usarei quase sempre o termo no plural, antropografias.

Do mesmo modo, não estou interessado primordialmente em fazer algo que se pretenda a interpretação exata de um texto de Oiticica, de um manifesto de Oswald, ou de um conceito de Foucault ou de Deleuze, mas, ao me confrontar com estes textos e conceitos, quero me compor com eles, operar uma transfusão de modo a que eles possam correr em minhas veias, e não importa se, para operar tal transfusão, for necessário inventar técnicas, artifícios e até falsificações, o importante é que se esta operação for bem sucedida (e o fracasso é sempre um horizonte necessário) uma nova *origem* emergirá no processo das antropografias.

É esse processo sem fim das antropografias que penso que se aproxima ao conceito de *programa in progress* proposto por Hélio Oiticica, e que ele utilizou como subtítulo para as *Cosmococas*, série de instalações que criou em parceria com Neville D’Almeida. Em entrevista concedida a Lygia Pape em 1978, Hélio explica porque prefere o termo *programa in progress* ao termo *work in progress*:

Work in progress é como se fosse uma obra em etapas, como *Finnegans Wake* de Joyce. Ao passo que, no C.C. – programa in progress, a estrutura é muito mais aberta. É uma coisa que a pessoa mesma pode inventar, participar. (OITICICA; 2009: 180)

Para criar as *Cosmococas*, os artistas inventaram a *mancoquilagem*: o ato de “desenhar-brincar” com carreiras de cocaína sobre objetos com imagens de ícones da cultura pop e da contra-cultura, tais como: jornal com rosto de Buñuel, capa de disco de Jimi Hendrix, capa do livro de fotos de Marilyn Moroe, capa do livro de Yoko Ono. Esse processo de “desenhar brincar” é registrado em séries de fotografias que são *momentos-frame* de projeções exibidas nas paredes e no teto das instalações, que, por sua vez, são “ambientes de lazer”, com redes, colchões ou piscina.

É interessante observar que as *Cosmococas* se originam da *mancoquilagem*:

tudo começou com o q vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS): invenção de NEVILLE: paródia dos concerns do artista: a COCA q se dispõe em trilhas acompanha o pattern design q lhe serve de base: uma espécie de démi-sourrire para q se conhecia por plágio: a MAQUILAGEM se esconde na própria disposição q assume como fora parte do desenho (OITICICA; 2005: 192)

O desenho é também aí apenas a *origem* de um processo criativo, desenho que não pode ser compreendido sem se considerar o suporte que é utilizado (cocaína, capas de discos, livros, jornais) e todo o contexto em que foi criado, Nova York, anos 70, no atelier do artista. A partir deste gesto inaugural, a obra se desdobra em um *programa*

in progress que parece não ter fim – e esse desdobramento pode se dar para além mesmo da vida dos artistas, e, de fato, certas proposições de Hélio parecem ter sido criadas para que pudessem ser realizadas mesmo depois de sua morte⁴, o que de fato vem ocorrendo, como por exemplo, a inédita montagem do penetrável *PN 16* ou *PN nada* na Praça XV durante a exposição *Museu é o Mundo*, em 2010, e, mais recentemente, a realização da *CC9, Cosmococa* que Oiticica desenvolveu e propôs para ser realizada em parceria com Carlos Vergara, e que este último só veio a realizar em 2014, no MAM, dentro da exposição *Imagens da Escuridão e da Resistência*. Para além dessas realizações materiais, os *programas* ou *proposições* de Oiticica indicam passagens, *origens*, aberturas para novos horizontes de criação/pensamento, horizontes que reconfiguram a relação do artista com o mundo, horizontes estes que, uma vez abertos, não se fecham mais, e, pelo contrário, se desdobram em *novas origens*. É o que ele parece querer dizer quando, em correspondência a Haroldo de Campos em 1974 (mesmo ano em que escreve o texto citado acima sobre as *Cosmococas*), diz:

10 anos de PARANGOLÉ: programinha sem tempo: e noutra lhe digo dos pontos de shift de 10 anos pra cá: e por isso programa-in-progress e q gera do início algo outro e mais outro (OITICICA; 1974: 2).

A aproximação das antropografias com o *programa in progress* se dá, portanto, primeiramente, por esta compreensão da criação como *origem*. *Origem* que emerge de uma dada *relação* e que abre no mundo novas *relações*, *relações* que, por sua vez, abrem a possibilidade de novas *origens*. Será preciso explicar o sentido que estou dando ao termo *origem* para compreender então o tipo de *relação* que dela pode surgir, porque certamente não se trata aqui de quaisquer *origens* nem de quaisquer *relações*. Existe um sentido ético, político e estético nessas formulações conceituais. Penso aqui em *origem* no sentido benjaminiano:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. (BENJAMIN; 1984: 67/68)

Creio que, nessa passagem da *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin já anuncia o pensamento crítico que mais tarde formulará nas *Teses sobre a História*. Suponho que existe uma profunda relação entre o conceito de *origem* e a proposição que

⁴ Hélio Oiticica faleceu em 22 de março de 1980.

se expressa em uma das mais célebres frases das *Teses*: “escovar a história a contrapelo”.

O conceito de origem serviu a Benjamin para escapar ao dilema que opunha, de um lado, certa teorização estética idealista da qual se pode dizer talvez que ignore os fatos, as características particulares das obras, em nome de uma ideia coesa e totalizante, e, de outro lado, uma teoria que, ao afirmar radicalmente o particular, negaria qualquer formulação estética de conceitos mais abrangentes, tais como os de tragédia e comédia, com os quais o pensador alemão trabalha em seu estudo sobre o drama barroco alemão. A problemática da *origem* escapa a esse dilema, pois o conceito originário “não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” (BENJAMIN, 1984: 68). Em *Origem do Drama Barroco*, Benjamin não dá um sentido explicitamente ético e político ao conceito de *origem*, no entanto, se observarmos a semelhança que existe no modo como ele formula este conceito e o modo como ele chega à proposição: “escovar a história a contrapelo”, talvez possamos perceber no conceito de *origem* um profundo sentido ético e político.

Vejamos, dessa perspectiva, o que significaria tal proposição:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. *Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.* (BENJAMIN; 1987: 225).⁵

“Escovar a história a contrapelo” é interromper o “cortejo triunfal” dos vencedores, é “fazer explodir o *continuum* da história”. Esta interrupção, esta explosão da marcha dos vencedores, da história como progresso, é a ação propriamente revolucionária, ela não ocorre no “tempo homogêneo e vazio”, mas em “um tempo

⁵ Grifo meu.

saturado de ‘agoras’” (Ibidem: 230). A formulação de Benjamin sobre o conceito de origem refere-se também a uma interrupção, no caso, uma interrupção “no fluxo do vir-a-ser”, e a imagem que ele utiliza para ilustrar esta interrupção, ou essa “emergência”, é a de um “torvelinho”, imagem singular pela sua dinâmica espiralada, voltada tanto para o passado, quanto para o futuro, para “sua pré e pós história”. O gesto de “escovar a história a contrapelo” possui também esse duplo movimento, e, sendo um gesto eminentemente revolucionário, é também “um salto de tigre em direção ao passado” (Ibidem: 230).

Creio que o *Manifesto Antropofágico* de Oswald é paradigmático neste sentido, realizando-se, todo ele, como um discurso que se põe contra a “história oficial” contada pelos vencedores. “Contra todas as catequeses... Contra o Padre Vieira... Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo... Contra a verdade dos povos missionários... Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo” (ANDRADE; 2011: 67-71). Um discurso que propõe um salto para passado, para o Brasil antes das Caravelas, salto que aponta também para um futuro utópico que se condensaria na imagem do “bárbaro tecnizado”.

Não caberá aqui uma comparação mais profunda entre o pensamento de Oswald e o de Benjamin, tema para um estudo vasto, e estou ciente do caráter problemático desta comparação, sobretudo porque o pensamento antropofágico de Oswald se apresenta como um discurso contra o messianismo, pensamento que ele sistematizou no texto *A crise da Filosofia Messiânica*, enquanto Benjamin parece fazer conviver, em permanente tensão, o messianismo judaico com o pensamento marxista. No entanto, existem aspectos de consonância entre os dois pensadores, e eu gostaria de ressaltar, desse ponto de vista, apenas dois aspectos, que são fundamentais para compreender o movimento de interrupção do *continuum* da história, a crítica à ideia de progresso e a escolha das sociedades Matriarcais como referente utópico.

Em sua análise sobre a famosa *Tese IX* (onde Benjamin cria a alegoria do “anjo da história” tomando como referência um quadro de Paul Klee), Michael Löwy sugere que há indícios de uma referência às sociedades matriarcais, que seria um “equivalente profano” ao paraíso perdido a que a *Tese IX* faz referência. Segundo o comentador, se a tempestade que sopra do paraíso e impele o anjo “irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu”, se

“o que nós chamamos de progresso é essa tempestade” (BENJAMIN apud LÖWY; 2005: 87), o paraíso seriam as sociedades Matriarcais.

Qual o equivalente profano desse paraíso perdido do qual o progresso nos distancia cada vez mais? Vários indícios sugerem, que para Benjamin, trata-se da sociedade primitiva sem classes. No artigo sobre Bachofen (1935) (...) ele evoca, a propósito das comunidades matriarcais antigas, “uma sociedade comunista na aurora da história”, profundamente democrática e igualitária. E, no ensaio “Paris, capital do século XIX”, ele retoma essa ideia: as experiências das sociedades sem classes da pré-história, registradas no inconsciente coletivo, “ em relação recíproca com o novo, dão nascimento à utopia”(LÖWY; 2005: 89/90)

Ainda segundo Löwy, a resposta de Benjamin a esta “tempestade do progresso” não seria um mero retorno cíclico para as sociedades matriarcais sem classe.

Para Benjamin a sociedade sem classes do futuro – o novo Paraíso – não é a volta pura e simples àquela da pré-história: ela contém em si, como síntese dialética, toda história da humanidade. A verdadeira história universal, baseada na lembrança universal de todas as vítimas sem exceção – o equivalente profano da ressurreição dos mortos – somente será possível na futura sociedade sem classes. (Ibidem: 94/95).

Também Oswald propõe um retorno à sociedade matriarcal sem classes por via dialética. No entanto, na dialética de Oswald, quem opera essa síntese não é nenhum “espírito messiânico”, mas o indígena antropófago, o “bárbaro tecnizado”, que agora se apodera dos avanços técnicos da civilização (europeia principalmente) para realizar sua vingança canibal, “anticolonialista, deglutidora dos imperialismos” (NUNES in: ANDRADE; 2011: 74).

Sem dúvida, me parece importante reter esse horizonte utópico da sociedade matriarcal, sem classes, “sem complexos, sem prostituições e sem penitenciária do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE; 2011: 74). No entanto, creio que será necessário romper de algum modo com o pensamento dialético para chegarmos ao conceito de *origem* que eu gostaria de propor aqui. Embora nem Benjamin, nem Oswald tenham abandonado totalmente o pensamento dialético, ambos parecem lidar com ele de maneira no mínimo ambígua.

Em Benjamin, a dialética parece manter-se em constante tensão, é como se não fosse possível o terceiro termo, isto é, a síntese. De fato, é o que parece ocorrer nas *Teses sobre o conceito de história*, pois os dois referentes centrais das Teses - o messianismo Judaico e o materialismo histórico - convivem em constante tensão e reversibilidade, e não encontramos aí uma síntese dos termos antagônicos.

Já na primeira tese, ele faz essas duas correntes de pensamento dialogarem. Para tanto, ele cria a alegoria de um boneco autômato, jogador de xadrez, que é, na verdade, uma falsa máquina, em cujo interior se esconde um anão mestre no jogo, que conduz o boneco por meio de fios:

O Boneco chamado ‘materialismo histórico’ deve ganhar sempre. Ele pode medir-se, sem mais, com qualquer adversário, desde que tome a seu serviço a teologia, que, hoje, sabidamente, é pequena e feia e que, de toda maneira, não deve se deixar ver. (BENJAMIN in: LÖWY; 2005:41).

Creio que esta dialética em permanente tensão é semelhante à que Benjamin encontrou em seu estudo sobre a alegoria no drama barroco:

Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas. (BENJAMIN; 1984:197)

Embora para Benjamin exista uma síntese na dialética alegórica, esta síntese não é a de uma paz, mas a de uma suspensão do conflito, e a tensão, portanto, permanece. A “síntese operada pela escrita alegórica, na batalha entre a intenção teológica e a artística, (...) deve ser vista menos como uma paz, que como uma *trégua dei* entre duas intenções antagonísticas”. (Ibidem: 199). Aqui, creio que podemos fazer novamente uma relação com o conceito de origem, isto é, penso que a síntese alegórica pode ser lida como uma origem, no sentido de que esta síntese gera uma interrupção em algo que está em fluxo, no caso, a batalha entre “entre duas intenções antagonísticas”. Ora, o que o gesto de “escovar a história a contrapelo” interrompe é justamente uma batalha, a que se desenvolve ao longo da história e que gera sempre um vencedor e um perdedor. A interrupção que a origem produz, no caso da alegoria, gera um livre jogo entre os termos, no caso, o artístico e o religioso. Já no que se refere à história, o que esta interrupção faz emergir é a revolução em direção à sociedade sem classes.

Gostaria ainda, para adensar um pouco mais este conceito de origem, de fazer uma “experiência de pensamento”, isto é, de pensar o pensamento de Benjamin a contrapelo, pensa-lo contra a dialética, com o filtro da diferença. Assim poderíamos trocar talvez a tensão dialética, pela afirmação da diferença. Essa “experiência de pensamento” é, na verdade, uma dança: ler Benjamin pelo filtro trágico da leitura que

Deleuze faz de Nietzsche. E tomando por base, a princípio, o seguinte comentário deleuziano:

"O prazer de se saber diferente", o gozo da diferença: eis o elemento conceitual novo, agressivo e aéreo pelo qual o empirismo substitui as pesadas noções da dialética e, sobretudo, como diz o dialético, o trabalho do negativo. Dizer que a dialética é um trabalho e o empirismo um gozo basta para caracterizá-los. (DELEUZE; 1976:17)

Em português, a operação que proponho, é bastante simples, basta apagar a vogal 'o' do conceito de alegoria, e teremos aí *alegria*. Tentemos então uma interpretação, com este filtro trágico, da *aleg(o)ria* do autômato jogador de xadrez. Nós nos perguntaremos então o que poderia ser o devir-máquina do anão? Em outros termos, o que seria o devir-marxista da teologia? Löwy nos dá um exemplo histórico deste devir, "a Teologia da Libertação na América Latina" (LÖWY, 2005:46). E o que seria o aspecto máquina do marxismo? A tecnocracia Stalinista? E o aspecto máquina da teologia? As religiões evangélicas de matriz americana? Há uma potência na alegoria para um livre jogo com as imagens. Poderíamos continuar com o jogo, e pensar o que seria o devir-teológico do marxismo? E o espírito anão do marxismo? Ou o espírito anão da teologia? Pensaríamos então a alegoria como um jogo de forças que podem tanto se estratificar em um plano de organização - o estado, a família, o sujeito - ou se desterritorializar no plano de imanência. Pois, se é difícil extrair uma síntese dialética dos termos marxismo e messianismo, talvez seja possível compor agenciamentos a partir de fragmentos dessas teorias que se ponham em movimento, mas que não cheguem a compor nem uma moral, nem uma lei, nem uma ideia definida de deus ou de sujeito. De certo modo, estaríamos colocando a alegoria de Benjamin contra o materialismo histórico e contra a teologia, ou melhor, superávamos que estes dois termos compõem propriamente o plano de estratificação e, sob eles e entre eles, há toda uma relação de forças entre os braços do anão e as cordas que eles puxam para movimentar os braços do autômato, todo um jogo de ocultações e espelhamentos para contagiar o adversário, toda uma relação de lentidões e velocidade entre as jogadas do adversário e as do anão/autômato.

No caso de Oswald, em sua intuição antropofágica, expressa no manifesto de 1928, não há propriamente dialética, a dialética aparece depois, a antropofagia é anterior à sua conversão marxista e à militância no partido comunista. Aliás, quando inicia sua militância no partido comunista, chega mesmo a renegar a antropofagia, em 1933, no

prefácio ao romance *Serafim Ponte Grande*. No entanto, como destaca Benedito Nunes no prefácio do livro *A Utopia Antropofágica*⁶, neste mesmo período de “casaca de ferro na Revolução Proletária”, escreve as suas peças de teatro, “que datam de 1934 (O homem e o cavalo e A morta) e de 1937 (O Rei da Vela), bem como os artigos, ensaios e conferências reunidos em Ponta de Lança” que “parecem submeter o marxismo a uma filtragem ‘antropofágica’” (NUNES in: ANDRADE; 2011: 10). É verdade que Oswald continuará utilizando a lógica dialética na retomada antropofágica em 1945, e é por meio dela que ele forjará sua “visão de mundo” antropofágica expressa no tratado filosófico *A Crise da Filosofia Messiânica* em 1950. Mas, fiquemos, por enquanto, com o Oswald do manifesto de 28, o Oswald que ainda não tinha sido tocado pela “vacina marxista”.

O que aparece no *Manifesto Antropófago* é todo um discurso da diferença, discurso não identitário: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago” (ANDRADE; 2011: 67). Um discurso contra a lógica: “Nunca admitimos a lógica entre nós.” (Ibidem: 69). Enfim um discurso da alegria: “A alegria é a prova dos nove.” (Ibidem: 73). É o que sugere Suely Rolnik quando propõe pensar a antropofagia no terreno da subjetividade:

Estendido para o domínio da subjetividade, o princípio antropofágico poderia ser assim descrito: engolir o outro, sobretudo o outro admirado, de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a subjetividade do antropófago e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação. Constituídos por esse princípio, os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária. (ROLNIK; 2000: 452)

Para Rolnik, esta ideia de “subjetividade antropófaga” é muito próxima da ideia de subjetividade proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

(...) a subjetividade, segundo os dois autores, não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. Assim, as figuras da subjetividade são por princípio efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais. (Ibidem: 452)

Ainda, segundo a psicanalista, esta “subjetividade antropófaga”, deleuziana e guattariana produz “uma crítica contundente aos modos de subjetivação subordinados ao regime identitário e ao modelo da representação”.

⁶ Livro que reúne os manifestos e os tratados antropofágicos de Oswald.

Retomemos um pouco o que me propus a pensar inicialmente – isto é, o conceito de *origem*. Não tanto para pensar a *origem* das antropografias, mas para pensar a prática da antropografia como um processo saturado de *origens*. O conceito de origem que estou propondo, portanto, “emerge do vir-a-ser e da extinção”, cria uma relação mútua com o passado e com o futuro, possui um sentido ético e político: a interrupção do “continuum da história”, da “marcha dos vencedores”, é um devir-alegoria, é uma forma de pensamento trágico, da diferença e da alteridade ou ainda um processo de “subjetivação antropofágico”, mas é, também, um processo de produção estético. É claro que não é certo que se consiga criar esta prática saturada de *origens*, mas este é o desejo da antropografia tal como procuro pensa-la aqui.

Propus-me também a falar sobre as *relações* de onde emergem as *origens* na prática da antropografia. Ora, as relações são sempre de um corpo com o *Outro*. Relações de desejo do outro - “só me interessa o que não é meu”, são relações “te-atais”, isto é, elas têm a ver com o que o diretor Zé Celso Martinez chamou de “Te-ato”:

Te-ato é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O Te-ato é alguma coisa que atua concretamente, fisicamente na realidade cotidiana. Você consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. É uma coisa que mostra o teatro nas relações humanas (...) Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do Teatro nas relações sociais, de filho com mãe, de pai e filho, patrão empregado etc. Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real (...) a crença de que o homem é que muda o homem. (CORREA; 2008: 138)

O que me chama a atenção na proposta do Zé Celso é que ele desterritorializa o teatro, ele evidencia que o teatro já está aí, no mundo, nas relações sociais, e, de certa forma, isto não é nenhuma novidade. Brecht já havia falado disso, mas, em Brecht, mal ou bem, ainda existe a delimitação do palco, do espaço teatral pré-delimitado, e, por outro lado, o teatro de Brecht estava mais interessado em revelar as injustiças sociais no âmbito da infraestrutura, na exploração do trabalhador pelos donos dos meios de produção, o teatro de Brecht buscava revelar a sua própria teatralidade para que o público pudesse compreender o modo como ele foi construído e para que, assim, pudesse questionar esse modo de construção. Ao fazer isso, Brecht convidava o público a perceber a teatralidade em sua própria realidade social e, a partir desta percepção, compreender que seria possível mudar esta realidade. É verdade que o teatro de Brecht

vai além, que ele tem a capacidade de denunciar a própria estrutura da linguagem, ou, nas palavras de Roland Barthes, de dar uma “sacudida na logosfera”:

Tudo o que lemos e ouvimos recobre-nos como uma toalha, rodeia-nos e envolve-nos como um meio: é a logosfera. Essa logosfera nos é dada por nossa época, nossa classe, nosso ofício: é um dado do sujeito. Ora, deslocar o que é dado não pode ser senão a consequência de uma sacudida temos de abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar a cobertura, perturbar a ordem ligada das frases, quebrar a estrutura da linguagem. (BARTHES: 2007: 312)

Neste sentido, o “Te-ato” de Zé Celso é totalmente brechtiano, mas com um dado novo, com uma experimentação do teatro fora do teatro, fora do edifício do teatro, e também fora de certos limites do que convencionalmente se costuma chamar de teatro. As experimentações “te-atais” que Zé Celso e o *Teatro Oficina* realizaram na década de 70 tem certamente fortes relações com as experimentações performáticas que vinham sendo desenvolvidas desde o fim da década de 50 na Europa, nos Estados Unidos e no Japão⁷, trabalhos que desfaziam os limites entre os gêneros artísticos então em pauta.

O conceito de “Te-ato” surge com as experiências realizadas pelo *Teatro Oficina* em viagens por diversas cidades do Brasil. Experiências que foram chamadas de *Trabalho Novo* e que serviram de base para a construção do espetáculo *Gracias Señor*. No livro *Primeiro Ato, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, Zé Celso relata uma destas experiências que ocorreu no vilarejo de Mandassaia no sertão de Minas Gerais:

A cidade era isolada por um rio e estava óbvio que se as pessoas se comunicassem entre si poderiam construir uma ponte e superar aquele problema enorme de descontato total. (CORREA; 1998: 187)

O espetáculo era dividido em sete partes que ocorriam em sete pontos diferentes da cidade, e o objetivo do grupo era envolver a cidade na ação da encenação, transformar o espetáculo num acontecimento significativo para a vida das pessoas, o que ocorreu de fato no momento em que propuseram a construção da ponte:

E, de repente, o próprio grupo, todos, as pessoas, todo mundo carregando pedras! Um querendo carregar uma maior do que a do outro. Uma loucura! Pedras enormes... Bom, aí saiu! A ponte ia ficando pronta e nós fomos inventando uma cançãozinha e a cidade toda aderiu à canção (...) O milagre passa a ser a construção de uma ponte. Construída por nós e por eles, uma coisa concreta, necessária... E isso quer dizer mil coisas. Uma ponte,

⁷ Refiro-me aos happenings de Allan Kaprow, aos concertos do grupo *Fluxus*, as performances de Vito Aconcci, Yves Klein, do Grupo GUTAI, do grupo de Viena, de Carolee Scheneemann só para citar alguns dos principais artistas da arte da performance deste período.

inclusive, é cara. Porque a ponte que a gente fez é uma porcaria de ponte. E a gente dizia: o rio vai levar essa ponte, mas é preciso construir uma ponte mais forte. Eles entendiam que aquilo era uma ponte entre nós e eles... Foi um acontecimento, não foi “teatro”. (Ibidem: 190, 193)

Pensemos ainda um pouco sobre esta conceituação de Zé Celso sobre o “Teatro”. Trata-se de uma ação que “mostra o teatro nas relações humanas”, que “consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos” e que ainda é, também, uma espécie de acontecimento não teatral. É preciso refletir sobre o significado deste “teatro” que permeia o cotidiano, as relações sociais, penso que isto tem a ver com as convenções e as normatizações que estão na origem dos sujeitos, ou melhor, que dão origem às subjetividades. Segundo a filósofa Judith Butler, essas normatizações tem um efeito produtivo de materialização dos corpos. Cito, em seguida, um comentário seu:

O que eu proporia no lugar dessas concepções de construção é um retorno à noção de matéria, não como local ou superfície, mas como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, de fixidez e de superfície — daquilo que nós chamamos matéria. O fato de que a matéria é sempre materializada tem que ser pensado, na minha opinião, em relação aos efeitos produtivos e, na verdade, materializadores do poder regulatório, no sentido foucaultiano. (BUTLER; 2000: 163).

O que Butler está questionando é uma concepção de gênero como um discurso sobre o sexo, pois, para a filósofa, isto cria uma separação entre natureza e cultura que apresenta o sexo como algo natural, “dado”, e o gênero como uma construção cultural sobre este dado natural. Ela questiona este dualismo e essa separação, pois, para ela, o poder regulador e normativo da sociedade atua no próprio processo de materialização do sexo. No entanto, ressaltaria, ainda, que este processo não cria uma estabilidade definitiva sobre os corpos sexuais, que a materialização é um processo aberto, que se dá no tempo, e que, sendo assim, as normas precisam ser sempre reiteradas, pois, embora se criem sedimentações e naturalizações, abrem-se, também, nestes processos, “fossos e fissuras” que são “instabilidades constitutivas dessas construções”, “aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma” (BUTLER, 2000:164). Esta instabilidade, esta fissura, é o espaço potencial de desconstrução deste processo de repetição da norma. É importante ressaltar que, para Butler, o poder regulador não pode nunca ser personificado, ele não é um sujeito, ele é produtor dos sujeitos, embora os sujeitos possam também se produzir a partir do que Foucault chamou de “técnicas de si”. E que poderiam ser compreendidas da seguinte maneira:

O que constitui o sujeito numa relação consigo determinada são justamente técnicas de si historicamente referenciáveis, que se compõem como técnica de dominação, também elas historicamente datáveis. De resto, o indivíduo-sujeito emerge tão-somente no cruzamento entre uma técnica de dominação e uma técnica de si. Ele é a dobra dos processos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição, segundo duplicações, ao sabor da história, que mais ou menos se recobrem. (GROS in FOUCAULT; 2001: 637).

Neste sentido, creio que o pensamento de Butler está de acordo com o de Foucault. O que ela parece acrescentar é que este processo de constituição do sujeito não está separado do processo de materialização do corpo, em outras palavras, não existe uma separação entre corpo e sujeito, assim como não há separação entre percepção e psique. Voltarei, mais adiante, a este ponto. Por ora gostaria de propor, a partir destas reflexões, que é no espaço aberto pelas fissuras ou nas instabilidades constitutivas dos processos reiteráveis (pelos quais a lei, a norma, o poder regulador, historicamente referenciável, se materializam nos corpos), que é neste espaço subjetivo e/ou intersubjetivo, instável e fissurado que se dá o “Te-ato” enquanto potência de desvio ou desconstrução da norma. Ou, em outras palavras, enquanto produção de subjetividade diferenciada. Suponho, portanto, que o que Zé Celso chama de “teatro nas relações humanas” é justamente este processo de *normatização performativa*. Quando Zé Celso diz, em seu relato sobre a experiência em Mandassaia, que “Foi um acontecimento, não foi ‘teatro’”, creio que ele está dizendo que este “acontecimento” escapou (ou abriu uma fissura) a esta teatralidade normativa das “relações humanas”, isto é, que supostamente a ação da construção da *ponte em Mandassaia* mudou a percepção dos corpos, e mudou a relação entre os corpos, que criou uma *ponte* de contato, entre os atores do *Teatro Oficina* e o povo de Mandassaia (que participou da ação), para fora desta *teatralidade normativa*.

De fato, Judith Butler refere-se a um aspecto teatral do ato performativo:

A performatividade não é, assim, um "ato" singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). (BUTLER; 2000:167)

Curiosamente, Butler chama de *teatral* justamente a dissimulação da historicidade dos atos performativos, isto é, esta ilusão, que se tem, no senso comum, de

que os sujeitos são transparentes a si e que falam e agem com intenções totalmente claras e de maneira singular ou original. Em oposição à dissimulação *teatral* dos atos performativos, que ocorrem, por exemplo, nas questões de gênero, quando naturalizamos as condutas consideradas aceitáveis ou normais para homens e mulheres, a começar pela aceitação como fato natural da ideia que existem apenas dois gêneros, então em oposição a este tipo de dissimulação que Butler chama de teatral, existem também, ainda segunda ela, por exemplo, os gestos paródicos das travestis e das drags.

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de *original* (...) a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem *origem*. (BUTLER; 2003: 296).

Eu acrescentaria, sem origem única ou última, ou ainda, se pensarmos a partir do conceito de *origem* benjaminiano, que discutimos anteriormente, eu diria que as *paródias de gênero* é que seriam originais, já que estas interrompem o fluxo historicamente naturalizado e normativo do conceito de gênero binário que associa o masculino ao pênis e o feminino à vagina. Creio que podemos pensar também em mais de um tipo de teatralidade, e que a *paródia de gênero* é também teatral, mas de uma teatralidade bem diferente daquela da dissimulação que naturaliza o conceito de gênero. Creio que a paródia se aproxima do que Barthes chama de teatral em suas análises do teatro de Brecht, mas também em outros textos. Como observa Christophe Bident, para Barthes a teatralidade revela a historicidade dos signos:

(...) consiste, ao mesmo tempo, em produzir um signo e denunciá-lo: o que contribui para desalienar a representação (...). Daí as análises sempre materialistas de Barthes, que inscreve cada escrita num conceito historicamente determinado do modo de representação que ela dá a si mesma. (BIDENT; 2006: 48).

Já a performatividade de gênero que dissimula a historicidade dos signos, dos gestos e dos enunciados, estaria ligada à teatralidade da tradição do teatro ilusionista. Brecht, aliás, criou o seu teatro justamente se opondo à tradição ilusionista que ele chamava de “aristotélica”. Penso ainda em outro referente que pode talvez enriquecer ainda um pouco mais esta reflexão sobre este tipo de *teatralidade paródica* ou te-atal, que teria esta capacidade de denunciar a falsidade dos valores estabelecidos, denúncia que se dá pelo desvio, pelo deslocamento e/ou pela paródia. Penso na filosofia cínica que surge na Grécia Antiga, no séc. IV a.C, particularmente na figura de Diógenes de Sinope.

Diógenes inicia sua filosofia com o gesto de “desfigurar a moeda corrente”, pois teria falsificado a moeda corrente de sua cidade natal, carimbando-a com um selo cinzelado. Por conta deste gesto, ele teria sido exilado e teria passado a viver como mendigo na cidade de Atenas. Diógenes utiliza este gesto como metáfora de sua filosofia que questiona os valores da civilização grega. Marie-Odile Goulet-Cazé e R. Bracht Branham, na introdução do livro *Os Cínicos – o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*, dizem que a filosofia cínica, entre outras coisas, seria uma forma de buscar “uma vida feliz, liberdade e auto-suficiência (autarkeia)” e este exercício da liberdade se daria justamente pela metáfora da desfiguração da moeda:

... metáfora de “desfigurar” a tradição (por paródia ou sátira) e em atos provocativos de liberdade de expressão concebidos para subverter as autoridades existentes (por exemplo, Platão, Alexandre o Grande e outros) (GOULET-CAZÉ e BRANHAM; 19: 2007)

É importante notar que o corpo e o comportamento estão no centro da filosofia cínica, e Diógenes, do mesmo modo que Sócrates, ficou conhecido não pelos livros que escreveu, mas pelas histórias que contam dele. No caso de Diógenes de Sinope, a principal fonte que temos sobre suas histórias é o livro “Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres” de Diógenes Laércio, escrito já no séc. II d.C. Nessas histórias, Diógenes aparece utilizando o corpo de forma subversiva, e era a partir desse uso do corpo que se expressavam a originalidade e a potencia crítica de sua filosofia. Segundo Bracht Branham, para Diógenes

... o corpo é não só uma ferramenta para atacar inimigos ou chocar o público – embora sirva a esses dois propósitos eminentemente retóricos – mas também uma fonte da autoridade do cínico (...) Ele o usa como a expressão visível de sua isenção ao controle social, de sua imunidade à *doxa* ou opinião pública (...) A disposição de Diógenes de viver com seu corpo à vista pública, sua recusa em esconder ou disfarçar as funções corporais convencionalmente de caráter privado estrito ou obsceno, são o exemplo mais claro de seu compromisso com a liberdade cínica – “usar qualquer lugar para qualquer propósito” (BRANHAM; 2007: 115)

Não pretendo alongar aqui esta discussão, ela retornará ao longo do texto, mas espero ter demonstrado, ainda que de maneira breve, que a prática do te-ato proposta por Zé Celso, a performatividade corporal das drags e das travestis e a filosofia cínica de Diógenes de Sinope, podem ser compreendidas como formas distintas de questionar e desmascarar, com ações corporais que visam diretamente o comportamento dos sujeitos, as convenções normativas e reguladoras que produzem os corpos ditos civilizados, seus atos e seus discursos. Ao denunciar tais convenções, estes gestos, que

estou chamando aqui de *te-atais*, abrem espaço para o desvio, para a produção de diferenças, ou de *origens* enquanto interrupção do fluxo normativo do poder.

Este é o sentido que estou propondo para a prática das antropografias enquanto *relações te-atais* entre corpos e proliferação de *origens* (enquanto escrita e imagem) em um *programa in progress*. Será necessário refletir mais a fundo sobre os artifícios que inventei nesta prática para mediar ou mesmo produzir isto que estou chamando de *origens* e/ou *relações* antropográficas. Mas deixarei que essas reflexões surjam no interior mesmo do processo de escrita.

Parte 1 – Relatos

Passeio 1554, quarto 303

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que á a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (POE; 1975: 95/96)

Mal víamos a terra entre o subir e o descer das vagas, não podíamos saber onde estávamos, além disso, havia a neblina que não nos permitia saber se era de areia ou de rocha a terra para onde a tempestade nos arrastava. Rogamos a deus por nossas almas. Houve um momento em que me distanciei do desespero e admirei as formas que surgiam a cada nova onda que batia sobre a proa do navio fazendo subir pelos ares milhões de gotículas sobre o fundo branco e cinza e azulado do céu nebuloso. Fiquei como que extasiado pela imagem e a morte me pareceu bela. “Quando chegamos ao lugar onde as vagas batiam em terra elas nos suspendiam tão alto como se estivéssemos sobre uma muralha... O primeiro baque sobre a terra já despedaçou o navio.” (STADEN; 1900: 35).

No meio dos destroços, agarrados em paus, rolando sobre as ondas chegamos vivos em terra, tremendo do frio e da vida que quase perdemos. Agradecemos a Deus por nos salvar, ainda inocentes que estávamos do nosso terrível destino. Éramos mais ou menos trinta entre marinheiros e jesuítas. Vínhamos com a santa missão de levar a palavra de cristo aos pobres selvagens destas terras desconhecidas. Eu tinha apenas dezesseis anos, fui convidado pelo *Bispo Sardinha* porque desenhava bem e tinha bastante disposição física, minha missão era a de registrar a viagem em desenhos. E agora, sentado na areia daquela praia deserta, com a respiração ofegante e os queixos batendo, com o vento agitando meus cabelos e a água da chuva escorrendo pelo corpo, pensava naquela imagem poderosa que suspendeu todo meu temor da morte no meio da tormenta, a imagem ecoava os gritos dos marinheiros, o ranger das madeiras e os trovões da tempestade e que espantoso prazer eu sentia com aquilo tudo! Era como se meu corpo tivesse se fragmentado por instantes naquela multidão de gotículas de água que flutuavam no ar após a enorme onda rachar a proa do navio. E ria comigo mesmo ao pensar na impossível tarefa de desenhar tal imagem.

Temia compartilhar tais impressões com meus companheiros porque duvidava do caráter divino de tais devaneios, sentia como se uma força sobrenatural se apoderasse de mim rompendo todo temor... não ousava confessar a mim mesmo... eu sabia, mesmo

sem expressar em pensamento, que aquela força aniquilava em mim o medo de Deus. Quantas aventuras vivi? Quantas vezes estive a beira da morte? E sempre aquela força agindo sobre mim, ajudando-me a escapar com vida, e porque eu duvidava? Eu sempre duvidava ser ela fruto da providência divina?

Após dois dias caminhando na floresta encontramos um pequeno rio, logo começamos a perceber algumas marcas humanas, eram pequenas inscrições em árvores que pareciam indicar direções opostas, lembravam flechas, um de nós ponderou que poderia ser um sinal avisando para que não nos aproximássemos e que deveríamos ficar atentos, seguimos andando pela mata beirando o rio. Estávamos todos muito tensos e atentos a qualquer sinal, depois de uns trinta minutos andando sem que conseguíssemos distinguir nenhum som ou sinal humano, uma flecha passou bem perto de nós e foi cravar-se numa árvore logo a nossa frente. Ficamos paralisados por alguns segundos, era o segundo sinal. Havia entre nós um padre muito medroso que àquela altura estava completamente apavorado. Para nossa infelicidade, alguns segundos após a flechada de aviso uma cobra caiu em cima do pobre padre que pulou e soltou um sonoro e agudo grito. Aquilo foi fatal, antes do padre retornar ao chão de seu pulo histérico, uma flecha já lhe atravessava o tórax. Então foi uma correria e um voar de flechas para todo lado. Àquela força sobrenatural da tempestade se apossou novamente de mim, corri, saltei, rolei entre as árvores como um bicho, conseguia prever com incrível destreza cada novo obstáculo evitando a queda e a pontaria das flechas. Escapei do cerco, no entanto, me encontrava sozinho, perdido no meio da mata.

A tarde caía, achei um refúgio entre duas rochas, catei alguns galhos secos e acendi o fogo que me aqueceu durante aquela assustadora noite. Acordei com o sol, havia uma neblina etérea na floresta. Tive a sensação de que havia alguém me espiando. Olhei em volta e não vi ninguém, olhei uma segunda vez e vi um vulto feminino entre as árvores. Era uma bela e forte índia. Estava seminua, o corpo todo pintado com linhas negras e tramadas, quadril espantosamente largo e seios pequenos formavam uma silhueta bastante incomum em relação às indígenas que conhecera até então. À medida que ela se aproximava descobria novos detalhes de seu exótico semblante. Ela era alta, rosto forte, olhos pequenos, pretos e levemente puxados, nariz largo como o das negras, maçãs avantajadas, lábios carnudos e um queixo másculo. Tinha os pelos das sobrancelhas raspados, sobrancelhas falsas e muito finas, pintadas com tinta preta e que se alongavam em diagonal para cima chegando, nas extremidades, até o meio da testa.

Cabelos longos e ondulados de um loiro brilhante que mais pareciam peruca. O que eu pensava ser uma pintura corporal, era na verdade um tecido elástico que revestia todo seu corpo até a altura dos seios, deixando seus ombros e seus braços descobertos. Uma tanga escura colada em seu corpo escondia o sexo.

Chegou bem perto de mim e começou a falar, não sei com que linguagem gestual comunicamo-nos. Mas acreditei compreender o seguinte, que meus amigos haviam sido capturados e iam ser sacrificados em rito antropofágico, mas que eu havia sido poupado porque escapara do cerco. No entanto, eu teria que passar uma noite com ela que era a filha do cacique. Estava profundamente abalado com a notícia daquela morte terrível e eminente de meus companheiros, mas principalmente com a ideia de ter que passar uma noite com aquela exótica índia. Eu que havia entregado minha alma a cristo, que havia feito votos de castidade, que pretendia ser um padre, agora tinha que escolher entre a morte e a vida pecadora! E na verdade, não ousava assumir isso, mas estava estranhamente seduzido por aquela índia. Ela me ofereceu uma bebida, e como eu estava com muita fome e sede, não hesitei e bebi. Não me recordo o que aconteceu depois, acordei em uma oca, nu, todo amarrado por cordas, em minha volta várias mulheres e crianças dançavam em roda e caçoavam de mim. Compreendi minha desgraça, a índia havia me enganado e eu seria devorado como os outros! Depois da dança me levaram para assistir o ritual de devoração do Bispo Sardinha. Durante o ritual àquela força sobrenatural oriunda não sei de que entranha da natureza se apossou novamente de mim. Assisti a tudo como se não fosse eu, não pensava no sofrimento daquele santo homem, nem na horrível violência e perversão daquele macabro ritual. Pelo contrário, admirava as danças, os gestos, as pinturas, os batuques e os cantos daqueles homens e mulheres selvagens, sentia uma força mágica naquele rito e mesmo o terrível ato da deglutição do santo homem me pareceu belo. Distingui entre eles a exótica índia que me encontrou na floresta, ela estava devorando com singular volúpia um dos membros do bispo quando cruzou seus olhos com os meus. Ah! Como posso ainda me julgar cristão e admitir a terrível atração que sentia por aquela mulher canibal? Ela depois pegou a cabeça do bispo e começou a dançar com ela em volta da fogueira, e eu me deliciava com a cena, ninguém poderia negar a beleza daquela dança, eu já não via a cabeça do Bispo como a de um ser humano. Via como que numa zona fronteira, “zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade” (DELEUZE; 2007: 31).

Terminado o rito já era noite, ela veio até mim e me levou para sua oca, depois de intensas carícias, ela me perguntou se poderia pintar meu rosto, aceitei. Quando terminou ela me disse: agora você se tornou um índio. Fiquei curioso para ver a minha face indígena, peguei um pequeno espelho que estava caído no chão ao lado de nossa rede e que ela devia ter ganhado de um *francês*⁸. Olhei. Não me reconheci, mas era eu! Séculos se passaram na imagem que vi naquele espelho, não sei se para frente ou para trás, mas era eu, com um rosto de mulher, sentado na cama ao lado de uma travesti chamada Janini⁹, em um motel sujo, num beco escuro da Lapa. Ela acabava de fazer uma maquiagem em meu rosto e me disse: agora você é uma travesti.



[Fotonovela *Quarto 303*, Rio de Janeiro, 2006-2015. Com Janini, foto de Alan Castelo.]

⁸ Este texto tem forte influência do pensamento francês: Barthes, Foucault, Deleuze, Gattari, Merleau-Ponty, Derrida, Didi-Huberman são alguns dos nomes de pensadores franceses que constam na bibliografia.

⁹ Ver imagens no anexo 1.

Pent(eu) Travesti

Houve missionários afogados, porque uns se afogaram na boca do grande rio Amazonas; houve missionários comidos, porque a outros comeram os bárbaros na Ilha dos Aroás; houve missionários mirrados, porque tais tornaram os da jornada dos Tocantins, mirrados da fome e da doença, onde tal houve, que andando vinte e dois dias perdido nas brenhas, matou somente a sede com o orvalho que lambia das folhas. (VIEIRA; 2008: 26)

Olho novamente. A imagem escapa, escorrega, vacila. Sinto a sensação proveniente de sua contemplação, mas suas formas cada vez que surgem se escondem em reflexo imaterial. Às vezes creio tratar-se de um rosto, mas não sei qual região da face estou vendo, talvez não se trate mesmo de um rosto, mas de uma paisagem, uma praia em um dia de céu branco, com areia igualmente branca varrida pelo vento, nenhuma marca na areia, apenas a percepção de pequenas ondulações, que provocam uma ínfima variação nos tons da superfície alva e porosa. Indefinível melodia sopra o vento e enquanto a ouço os sons chegam-me nítidos e indescritíveis. Diversos timbres, cordas, sopros, sons metálicos e aveludados, encadeando suaves melodias com rupturas harmônicas inesperadas. O vento exala um suave aroma que relaxa minha musculatura, mas não consigo reter esse cheiro, nem decidir se é o mesmo ou outro a cada nova respiração. Essa indecisão tenciona novamente minha musculatura. Súbita angústia acelera meus batimentos cardíacos e em transe ofegante desconheço meu corpo. Seria ele o mesmo corpo que o de alguns segundos atrás, quando tentava reter uma imagem vaga em um reflexo imaterial? Sinto-me incapaz de afirmar que meu corpo se mantém o mesmo a cada nova sensação percebida do vento, da música, do aroma, da imagem, do tato e das tensões musculares. Nova perturbação faz estremecer todo corpo desde a sola dos pés até o topo da cabeça, estranha e maravilhosa sensação que me dá consciência de cada parte de meu esqueleto, falanges, tarso, metatarso, fíbula, tíbia, rótula, fêmur, ísquio, púbis, sacro, coluna, costelas, esterno, escápula, clavícula, todos os ossos dos braços e do crânio vibram desenhando suas formas em minha consciência. Eis a origem de toda perturbação: já não posso afirmar ser minha esta consciência e também não sei precisar quem é este eu que a percebe.

Foi exatamente esta sensação que tive certa vez deitado na areia da praia de atafona, um lugar repleto de ruínas, que há mais de meio século vem sofrendo com o avanço do mar. Praia que parece antecipar o futuro catastrófico que, ao que tudo indica,

nos espera. Lugar onde passei belos momentos de minha infância e adolescência. Esta mesma perturbação, esta instabilidade e indecisão de *ser*, pontuam com maior ou menor intensidade a relação que tenho com minhas memórias. Pergunto-me muitas vezes se as imagens, isto é o conjunto de estímulos, visuais, sonoros, táteis e olfativos que surgem em minha mente são meus ou de outro, se é pura imaginação ou um fato vivido. É com essa incerteza que desejo narrar algumas de minhas vivências artísticas que se iniciaram pouco antes daquele já citado encontro com a travesti Janini, que ocorreu em 2006 na Lapa num motel chamado *Passeio*. Nesta narrativa assumo a perspectiva desse estranho e instável *eu* e ao mesmo tempo reservo um espaço *neutro*¹⁰ de observação e distanciamento.



Pouco depois daquele encontro *teat(r)al* com Janini adquiri uma estranha obsessão por realizar autorretratos e vivia em certa mística especular, acreditava que a cada desenho um novo *eu* surgia, ou melhor, uma nova percepção de mim mesmo surgia, fazendo desaparecer a percepção anterior. Certa vez realizei um desenho diretamente sobre o espelho, contornando as formas de meu rosto no vidro do espelho, alterando assim a forma do reflexo do meu rosto na superfície. Este desenho pareceu-me particularmente interessante. Não tanto pelo resultado, embora este também interessasse, mas pelo processo, que expressava de modo mais contundente a sensação

¹⁰ Faço referência aqui ao pensamento de Roland Barthes sobre o conceito de “neutro”, tema do curso que ele ministrou no *Collège de France* entre 1977 e 1978.

de apagamento e surgimento de mim mesmo. Esta nova imagem do desenho que surgia no espaço intermediário entre eu e minha imagem refletida. O desenho revelava este espaço *neutro* do espelho, assim sua superfície não mais desaparecendo em sua funcionalidade de espelhar surge em sua mera *materialidade de coisa*¹¹, sem nenhuma significação. Por outro lado, a ação de desenhar sobre o espelho ocorria de modo mais fluido e menos mental que o desenho sobre o papel. De certo modo, era algo que eu já estava experimentando no papel, desenhos que resultavam muito mais de um fluxo gestual produzido por sensações e percepções visuais. O espelho radicalizava essa experiência porque agora a percepção da vibração das formas ocorria de maneira imediata, sem a *mediação da memória*.¹²

Mas, naquele momento, ainda não pensava desta maneira, só iria ter essas percepções muito tempo depois. O fato é que apenas achei curiosa a experiência no espelho e continuei desenhando sobre papel. Tinha o hábito de andar durante a noite pelas ruas da Glória e da Lapa, com prancheta, papel e lápis na mão, abordando as travestis que ali se prostituem, pedindo que posassem para mim para que eu as desenhasse. Chamei esse processo de *mendicância da imagem*.



¹¹ Ver o texto “As duas versões do imaginário” de Maurice Blanchot presente no livro *O Espaço Literário* (2011).

¹² Retomarei esta discussão nos ensaios *Vênus nos Espelhos* e *Corpo sem Pele*.

Certa vez, estava em uma praça quase deserta em plena madrugada. Não era exatamente uma praça, mas uma área entre a Rua da Glória e a Rua Augusto Severo onde há uma larga calçada toda coberta por pedras portuguesas, cercada por antigas balaustradas de concreto que nos fazem lembrar que um dia o mar chegava até ali bem perto. No centro desta área havia um banco de madeira, três compridas tábuas formavam seu assento, ou melhor, formariam, pois a tábua do meio estava faltando, duas tábuas de igual comprimento formavam o encosto, a madeira estava bastante velha e carcomida e via-se em suas fibras restos de uma tinta verde. A luz amarela dos postes iluminava os corpos excitados e excessivamente maquiados das mulheres que estavam sentadas no banco da praça, elas vestiam roupas muito justas, uma delas tinha o bico de um dos seios à mostra, quase todas usavam perucas com cabelos compridos, algumas loiras e outras morenas, eram bastante jovens, fortes e altas. Eu estava de pé com minha prancheta desenhando seus corpos. Enquanto desenhava, suas vozes ecoavam em meus ouvidos, não eram somente as vozes daquele momento presente do desenho, e não somente as daquelas travestis que ali estavam, mas as que eu ouvira durante várias noites desenhando-as.

Quer saber mais o quê? Dou o cu, como o cu, chupo o cu, faço filme pornô, sou soro positivo e pago diária! Olha o vestido dela, que lindo, comprou aonde? No brechó da mona? Eu sou travesti mesmo, não sou que nem essas bichinhas de peruca e peito de sutiã. Sim, porque travesti tem que tomar hormônio, botar silicone no peito na bunda, na boca aonde quiser. Deixa eu ver o desenho, credo, olha a cara de cearense. Você tem namorada? Namora comigo, eu sou operada. Você não acredita? Você já transou com travesti? É normal. Com meu marido eu escondo porque gosto de me sentir mulher. Deixa que eu desenho ela. Até que não está ficando o “ó”. Está parecendo mais a Janini. Cruz que isso não sou eu é a Munique. Não posso dizer que fiz amigas, tem duas que me são chegadas, com as outras estou sempre pisando em ovos, tem muita falsidade por aqui. Eu como mais do que dou, eu gosto de chupar, adoro chupar um cuzinho. Vem chupar meu cu, vem! Eu quero mesmo é ter um marido, comprar um carro, um apartamento e viajar para Europa. Deixa eu te pagar um boquete? Alô? Alô? Oi! É Janini que tá falando meu bem? Faço de tudo. Carinho? Faço também, tipo carinhosa né? Amor? Amor pra mim é gozo, gozou é porque está gostando. Sei, vamos fazer no Hotel Passeio. É, eu atendo lá meu bem. Não, não tem problema. Oito horas. Ok. Me liga, um beijo. Aí, estou doida para sentar numa piroca, aquelas pirocas assim ó, cabeça

de champignon. Ele é tão tímido, olha os olhos dele que lindo. Você não sabe desenhar? Eu fiquei horrível nesse desenho, olha o tamanho do meu braço. Se estiver de zuação vai ter, eu joga um copo de cachaça na cara dele. Deixa que eu desenho ela, me dá aqui o papel. Ele tá aprendendo ainda. Tem gente de todo tipo, muitas vezes eles querem apenas desabafar. Eu nem penso em operar, não sou que nem essas aí, a maioria diz que quer operar, mas é tudo da boca pra fora. Eu não, eu gosto de comer também e afinal é meu pau que enche meu bolso. Você quer saber, a tara mais estranha que eu já vi foi a de um cara que uma vez me pediu para eu cagar em cima dele.

De súbito calam-se as vozes de minha memória e volto a ouvir a palestra presente. Uma das travestis passa lepidamente sua mão sobre minha calça na região do meu pênis. Tomo um susto e consigo evitar com o braço que segura o lápis que ela prossiga em seu movimento. Neste momento dou-me conta que estou sozinho cercado por três travestis evidentemente alteradas por uso de entorpecentes, em uma área semideserta do bairro da Glória. Um arrepio de medo faz vibrar minha coluna, lembro-me daquela sensação de instabilidade de ser e novamente meu esqueleto faz-se presente em minha consciência. Consigo disfarçar minha insegurança com alguma dificuldade. Sinto-me como *Penteu* cercado pelas *Bacantes*, prestes a ser devorado. Na verdade, não há nenhum risco real, no entanto, dou-me conta da desproporção da força daquelas três mulheres em relação à minha e isso me assusta. Na verdade, creio que elas estão me testando, vendo até onde vai minha coragem. Para desviar a tensão que se estabelecera após aquela abusada provocação, mostro a elas o resultado dos desenhos, e, enquanto elas analisam os desenhos, entre risos e piadas, fico pensando a respeito daquela analogia com as bacantes.

Penteu, na tragédia *Bacantes* de Eurípedes, é o rei de Tebas, cidade natal do deus Dionísio. Ele representa, na tragédia, a autoridade patriarcal que pretende coibir os rituais matriarcais e orgiásticos praticados pelas bacantes em homenagem ao retorno de Dionísio à sua cidade natal. Para castigar o arrogante rei, Dionísio vai convencê-lo a se vestir de mulher para surpreender as bacantes em seus rituais. Ele acabará sendo morto e esfaqueado por elas. E, entre as bacantes que o matam, está sua própria mãe, Agave. Entre outras coisas, a tragédia parece demonstrar a falsa autoridade masculina de Penteu e a força feminina das bacantes dionisiacas. Então penso que é exatamente isto que as travestis demonstram com seus corpos, a falsa fragilidade do feminino e a ridicularização da autoridade do masculino. Talvez seja isto, entre outras coisas, que

tanto assusta, nelas, a nossa sociedade patriarcal e heteronormativa, ainda pautada por essas imagens da mulher frágil e do homem guerreiro. Penso também na morte de Penteu como um rito antropofágico e volto a pensar na índia canibal devorando o Bispo Sardinha. Então, enquanto estou pensando nestas possíveis relações entre o dionisíaco, o antropofágico e o travestismo, sofro nova provocação das travestis. Desta vez, uma delas havia passado a mão na minha bunda, desviei, sorri meio sem graça e então me dei conta do horário avançado. Agradei a atenção e me despedi, elas pediam que eu ficasse, fazendo convites sexuais, mas, enfim, comentei que era tarde e que precisava dormir.

Retornei para casa ouvindo uma voz grave e monocórdia, falando como um padre, em tom de oração, uma voz diferente da que ouço interiormente quando estou pensando, que não reconheço como minha, e que, no entanto, eu sabia ser fruto dos meus pensamentos.

A cada segundo ouvia minúcias pornográficas e chamados ao sexo.

Bocas que esbanjam carne e carregam nos seus lábios espessas camadas de um batom vermelho forte.

Bocas faladas, bocas falantes, bocas mal faladas.

Falo das bocas e as bocas dos falos nas bocas fálicas. Falo das bocas anais e as bocas do cu sujo de batom das bocas.

Dirijo-me a uma dessas bocas e pergunto sobre o amor:

A boca ejacula suas palavras, o líquido escorre e já não são só bocas, são peitos, bundas, seios, coxas, corpos grandes em cima de saltos.

Saltos de particular importância.

E sempre um pênis, subentendido, não revelado.

Beco do antropólogo

Há momentos, apenas, em que as batidas do meu sangue nas têmporas seguem o compasso do pulsar da noite (...). Teria gostado de cravar a noite no papel como se fosse uma grande mariposa noturna. Mas ao contrário, foi ela que me alçou de suas águas como o corpo lívido de um morto e me arrastou inexorável, entre as frias e vagas espumas, noite abaixo. (ONETTI; 2009: 58)

Haviam me falado muito mal daquela boca, da sujeira e do perigo que ali residia. Já havia passado pela frente dela mesmo sem saber que era uma boca. Era um beco escuro e sujo na Rua do Lavradio. Uma vila de casebres decadentes com crianças brincando pelas ruas e cracudos se esgueirando pelos cantos. Algo me atraía para aquele lugar, mas não ousava entrar. Nesta época, eu estava fazendo uso, digamos, recreativo e experimental de cocaína, usava esporadicamente por mero entretenimento, mas às vezes a usava como estimulante para escrever durante a madrugada.

Era uma dessas noites em que costumava perambular sozinho pelos bares da Lapa, com o único intuito de observar o comportamento das pessoas. Era uma quarta-feira em pleno outono, época em que a Lapa descansa em relativa calma após as intensas agitações do verão. O clima estava agradável e eu dispunha de tempo e algum dinheiro. Comecei pela Rua Augusto Severo onde parei para beber umas latas de cerveja na banquinha de Iracema, uma senhora que vendia comida para as travestis. Ela me contou que algumas travestis lhe pagavam para ela fazer compra no mercado e lhes entregar em casa. Era um modo de evitar o constrangimento das piadas ofensivas e dos comentários de reprovação. Disse-me que tinha amizade com muitas delas e que um dia iria escrever um livro sobre suas histórias. Depois segui pela Joaquim Silva e parei no botequim do Adalto que fica ao lado do bar do Beco do Rato onde havia um chorinho toda quarta. Eu bebia ali porque a cerveja era mais barata e eu podia ouvir o chorinho e ao mesmo tempo observar as pessoas que passavam pela rua. Encontrei ali meu amigo Godot Quincas, grande ator e bufão do cinema underground carioca. Agitando seu rosto largo de anjo barroco, ele me dizia: Codeço você é o nosso Toulouse Lautrec! E me contava sobre as aventuras que estava vivendo na ocupação de um casarão na Rua das Marrecas, sobre suas bebedeiras, suas brigas e sua vontade de montar ali uma biblioteca popular. Depois segui pela Joaquim Silva, atravessei a Rua da Lapa, passei em frente a escadaria do Selarón e parei no botequim que havia no final da rua, embaixo dos arcos

da Lapa e em frente ao bar Semente, onde estava havendo um show de música instrumental de altíssimo nível.

Ali, um esquelético senhor com uma enorme cicatriz na cabeça sentou-se no balcão ao meu lado, sem se virar para mim, ele dizia coisas sem sentido misturadas a frases bíblicas. Finalmente ele se virou para mim e disse: Eis me aqui! Porém, resta-me pouco! Neste momento, vários terços caíram de seu bolso, eles eram da cor azul bebê, estavam muito embolados e contrastavam com o chão de cimento do bar. O som do impacto dos terços no chão me fez pensar na força daquele homem, na força da frase que acabara de me falar. Aquele som ecoou em mim como índice de uma ausência. A ausência de esperança, a consciência da morte expressa em sua frase e em seu rosto, sua presença, não como vida, mas como resto de vida. O senhor abaixou para pegar os terços e começou a desembolá-los. Quando conseguiu retirar o primeiro terço do meio do bolo, ele o ofereceu para mim. Eu aceitei e guardei o terço no bolso.

Já era uma hora relativamente avançada quando resolvi buscar um pouco de pó e voltar para casa para escrever. Não encontrei a pessoa que me fornecia, então resolvi buscar informações com uma travesti que parecia estar “trincada”, ela me falou que poderia pegar para mim, mas que eu teria que ir junto. Concordei. Então ela se pôs a andar em direção à Rua do Lavradio. Era uma travesti jovem, chamada C., usava uma peruca preta, parecia ter silicone nos seios, na bunda, nas pernas e nos lábios. Estava bastante agitada e possuía um pequeno aparelho sonoro que estava sintonizado em alguma rádio popular e tocava “dance music”. Fui seguindo seus passos, seu andar era bastante curioso, ela mascava um chiclete e mexia exageradamente o quadril para um lado e para o outro no ritmo da música. Na Rua do Lavradio, entramos no beco escuro a que me referi, onde havia uma boca de crack e pó, o vilarejo estava realmente muito degradado, cheio de velhos cortiços com as paredes rachadas e infestadas de fungos, janelas com vidros quebrados e densamente empoeirados. C. parou em frente a um desses decrepitos domicílios e falou que eu teria que esperar em seu quarto enquanto ela buscava a droga. Fiquei um pouco desconfiado e temeroso com aquela informação, ela percebeu que eu estava hesitante e disse: não se preocupe meu bem é rapidinho, mas eu não posso ir lá com você porque senão eles vão criar problemas e vão querer me vender a droga mais caro. Ainda um pouco desconfiado, aceitei sua explicação, subimos por uma escada de madeira com degraus irregulares e tortos. Sempre me pergunto como estes casebres da Lapa se mantêm de pé?

O ar estava pesado dentro do quarto, lembro-me apenas que havia uma estante com uma gilete de barbear e uma pequena faca em uma das prateleiras, um espelho velho, retangular e sem moldura, apoiado na parede sobre uma mesinha de cabeceira e uma cama de solteiro onde uma travesti estava sentada em trajes caseiros. Não me recordo se C. nos apresentou antes de sair para buscar o pó, mas lembro que não trocamos nenhuma palavra enquanto estivemos ali. Ela parecia estar em estado catatônico, o seu olhar era apático, quase sem vida, porém fixo e levemente assustado. É estranho, porque não consigo me lembrar da imagem do seu rosto, apenas daquela sensação de morte e paralisia. Talvez fosse consequência do uso de alguma droga ou apenas algum efeito colateral do uso de hormônio feminino. Ou talvez ela estivesse simplesmente entediada e constrangida com aquela situação, enfim, sobre isso posso apenas especular. O fato é que quem estava sob o efeito de drogas era eu. E creio que era por isso que seu olhar me causava tanta impressão, eu estava totalmente absorto na observação dos mínimos movimentos de suas pupilas. E comecei a observar que elas se moviam cadenciadamente, ora dilatando-se, ora contraindo-se, como uma respiração. Em meu delírio sentia todo o quarto pulsar na cadência dos micro-movimentos de suas pupilas. Não sei por que, mas aquele olhar vazio, aquela pulsação do minúsculo quarto na escuridão das pupilas daquela travesti provocavam-me a mesma sensação que tive quando ouvi o som dos terços caindo do bolso daquele senhor com a cicatriz na cabeça. E essa sensação me fez pensar em Tadeuz Kantor e em seu “teatro da morte”, e de fato, havia qualquer coisa de manequim naquela travesti. Era como se eu tivesse chegado ao fundo da noite e agora a olhasse pelo avesso, do outro lado, do lado dos já não vivos.

Não demorou muito e C. voltou, retirando-me de meus delírios. Sugeriu que usássemos a droga ali, neguei, falei que precisava ir, ela não insistiu. Coloquei a droga na cueca e desci as escadas com o coração acelerado. Quando cheguei à rua percebi algo estranho, algumas pessoas estavam escondidas atrás do tronco grande e largo de uma árvore que fica bem no meio da vila, outras se escondiam encostadas em cantos escuros de modo a não serem vistas da entrada da vila. Então percebi que havia um carro da polícia parado na Rua do Lavradio bem em frente à entrada da vila. Uma daquelas pessoas disse, com a voz sussurrada: Ei, se esconde, daqui a pouco eles vão embora. Eu respirei fundo e ponderei: Eu não devo nada, não vou me esconder. E comecei a caminhar em direção à saída do vilarejo. Os policiais me abordaram com a arrogância habitual. Eu lhes disse com tranquilidade: boa noite. Eles mandaram eu me virar de

costas, de frente para a parede com as mãos para o alto e então perguntaram: o que você estava fazendo aí? Eu respondi: sou um antropólogo, estava entrevistando uma moradora, se quiserem podem me revistar. Um dos policiais pediu para que eu tirasse com calma todos os meus pertences do bolso, quando tirei minha carteira, o terço que o senhor havia me dado veio junto e caiu no chão, quando me virei para pegar, o policial já estava agachado com o terço na mão, ele olhou nos meus olhos, me devolveu o terço e disse: pode ir. Depois, eu o escutei comentando com seu colega: ele deve estar falando a verdade. Respirei fundo, aliviado e segui meu caminho.

O leque de Lília

Eu estou aqui neste leque cigano que você ganhou da Isabel, a Ciganinha. Aliás, foi aquele rapaz bonito, o Henrique, por quem ela está enamorada que escolheu o leque entre os objetos que estavam no carrinho dela para lhe presentear. Estou aqui neste leque feito de madeira e papel ricamente estampado com detalhes “art nouveau” e cenas de operetas bucólicas. No centro do leque há um grupo de jovens reunidos em um parque, situado provavelmente na Europa entre os séculos XVII e XVIII. Há nove personagens pintados na cena central do leque, nove, este número cabalístico, número que se interiorizou no espírito da Ciganinha para que ela gestasse sua vingança contra mim como um bebê, número que são os espaços abertos por ela entre nós duas. São quatro moços e cinco donzelas, eu sou uma das donzelas. Dois dos rapazes estão entoando seus violões, enquanto os outros dois fazem galanteios às donzelas que estão sentadas ao lado deles. Nesta cena não é difícil imaginar intrigas amorosas. Observe os quadros laterais onde aparecem casais trocando olhares lascivos.



Olhe para o leque e imagine qual das moças sou eu. Sei que você está com medo, mas olhe, é apenas um leque, manipule-o, veja como ele se transforma e esconde suas imagens quando está fechado; observe-o se abrindo como uma asa de mariposa; ouça o som que faz ao abrir, feche-o novamente e agora o abra bem lentamente, com as duas mãos, com cuidado para não puxar pelas varetas externas que estão rasgadas, terá que puxar pelas varetas internas usando os dedos como uma pinça, abra bem devagar,

puxando pelos dois lados com a mesma intensidade, verá que a última imagem a surgir no leque é a minha.

Sou boliviana, mas meus pais haviam se mudado para a cidade de Pedro Juan Caballero no Paraguai, eu tinha 15 anos quando o “Circo Teatro Ibis” chegou nesta cidade, fiquei totalmente fascinada pelo universo daquele circo, era um mundo estranho, às vezes assustador, às vezes maravilhoso, sempre surpreendente. O primeiro contato foi com o palhaço Charuto, um palhaço que mais parecia um mendigo, sua roupa, se é que se podia chamar de roupa aqueles farrapos remendados que mal cobriam sua nudez. Os sapatos muito grandes com a sola descolando, uma maquiagem simples, mas de uma sutileza que ressaltava suas sobrancelhas, aumentava sua boca e fazia com que seu sorriso se tornasse um acontecimento. O sorriso do palhaço era uma espécie de síntese daquele universo antinatural do circo. E claro o nariz vermelho comandando nossos olhares, toda a sua desenvoltura corporal, que não era pouca, parecia estar voltada para aquele centro magnético que era o seu nariz, às vezes ele se comportava como um cachorro e chegava mesmo a rosnar. As crianças, apesar do medo, não conseguiam ficar longe dele, se ele via uma criança com um doce na mão chegava perto dela e dizia:

- Você sabia que todas as coisas pertencem a Deus?

A criança dizia sim com a cabeça.

- Os palhaços são amigos de Deus, amigos têm coisas em comum.

Aí repentinamente roubava o doce da mão da criança e completava:

- Todas as coisas pertencem aos palhaços.¹³

E saía andando feliz da vida comendo o doce roubado. A criança vitimada não conseguia nem chorar, nem parar de olhar para o palhaço, enquanto as outras caíam na gargalhada. Então, de repente, ele subia em um banco da praça e iniciava o seu anúncio;

- Senhoras e senhores hoje às 8 horas da noite haverá aqui em Pedro Juan Caballero o maior espetáculo da Galáxia! Seres com orelhas gigantes e trombas

¹³ Essa história é uma paródia de uma paródia atribuída a Diógenes de Sinope por Diógenes Laércio, a paródia é uma justificativa para o roubo cínico: “Todas as coisas pertencem aos deuses./Os sábios são amigos dos deuses./Amigos têm coisas em comum./Todas as coisas pertencem aos sábios.” (BRANHAM, 2007: 108).

enormes, outros com garras e dentes afiados, dançando sapateado! Mulheres voadoras, outras feitas de borracha, ah! E é claro, a terrível engolidora de espadas! E preparem seus corações e seus pulmões para nossos divinos espetáculos teatrais! Crianças avisem aos seus papais e suas mães e venham ao Circo Teatro Ibis, caso contrário, terei de vir buscá-las com meu amigo Pedro Maraguape, o homem que é capaz de segurar sozinho um jipe em aceleração, dizem que é o homem mais forte do mundo.

Eu estava lá no arpoador no dia da festa de Santa Sara Kali, estava andando à toa quando vi a gruta com a santa, então eu entrei e peguei a santa para levar pra minha Cigana. Mas vieram uns caras e disseram que eu não podia levar a santa. Aí eu falei que ninguém ia me impedir de levar. E eu falei firme assim de uma maneira que eles recuaram. Depois veio um senhor muito bem arrumado pra falar comigo, e eu falei pra ele que ninguém ia me impedir de levar a santa, mas que não era pra vender que eu estava levando. Era para levar para a minha mãe cigana que mora na Lapa. Ele pediu pra que eu não levasse porque ia ter uma festa para a santa naquele dia, e que viria uma desembargadora federal para fazer a festa. Ele disse que se eu levasse a santa todos ficariam muito tristes e me convidou para ficar na festa. Eu disse: tudo bem, mas se eu quiser levar ninguém vai me impedir. E ele falou: eu sei que ninguém vai te impedir, eu estou te pedindo em nome da desembargadora e do povo cigano que vai estar aqui hoje. Ele sabia que se eu quisesse levar ninguém podia me impedir, mas decidi deixar a santa, depois começou a festa e teve muita comida e bebida, eu fiquei só olhando. Então, esse senhor, que era o patriarca da festa veio até mim e perguntou se eu não queria nada, uma comida ou uma bebida. E eu falei que não, que eu queria mesmo era um dinheiro, então ele falou, não tem problema e tirou uma nota de cinquenta reais e me deu.

Foi esta história que o Henrique me contou pouco antes de me dar o leque. Quando nos despedimos ele apertou forte a minha mão, ficou segurando durante uns 20 segundos e me encarando nos olhos, depois disse:

Gostei de você. Você agora é meu amigo. Escuta, eu prometi para a Ciganinha que vou cuidar dela até o fim da vida dela, vou comprar um apartamento para mim e vou levá-la para morar comigo.

Quando ouvi a palavra “cigano”, despertei do sono profundo em que me encontrava, aliás, estava sonhando justamente com o circo, era uma cena muito especial interpretada pelo palhaço Charuto, que era o epílogo de um esquete de terror satírico

inspirado na famosa canção de Vicente Celestino “Coração materno”. O curioso é que no meu sonho a palavra “campônio” tinha sido substituída por “cigano”. Após a cena em que o campônio/cigano arranca o coração de sua própria mãe para entregar a mulher amada, o palhaço charuto aparecia caracterizado como um velho sábio, com a mesma roupa em frangalhos, mas agora com um cajado e uma barba branca. Após o violino suar uma fúnebre melodia, estabelecia-se um silêncio absoluto no circo e então o palhaço dizia essas palavras com uma voz rouca e sussurrada:

- Silêncio. Já não há mais nada neste palco, nem a dignidade, nem o amor, nem paz, nada. É esse vazio que os angustia e que os apavora muito mais que o terror da cena que acabaram de assistir neste palco. Sim, porque diante daquela cena vocês se acreditavam capazes de julgar a ignorância e a loucura deste delinquente “cigano” que tirou a vida de sua própria genitora. Mas o que podem vocês diante do silêncio?

Vou lhes contar uma história de um dos homens mais inteligentes que já viveram entre nós, era um desses sábios eruditos que vivem isolados em suas bibliotecas e laboratórios. Conheci-o ainda na escola quando tínhamos doze anos de idade, já naquela época ele mostrava grande habilidade com os números e com as letras, mas também fazia curiosas observações sobre o comportamento dos colegas e dos professores e chegava mesmo a prever certos acontecimentos. Éramos irmãos em nossas excentricidades, ele o bruxo da matemática e eu o palhaço do mal, ganhei este codinome porque sempre conseguia enganar as pessoas fazendo-as rir. Ele sempre descrevia como fazia suas previsões, não era mágica, era pura observação, cálculo e uma capacidade empática de entender a mentalidade e os sentimentos dos outros. Ele me dizia que precisava imitar a postura das pessoas para compreender como elas raciocinavam, era evidentemente um gênio com quem aprendi boa parte do que sei. A vida nos afastou, vim parar neste circo e ele passou pelas melhores universidades da Europa, quis o destino que nos encontrássemos em uma biblioteca em La Paz, na Bolívia. Ele estava estudando escritas e grafismos antigos para um projeto sobre o qual não quis me falar a princípio, disse que era uma obra grandiosa e de conteúdo sigiloso, mas me convidou para ir até a sua casa onde poderia me contar em detalhes o seu ambicioso projeto. Marcamos o dia e eu fui.

A casa era muito simples, no entanto com estantes repletas de livros em todas as paredes, depois soube que aqueles livros ele colecionara em apenas um ano de estada na

Bolívia. Ele já havia passado pelo Egito, pela Rússia, pela Índia, pela China, pela África e pelo Canadá pesquisando as escritas, os desenhos e os símbolos de povos antigos. Ele me mostrou o manuscrito do livro que estava escrevendo e que já se encontrava em fase de conclusão, disse que o livro tinha que ser escrito à mão, pois haviam certas nuances de determinadas letras antigas que só o gesto podia criar, e que se perdiam na reprodução. Quando eu perguntei qual era afinal a hipótese do livro ele fez um silêncio e depois disse:

- Não há hipótese alguma. Não é exatamente um livro, é na verdade uma espécie de máquina, uma arma letal. Todos aqueles que o lerem até o fim terão consciência absoluta de si, as consequências são fatais, a loucura e a morte. Eu mesmo, quando concluí-lo, estarei perdido.

Tentei dissuadi-lo do projeto, disse que ele estava louco, ao que ele soltou uma estrondosa gargalhada e falou:

- Estamos todos, mais tarde ou menos tarde seremos um planeta de cadáveres, eu estou apenas me divertindo com minhas capacidades mentais e sensoriais, precisava encontrar um projeto à altura do meu potencial, deixarei o meu legado à humanidade. A todos àqueles que tiverem a coragem de ir até as profundezas do conhecimento, e aos que não tiverem tal coragem a certeza de sua ignorância, como todos vocês eu me tornarei um cadáver, mas um cadáver que descobriu o delírio do conhecimento.

Ele me pediu que depois de sua morte eu fosse buscar o livro, que eu me tornasse o guardião do livro. Eu hesitei, ele insistiu, disse que não tinha mais ninguém em quem pudesse confiar, eu não tive como recusar. Ele me deu a chave de um cadeado com qual ele iria trancar uma caixa de ferro onde guardaria o livro assim que terminasse de escrever, só eu teria a chave. Ele temia que o surto pudesse leva-lo a destruir a própria obra. Alguns meses depois recebi uma carta dele, dizia para que eu fosse à sua casa buscar o livro, fui o mais rápido que pude, cheguei lá, abri a porta da rua que dava para a sala, algumas estantes estavam caídas no chão, papéis para todos os lados, alguns sujos de sangue, muitos manuscritos queimados (ele queimou todos os escritos anteriores ao fatídico livro). Quando cheguei no quarto me deparei com a seguinte cena - seu corpo ainda balançando na corda que o matou.

Estava nu, com várias feridas. Quando cheguei perto, percebi que as feridas eram na verdade inscrições feitas provavelmente com um estilete. Olhei com cuidado, mas as letras não pertenciam a nenhum idioma conhecido, pareciam mais códigos, não consegui ficar muito tempo naquele ambiente, peguei a caixa de metal com o livro que estava perto do corpo do defunto e fui embora. Nesta mesma semana saí da Bolívia com o circo. Nunca tive coragem de lê-lo, mas certa vez contei à um amigo sobre o livro, ele pediu para que o deixasse ler, neguei, ele insistiu, disse que eu era um medroso e que obviamente o meu amigo já estava louco antes de escrever o livro. Então eu disse: vá em frente, emprestei-lhe o livro, uma semana depois tive a notícia de seu suicídio. Tive novamente que ir buscar o livro das mãos de um defunto. Meu amigo não pediu para que eu deixasse o livro no anonimato, queria que fosse conhecido, por isso sempre o ofereço ao público no fim dos meus espetáculos.

Ele está aqui, sobre esta mesa, quem quiser pode pegar emprestado.

Fechei o leque de Lídia e fui para a Rua da Lapa encontrar a Ciganinha, encontrei-a com seu carrinho de bebê na porta de um botequim na esquina com a Rua Joaquim Silva, precisava esclarecer alguns detalhes de sua história no Paraguai de que já não me recordava.

A Ciganinha é uma amiga minha, ela tem setenta e três anos, mora em um cortiço na esquina da Rua Taylor com a Conde Lages. Ela trabalha com “garimpo”, vende objetos encontrados no lixo ou doados na calçada da Rua da Lapa, prática também conhecida como “shopping chão”. Ela só anda com seu carrinho de bebê, ela sofre de labirintite e precisa dele para se equilibrar, ao mesmo tempo, ele serve para ela transportar e coletar objetos. Neste dia ela estava com uma jaqueta preta estampada com detalhes vermelhos, camisa e calça jeans, estava com a voz um pouco rouca, disse que ficou doente depois de tomar a vacina da gripe e que ainda estava se recuperando, mesmo assim, sentou no balcão do bar e bebeu cerveja comigo.

- Eu fiquei nove anos presa lá no Paraguai, tinha 16 anos quando fui para o presídio manicomial. Lá no Paraguai não tem este negócio de menor de idade, lá as crianças já nascem “maiores”. Mas eles deram um jeito de me colocar no presídio das malucas, depois eu descobri que elas cantavam, que tinham artistas ali no presídio, cada uma tinha assim um talento diferente. Então, como eu tinha toda essa experiência do circo, me tornei diretora artística do presídio. E fazia apresentações com elas, precisava

ver. Naquela época eu era bonita mesmo, até o diretor do presídio queria me namorar. Teve uma menina muito bonita que quis me namorar, eu até tentei porque ela era muito bonitinha, mas aí eu não sabia direito o que fazer com ela, não deu certo, mas ela ficou apaixonada por mim. Eu podia ter saído antes de lá, mas eles queriam que eu saísse assim, de cabeça baixa, mas eu não baixava a cabeça não. Sempre quando vinha de novo o julgamento o juiz perguntava: Senhorita Izabel, se a senhorita Lídia voltasse à vida você a mataria novamente? E eu olhava bem no olho dele e dizia: si, como no? Aí ele me condenava novamente, apesar do meu bom comportamento. Minha mãe me dizia, minha filha não faz isso, diz que você está arrependida, diz que não faria de novo. Até o diretor do presídio vinha falar comigo, tentar me convencer, mas eu não cedi, paguei meus nove anos de detenção com a cabeça erguida. E eu me lembro que sempre que o juiz me perguntava eu dizia a mesma coisa: si, como no? E olhava nos olhos dele e dava um sorrisinho que fazia aparecer meu dente de ouro que brilhava. Pena que não tinha foto pra tirar na hora.

- Então você não se arrependeu?

Ela me respondeu de pronto, quase um reflexo, com o corpo em movimento negativo.

- Eu paguei pelo meu crime, até o padre me falou que estou perdoada. Agora ninguém pode me cobrar mais nada. E você Fernandinho, pesquisou sobre o circo? Achou o Pedro Maraguape?

- Não achei nada sobre o Pedro Maraguape, mas achei sobre o palhaço Charuto e sobre o bandolinista Amilar Brenha conhecido como Jávali, parece que o palhaço Charuto morreu assassinado.

- Estão todos mortos, todos os artistas daquele circo morreram, só sobrou eu.

- Quando você foi presa você estava no Circo Teatro Ibis?

- Eu tinha sido emprestada para outro circo, naquela época tinham essas coisas, você trabalhava em um circo, mas às vezes outro circo estava precisando de um artista aí pegava emprestado ou fazia uma troca temporária. Então estava lá porque eles precisavam de um trapezista, eu e minha irmã gêmea Carolina que era contorcionista e equilibrista.

- E o Pedro Maraguape era desse circo?

- Era. Ele foi o homem mais forte que eu já vi em toda minha vida, segurava um carro, assim, um jipe. E o jipe começava acelerar e ele segurando paradinho no mesmo lugar, precisava ver Fernandinho. Nessa época meu pai dava um dinheirinho para mim e minha irmã para a gente sair, comprar roupa e a gente já saía na rua sozinha. Uma vez o Pedro Maraguape chamou a gente para beber tequila com ele, a gente ficou morrendo de medo, todo mundo tinha medo dele, mas ele era um cara muito legal, bebemos a noite toda com ele e aí ficamos amigos. Nesta época eu já estava apaixonada pelo Cigano, era um cigano bonitão chamado Walter que vivia perto do nosso circo. Mas aí teve aquela história que você já conhece da traição da Lídia.

- E o Henrique por onde anda?

- Ele não aparece mais aqui depois que o mendigo deu uma surra nele. Por isso que eu não dou mais conversa pra esses mendigos. O Henrique sumiu, não sei se a mãe dele mandou internar ele, se ele foi pra Espanha. A mãe dele tem dinheiro, se ela quiser ela manda ele pro estrangeiro mesmo. Eu não devia, mas ainda penso nele. Apelidei ele de “minha obra de arte”. Uma vez o Henrique insistiu pra eu dormir com ele na rua, eu fui obrigada a ir dormir com ele, não que ele tivesse me obrigado, eu fui porque eu quis, mas ele insistiu muito, então a gente dormiu aqui na frente do bar, depois foi um burburinho, porque de noite ele colocou a perna por cima de mim, parecia até que a gente estava transando. Teve outro dia em que ele me levou para dormir lá na outra rua, arrumou um lugar no meio da construção, aí eu fui, dormi lá, embaixo de um monte de tábuas assim. Ele gostava mesmo é de dormir na rua. Mas às vezes ele dormia no meu quarto também. Uma vez entrou lá no casarão, e abriu os braços assim no corredor e gritou:

- Ciganinha eu te amo!

Aí eu falei: Para com isso Henrique que você vai acordar a vizinhança.

- Ele foi o único cara que me iludiu, já viu alguém iludir uma cigana? É. Ele me iludiu direitinho. Eu falei assim pra ele:

- Henrique se eu fosse você eu casava comigo.

Ele virou e falou assim pra mim:

- Ciganinha você está desviando as coisas. Você sabe que outro dia eu sonhei com seu falecido Daniel, e ele me falou que eu tinha que cuidar de você até o fim da sua vida, mas ele não falou que eu devia casar com você. Eu vou alugar um apartamento, nós vamos morar juntos, e eu vou ter uma namorada, mas ela vai ficar em outra residência.

- Eu sinto falta dele, me lembro que a gente ficava ali, naquele mesmo cantinho onde o Cowboy e a Mulher Maravilha dormem, ali era o cantinho predileto dele, me lembro da gente logo de manhã ali bebendo gut gut¹⁴. Os maloqueiros que andavam com ele que me falaram que ele foi pra Madrid, aqueles mendigos que eu te falei, que era o exército dele, eles chamavam o Henrique de general. Eu te falei Fernadinho, que o Henrique é mariquinha? Nunca vi, aquele bando de homem atrás dele. Mas não é só isso não. Uma vez, ele ficou dormindo no meu quartinho durante uma semana, aí um dia eu ataquei ele. Deu muito trabalho! Você imagina o trabalho, um homem daquele tamanho e eu pequenininha assim (risos). Coitado, ele estava doidinho de pó, mas também ele já estava lá em casa há uma semana.... Aí no outro dia eu ataquei ele de novo, e ele ficou falando:

- Ciganinha eu estou com sono...

- A noite toda, ele gritando isso e incomodando os vizinhos, aí eu virei pra ele e falei, vem cá, você é florzinha, entre uma velhinha e um veado quem você prefere. E o sacana falou:

- Uma velhinha.

Naquele mesmo dia em que assisti pela primeira vez em minha vida a um espetáculo de circo, conheci Izabel, a Ciganinha. Seu número no trapézio de voo era belíssimo, ela literalmente voava de baixo da lona do circo, reparei especialmente na regulagem do tempo, fundamental para que o número fosse bem sucedido. Era sempre em números de três, ela aguardava três balanços do portô¹⁵ antes de saltar da banquilha¹⁶ segurando o trapézio simples, então balançava três vezes para tomar impulso antes voar no seu famoso triplo mortal e cair perfeitamente nos braços do portô.

¹⁴ Apelido que a Ciganinha deu à cerveja da marca Guitt's.

¹⁵ Nome que se dá ao trapezista de voo que ampara os trapezistas que executam os voos.

¹⁶ Plataforma metálica de onde os trapezistas saltam para os voos.

Creio, inclusive, que foi de tanto repetir este arriscado número no trapézio que ela tomou certa obsessão pelo número nove.

- Deixa que eu pago esta cerveja Fernandinho, mas não deixa o dono do bar perceber que eu estou pagando... Anota o número da cédula aqui neste papel... o garoto confundiu tudo, ele estava bêbado, coitadinho, eu também não ia negar a história dele, mas na verdade eu não criei ele não. O engraçado é que ele contou a história direitinho, eram 9 crianças, 4 meninos e 5 meninas. Os meninos me obedeciam, mas as meninas eram terríveis, só que não foi aqui nesta rua que eu criei estas crianças não, foi lá na Rua Santo Amaro, esse menino é daqui desta rua, eu não sei que confusão foi esta que ele fez, mas ele me chama de mãe e eu não vou negar, né? Ele ia ficar ofendido. Aqui todo mundo gosta de mim, e outra coisa, se aprontarem pra cima de mim eu não preciso fazer nada que a pessoa recebe o castigo, é só esperar, que ela acaba se ferrando. Outro dia mesmo, um doidão que estava roubando minhas coisas teve que sair fugido, eu vi a hora que saiu com pressa e foi entrando com as bagulhada dele num táxi. Aí, meu vizinho falou: olha lá Cigana quer que eu dê uma lição nele? Eu falei: não precisa, deixe o homem ir, pra onde ele for ele vai pagar a dívida dele. Agora, geralmente eu não faço nada, mas se eu encrençar também sai de baixo, você viu o facão que eu tenho lá no meu quartinho, né? E eu vou te dizer um negócio, eu tenho uma força que ninguém acredita, eu não sei de onde vem isso, mas se eu empombar não tem alma viva na Lapa que possa comigo.

Passei a frequentar o dia a dia do circo e fiquei amiga da Ciganinha e de sua irmã gêmea Carol, elas eram realmente encantadoras. Apresentei a cidade para elas, levei-as nos bailes mais animados, mostrei as praças de lazer, as minhas lojas de roupas preferidas. Eu saía todos os dias da escola e ia direto encontrá-las, então saíamos para passear ou ficávamos fazendo alguma coisa lá mesmo no circo. Logo comecei a ajudar nos espetáculos como maquiadora e contrarregra, eu fazia por gosto, mas eles sempre me davam um dinheirinho. Nesse ano eles ficaram três meses em Pedro Juan Caballero e mais dois em uma cidade vizinha que eu ainda conseguia visitar nos fins de semana para ver Ciganinha e ajudar nos espetáculos. Ficamos muito próximas, mas o circo seguiu viagem e só voltou um ano depois.

- Uma vez, um desses meninos de que eu cuidava, aprontou. Eu não era mãe deles não, mas as mães mesmo não queriam nem saber, então eles ficavam na rua

comigo, porque eu ajudava eles, ensinava a pedir, a não roubar, onde tomar banho, essas coisas de maloqueiro, porque eu era maloqueira mas era limpinha, e não deixava eles roubarem, mas esse menino um dia resolveu roubar, mas aí pegaram ele e estavam dando uma surra nele, vieram me chamar, eu cheguei lá e eu falei: podem parar! Deixa que ele é meu filho e que eu mesma bato nele, afastei os homens que estavam em cima dele e comecei eu mesma a bater. Iam matar o garoto se eu não tivesse chegado na hora, ele aprendeu....

Pedro Maraguape estava num estado de nervos muito perigoso, começou a beber tequila todos os dias. Don Rubens o trapezista mais experiente do circo tentava em vão acalmar os ânimos de todos. Don Rubens o domador de leões estava preocupado porque a tensão estava afetando seus animais, a domadora de elefantes Denise também se queixava de que seus elefantes estavam com dificuldades de se concentrar, o Palhaço Charuto estava meditativo, só conversava em sussurros com o seu amigo Marcel, um anão filósofo e jogador de xadrez, o anão não falava nada, apenas respondia afirmativamente com a cabeça com expressão enigmática. O bandolinista Amilar Brenha, mais conhecido como Jávali, não tocava mais músicas alegres, só músicas tristes e fúnebres. Amilar ganhou este apelido depois de lamentar-se com uma atriz por quem ele estava apaixonado com a seguinte frase: “agora tu não me queres mais porque eu não valo nada, mas eu já vali”.¹⁷

- Eu sou trapezista, contorcionista, curandeira, palestrante, decoradora, professora de artes culinárias, cantora e sexóloga. E sei fazer strip-tease também, que foi meu primeiro trabalho quando cheguei aqui no Rio. Eu não sabia com o que ia trabalhar, mas aí minha amiga me levou lá e o homem virou pra mim e falou: pode tirar a roupa. Eu tirei, e então ele me contratou. Mas eu não era puta não, depois do show eu saía com meu acompanhante, eu não ficava lá com as outras não. Mas depois eu virei mendiga, e ia mendigar lá dentro do puteiro também. Nessa época estava morando num barraco e tinha um bando de ladrões morando no quarto vizinho ao meu, mas eles gostavam de mim, me respeitavam, eles tinham medo mesmo de mim. Só que naquela época eu rodava a cidade e tinha uma padaria em outra área que eu frequentava. O dono gostava de mim e me vendia fiado, uma vez eu cheguei nesta padaria, quando ia

¹⁷ <http://monitoraraujo.blogspot.com.br/2011/08/amilar-brenha-o-mago-do-bandolim.html>

entrando me falaram não entra lá não que estão assaltando, mas eu não quis nem saber e sai entrando, quando vi, era o meu vizinho que estava assaltando, eu chamei ele e falei: olha aqui cara você não pode assaltar na minha área não, esta padaria aqui eu frequento, pode ir embora com seu bando agora. Ele virou pra mim, pediu desculpa e foi embora com o resto do bando.

- Amigos, preciso lhes relatar o que acaba de nos suceder, sem dúvida uma história para os anais do Circo Tetro Ibis. Estávamos eu e meus amigos Marcel o anão e Pedro Maraguape bebendo tequila alegremente na taberna El Perro. Discorriamos sobre importantes assuntos filosóficos, nosso amigo Marcel estava nos instruindo sobre interessantes teorias a respeito da origem do universo, que segundo ele pode ter tido múltiplas origens, visto que nada prova que exista apenas um universo e também há a hipótese muito plausível de que o universo pode ter surgido e desaparecido inúmeras vezes.

Nesse momento entra na taberna um grupo de mais ou menos uns quinze jovens universitários, depois soubemos que eles eram guionistas¹⁸, cachorrinhos do general Stroessner. Eles estavam bastante animados, parece que estavam comemorando a prisão de um líder camponês comunista, ocuparam duas mesas ao lado da que estávamos sentados, apesar do tumulto deles Marcel continuou a discorrer sobre sua teoria da origem do universo, por acaso houve um silêncio momentâneo bem no momento em que, depois de nos falar sobre a complexa teoria da quarta dimensão espacial, nosso amigo anão chegava a seguinte conclusão:

Portanto, assim como existem múltiplas dimensões, muito mais numerosas do que as três que conhecemos, existem também múltiplos universos, tiramos daí que certamente temos múltiplos deuses, eu diria mesmo infinitos deuses, o que para fins práticos é semelhante a dizer que não existe nenhum deus.

¹⁸ Partidários do regime ditatorial do general Alfredo Stroessner: “Na verdade os guionistas tiveram um papel fundamental na organização do aparato repressivo do regime stronista, pois eram eles que, ao mesmo tempo, defendiam e realizavam as ações do governo, principalmente as agitações violentas em nome do regime, e, por isso, tornaram-se os defensores do governo até as últimas consequências, geralmente abusando de métodos violentos para atingir seus objetivos; sendo que as atitudes abusivas dos guionistas eram respaldadas pelo governo de Stroessner.” (DOS SANTOS, 41: 2013)

Foi muito curioso porque a voz de Marcel ecoou pelo bar de modo que de repente nós nos tornamos o centro das atenções, a frase não agradou em nada os jovens guionistas. Um deles, que sustentava um crucifixo no peito levantou-se e disse:

- Uma ideia cretina dessas só poderia vir de um sujeito desprovido de dimensões.

Todos caíram na gargalhada, menos nós, é claro, e vocês sabem muito bem que eu não gosto de piadas preconceituosas. Eu então me levantei e tranquilamente fiz algumas perguntas para o rapaz engraçadinho:

- Meu senhor por que julga cretina a ideia de meu amigo?

- Evidentemente, porque todos sabem que só existe um deus que está no céu e que esteve entre nós no corpo de Jesus Cristo.

- E quem foi que lhe disse isso?

- Ora, meus pais, o padre, a bíblia.

- E você nunca questionou se isso é mesmo verdade?

- Não, não posso questionar a bíblia, a igreja, a voz de deus.

- Então meu rapaz, pode ser que meu amigo não tenha “dimensões”, mas não resta dúvida de que você não tem liberdade.

Os risos dessa vez não foram tão intensos, no entanto, bem mais ferinos. Risos silenciosos e irônicos, o dono do bar me cumprimentou levantando seu copo de tequila em minha direção antes de bebê-lo. A ferida mortal foi a gargalhada debochada de uma bela dama que estava reunida com amigas no fundo bar, sua risada soou como uma flechada no ego dos garotos. Um deles então se levantou e vociferou:

- Bando de filhos da puta comunistas é isso que vocês são!

Para o azar deles Pedro Maraguape, como vocês sabem já vinha há dias em estado de grave tensão, inclusive nós estávamos ali justamente tentando descontraí-lo. Pois bem, aquela frase do jovem guionista fez voar longe a rolha que segurava a fúria contida no peito de Pedro Maraguape. O que se passou daí para frente extrapola todas as teorias de múltiplas dimensões do nosso amigo Marcel, o anão. Pedro Maraguape

levantou seu humilde corpo de dois metros de altura, um e meio de largura e cento e oitenta quilos de músculos e disse:

- Ninguém xinga minha falecida mãezinha em vão!

Direcionou-se para o infeliz vociferante e deu-lhe um murro de cima para baixo que o pobre adquiriu imediatamente a mesma estatura do Marcel, os amigos destemidos partiram pra cima do Pedro Maraguape e em menos de um minuto já tínhamos sete anões no bar ao invés de um. Marcel vendo a inusitada transformação dos “guionistas” em anões se empolgou e partiu pra cima deles para se desfazer da pilhéria que havia sofrido, enquanto isto Pedro Maraguape continuava com sua fabricação instantânea de anões, ao todo foram quatorze anões produzidos em meros três minutos. Um dos “guionistas” vendo o malefício que se estava imprimindo em seus companheiros conseguiu escapar das marretadas de Pedro Maraguape, e obviamente em pouco tempo a polícia viria até ali, resolvi então chamar meus companheiros para darmos no pé o quanto antes. O problema foi localizar Marcel no meio dos novos anões. É que alguns deles haviam recuperado a razão após as bofetadas nanificadoras de Pedro Maraguape e estavam rolando no chão com Marcel, eu tirei dois novos anões do aglomerado beligerante por engano antes de encontrar meu amigo e anão original Marcel, o filósofo. Então coloquei Marcel na carcunda e chamei Pedro Maraguape que a esta altura estava tranquilamente conversando com o dono do bar e comprando mais uma garrafa de tequila. Conseguimos escapar antes de a polícia chegar e agora aqui estamos a salvo para brindar esta gloriosa aventura com vocês.

Nesta época, eu comecei a ter sonhos seguidos com uma onça, ela me olhava nos olhos e me chamava para o seu mundo. Na verdade o clima estava pesado não só no circo, mas em toda a cidade de Pedro Juan Caballero. Os guionistas haviam instaurado um verdadeiro sistema de perseguição, ofereciam recompensas a quem delatasse comunistas ou opositoristas ao regime do general Stroessner, meus pais, que tinham um pequeno comércio de varejo no centro da cidade, viviam com medo, embora não estivessem ligados a nenhum movimento político estavam sendo pressionados a se filiarem ao partido Colorado, e como eles se recusaram porque a filiação exigia o pagamento de uma alta taxa mensal, então começaram a sofrer ameaças.

Havia notícias de pessoas sendo torturadas e muitas que simplesmente desapareciam. A princípio atribui este sonho com a onça a este clima de opressão, era

como se eu quisesse escapar desse mundo humano repressivo. No entanto, um dia encontrei uma velha cigana na rua, perto de uma praça muito movimentada, ela andava com ajuda de uma bengala, usava um vestido verde com detalhes dourados e um lenço na cabeça. Espantei-me porque ela me chamou pelo nome, disse:

- Lúdia, venha aqui, tenho algo para você.

Eu me aproximei e ela me deu um leque, eu peguei e abri, era esse mesmo leque que a Ciganinha te deu. Ela me falou o seguinte:

- Lúdia, observe esta imagem no centro do leque, são três triângulos amorosos, em cada triângulo temos a representação de três forças distintas, a beleza, a paixão e a liberdade. Você está representada em cada um dos triângulos. No triângulo esquerdo você é a mulher que está atrás do homem de capa vermelha observando a conversa dele com a outra dama, é a paixão. No triângulo direito você é a dama que está sendo cortejada pelo homem de roupa amarela, é a beleza. E no triângulo central você é a dama que está no centro olhando para fora do leque, é a liberdade. Cada triângulo representa um mundo e um tempo distinto e só na figura da liberdade você poderá atravessá-los. Lembre-se Lúdia, para você a liberdade é uma onça, mas antes disso você estará na pele de um leão e de um elefante.

- Uma vez veio um homem aqui ficou olhando pra mim, assim de longe um tempão, e fiquei só sacando, quando ele foi passando perto eu virei e falei: qual foi cara? Ele pegou e me disse uma coisa muito estranha, disse que me conhecia e que era primo da mulher que eu quase matei. Eu quase morri de susto. Ele falou isso na moral, ficou me olhando e depois foi embora e nunca mais apareceu, você acredita Fernandinho? Mas será possível que aquela vadia está viva? Eu acho que não, o cara devia estar tirando onda com minha cara. Não pode ser, eu fiquei nove anos presa por causa dela, e de repente, já pensou? Tantos anos depois ela me aparece viva, não pode.

Houve um dia em que eu cheguei exausta no circo e perguntei para a Ciganinha se não podia descansar um pouco em sua tenda. Ela disse que sim, que iria fazer compras na cidade com sua irmã e que eu ficasse à vontade, deitei e voltei a sonhar com a onça, dessa vez deixei-me levar por ela, ela me conduziu por dentro de uma mata densa que se tornava cada vez mais escura, de repente, surgiu um clarão e eu acordei. Deparei-me com o Cigano no interior da tenda, ele estava ali certamente em busca da

Ciganinha, e, quando viu que era eu, se desculpou e já ia saindo, mas disse para ele ficar, estava ainda possuída pelo espírito da onça, seduzi-o e o comi com uma volutuosidade felina. No meio da transa, a Ciganinha chegou, ele se vestiu rapidamente, pegou o revólver que havia colocado na mesa de cabeceira e saiu como uma flecha. Eu tentei explicar para a Ciganinha que não tinha culpa, ela disse que estava tudo bem, pediu apenas que não tocasse mais no assunto nem mencionasse mais o nome do cigano e me convidou para beber tequila com ela. Eu achei muito estranha aquela atitude da minha amiga, mas fui beber com ela, e ela se comportou de fato como se nada houvesse acontecido, falou de trivialidades, da roupa que comprara, das fofocas do circo e disse que estava preocupada com os boatos que se espalhavam pela cidade de que o circo era um lugar diabólico.

- Agora começou a aparecer ladrão aqui, estão roubando minhas coisas aqui, você tem que vir com Mari aqui pra me ajudar a organizar essa bagulhada, já tá ficando tudo cheio de novo, daqui a pouco eu não posso mais nem entrar no quarto. Ontem eu fiquei até de madrugada bebendo, o meninozinho daqui até se espantou comigo, ele falou Cigana mas você parece tão boazinha, eu falei, é porque você só viu meu lado A, você não conhece meu lado B, de repente volta a cigana lá do Paraguai. Agora eu tenho ido beber lá naqueles buraquinhos do outro lado da quadra, eu tenho um amigo lá e a gente fica bebendo Genebra até de manhã, é porque eu sou cavernosa mesmo.

De fato, o boato estava fazendo efeito e começaram a surgir ameaças anônimas, dizendo que iriam botar fogo no circo. Instaurou-se um clima de tensão e nervosismo, todos aguardavam uma tragédia e ela não tardou a vir. Seguiram-se dias de terror e sangue no Circo Teatro Ibis. Primeiro foi com o domador de leões Don Rubens. Ninguém sabe ao certo porque, provavelmente devido ao acúmulo de tensão, certo dia Don Rubens chegou bêbado e com o cabelo cortado pouco antes do início do espetáculo, o domador não tinha o hábito de beber e usava o cabelo grande na altura dos ombros. Essa mudança repentina foi fatal, e, no meio do show, um dos leões o estranhou e o matou, o corpo do domador ficou caído no picadeiro, seu impecável figurino branco manchou-se de sangue, a plateia ficou em choque, paralisada, e o leão saiu do circo caminhando tranquilamente, ninguém tinha coragem de chegar perto dele, ele fugiu e nunca mais foi visto. Depois disso o clima pesou definitivamente sobre o Circo Teatro Ibis, e fecharam as portas durante uma semana. Quando voltaram a funcionar, o público tinha se reduzido a um terço, no entanto, ainda dava lucro e

resolveram ficar pelo menos mais duas semanas para juntar mais algum dinheiro para poderem viajar para uma cidade um pouco mais distante, de preferência no Brasil.

- Fernandinho, você já reparou que sempre que entro em um lugar de repente enche de gente? Agora mesmo, quando a gente chegou aqui não tinha ninguém nesta padaria, agora olha aí quanta gente. Qualquer lugar que eu chegue acontece isso, e se eu for embora pode ver que esvazia rapidinho. Devia até cobrar desse pessoal só para ter minha presença. Engraçado, essas coisas só acontecem comigo, se vê aqueles caras que ficavam ali no bar do peixe e que invocaram com a gente no dia da filmagem, sumiram todos, não tem mais ninguém ali. Bem feito para eles, não tinham nada que se meter na minha filmagem. A outra lá do cortiço que se cuide, ela veio me dizer outro dia que eu não tenho ninguém, veja só Fernandinho, que desaforo. Ela nem sabe, eu tenho você que é meu empresário, tem a Mari que é minha fotógrafa e produtora, tem os meus secretários e tem os meus filhos aí, e cada um tem sua função, né? Por exemplo, eu sou a artista, aí tem vocês que estão produzindo meu show, antes tinha o Henrique que era meu secretário e vendia minhas coisas. Você sabe como eu conheci o Henrique? No começo ele era meu vendedor, ele vinha aqui vender umas coisas pra mim, depois eu virei pra ele e perguntei se ele não queria trabalhar pra mim. Ele ficou meio assim, e tal, aí disse que precisava pensar, falei tudo bem cara pensa e amanhã me diz. Era dia primeiro de maio, ele veio no outro dia, aí eu falei, decidiu? Ele continuou meio assim, aí eu caramba, falei Henrique você vem aqui amanhã bem cedo que eu vou separar as coisas pra você vender e ele veio. Ele veio com um anel pra mim, eu falei, quanto custa? Ele disse: não Dona Cigana é presente pra você, aí é que eu percebi, ele não estava me vendo, ele estava vendo a tal cigana jovem bonitona.

Na outra semana, nova tragédia, Denise, a domadora de elefantes, cometeu a mesma imprudência que o Don Rubens, cortou seus longos cabelos na altura do pescoço, acabou sendo morta por um elefante que a estranhou e a estrangulou com a tromba. Essas duas tragédias me fizeram lembrar da predição da Cigana, voltei a tentar decifrar o enigma em vão, a esta altura já sonhava todos os dias com a onça. Um dia a Ciganinha me convidou para ir num bar mais afastado da cidade, que dizia ela ter a melhor tequila da região, não sei por que levei o leque comigo, já estávamos na nona dose quando a Ciganinha saiu para ir ao banheiro, resolvi abrir o leque e fiquei observando aquelas nove figuras, os triângulos amorosos, a beleza, a paixão e a liberdade, de repente, uma ideia me veio e fechei o leque apavorada, quando olhei para

trás a Ciganinha vinha em minha direção com uma faca, só consegui pensar no seu número de trapézio, os três balanços do portô, os três balanços no trapézio e os três mortais no ar.

- Foram nove doses de tequila, nove facadas e nove anos de prisão.

Parte 2 – Ensaaios

Vênus nos Espelhos

Fiz uma seleção afetiva de imagens que me tocam e reverberam em mim algo feminino. Não procurarei aqui definir o que estou chamando de feminino, falo de uma percepção muito pessoal, não creio que exista uma essência universal do feminino, creio sim, que o conceito de feminino varia em diferentes contextos históricos e culturais, e talvez, mesmo dentro de um mesmo contexto histórico e cultural, não consigamos encontrar dois indivíduos que tenham a mesma percepção sobre o que seja o feminino. Como disse Montaigne, “nunca duas pessoas julgaram uma mesma coisa da mesma maneira e é impossível observarem-se duas opiniões idênticas, não só de indivíduos diferentes, mas ainda de um mesmo homem em dois momentos diversos” (MONTAIGNE; 1987:350).

Falarei de imagens de diferentes tipos, contextos e tempos, mas que surgem para mim, neste tempo atual da escrita, como reflexos, duplicações, simulacros desencarnados, destituídos da materialidade das coisas em sua presença. Reunirei neste texto dois grupos distintos de imagens que são ou fantasmas em minha memória, ou reproduções no disco rígido do meu computador. O primeiro grupo são fotos, vídeos, desenhos, proposições artísticas realizadas em diálogo com diferentes pessoas, a saber, as travestis que conheci e desenhei na rua, em pontos de prostituição na Lapa, a Ciganinha, uma senhora que vende objetos encontrados no lixo na calçada da Rua da Lapa, e a Camila Alves, uma amiga minha que é cega e que conheci trabalhando como educador na exposição “Museu é o Mundo” do Hélio Oiticica. Trabalhei com ela ainda por mais dois anos no setor educativo do CCBB-RJ, instituição à qual ela continua vinculada. O segundo grupo reúne imagens produzidas por diferentes artistas da tradição e da contemporaneidade. Fiz esta divisão apenas para fins de exposição, pois, no texto, estas imagens devem se interpenetrar e inter-relacionar, já que é deste modo que elas me habitam.

Há, é claro, certa diferença entre os dois grupos, há certa autoria, ou melhor, uma coautoria minha nas imagens do primeiro grupo, visto que são trabalhos propositivos realizados sempre em colaboração, mas há, principalmente, uma diferença em termos de vivência, pois estas imagens me remetem a uma experiência vivida corporalmente por mim. As imagens do segundo grupo são de artistas que conheci através de livros, cursos ou em pesquisas na internet, são reproduções fotográficas de suas obras. Isto não significa que elas não me afetem corporalmente, que elas não me

proporcionem também algum tipo de vivência, pois elas foram escolhidas justamente porque me tocam, me afetam, algumas influenciaram inclusive a própria criação das imagens do primeiro grupo. No entanto, existe esta diferença, as imagens do primeiro grupo me remetem à minha própria vida, ao meu tempo, a espaços conhecidos, ao meu corpo (ainda que sempre em relação com outros corpos). Já as imagens do segundo grupo remetem à vida dos outros, a outros corpos, tempos e espaços. Todas elas são, contudo, imagens tecnicamente reproduzidas, mesmo quando me refiro a uma pintura do século XVII, aqui não estarei me referindo à pintura propriamente dita, mas à sua reprodução digital.

Já faz quase um século desde que Benjamin escreveu o seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁹. De lá para cá a velocidade e quantidade de reproduções de imagens – e não só de obras de arte – que produzimos não cessa de se multiplicar, produzimos cada vez mais imagens em intervalos de tempo cada vez menores, fotografar hoje se tornou um hábito quase tão comum como o de se olhar no espelho, ou o de cumprimentar alguém. A dinâmica de propagação dessas imagens também progrediu e continua progredindo espantosamente com a facilitação do acesso a computadores, celulares, à internet e às redes sociais. Segundo uma recente pesquisa da União Internacional das Telecomunicações, da virada do milênio para cá o acesso à internet pela população mundial passou de 6,5% para 43%²⁰. Sabemos muito bem que a marcha deste progresso é a mesma marcha que acumula catástrofes ao longo do tempo. Marcha sobre a qual nos falou Benjamin em suas *Teses sobre a História*.²¹

Voltando à questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte, me parece que Benjamin teve a clareza de colocar esta questão no centro do debate entre estética e política e de indicar que os avanços nas técnicas de reprodução da imagem levariam a uma mudança “na forma de percepção das coletividades humanas” (BENJAMIN, 1994:169) ocidental (acrescento eu). Creio que o problema de interesse central neste texto hoje, não é tanto o de saber se o advento da aura da obra de arte enquanto culto do objeto único deixou ou não de existir, podemos dizer que sim e que não, dependendo da perspectiva, para o mercado milionário da arte a aura certamente continua existindo, visto que ele se baseia no valor de autenticidade do objeto único, mesmo no caso de obras criadas para serem reproduzidas como a fotografia e o vídeo, quando a assinatura

¹⁹ O texto teve três versões, a que menciono aqui data de 1935/1936.

²⁰ <http://info.abril.com.br/noticias/internet/2015/05/mais-de-4-bilhoes-de-pessoas-no-mundo-nao-tem-acesso-a-internet.shtml>

²¹ Propus uma discussão sobre as teses no capítulo introdutório “Antropografias”

não pode ser feita diretamente no objeto, há sempre a possibilidade da produção de um documento assinado pelo artista autenticando o objeto. Por outro lado, para a maior parte dos artistas e estudiosos o conceito de aura já não parece ter grande relevância, visto que a arte se desvinculou do peso da tradição, abriu-se à multiplicidade de experiências e suportes, e hoje já se torna altamente problemático chegar a uma definição para dizer o que é e o que não é arte, e certamente os parâmetros da unicidade, da originalidade, da autenticidade e do belo ligado ao conceito de aura já não servem para fornecer tal definição.

Eu diria que se a obra enquanto possuidora de aura, no sentido da autenticidade, serve hoje ao mercado e às instituições de arte, ela ao mesmo tempo, por ter se desvinculado em termos existenciais de tal conceito, hoje tem o potencial de escapar destes círculos mercadológicos e institucionais de poder, muito embora o artista contemporâneo dependa destes mesmos círculos para se tornar visível e sobreviver enquanto tal. Aí reside, penso eu, um dos principais conflitos existenciais do artista contemporâneo.

Voltando à questão, o problema que me parece fundamental para a arte hoje, e que está de alguma maneira indicado no ensaio de Benjamin, é o de compreender que a potência política da arte passa necessariamente pela compreensão, pela deglutição, dos efeitos na percepção gerados pelos meios técnicos contemporâneos de reprodução e difusão da imagem e do som. De compreender que estes meios surgiram justamente em decorrência das transformações técnicas que possibilitaram a expansão mundial do capitalismo, e que estes meios são justamente utilizados para reproduzir sua lógica perversa de produção desenfreada de bens de consumo, de espetacularização da política, da guerra, da pobreza, das crises econômicas. O artista precisa ter plena consciência de que estes meios técnicos vêm sendo utilizados de maneira muito sofisticada para gerar uma percepção unívoca do mundo, de caráter antropocêntrico, onde os vencedores, os ocidentais, os ricos têm direitos sobre os perdedores, os outros povos, os pobres, onde a natureza é mera fonte de energia, mundo que esta entrando em colapso e que, justamente por ter consciência de seu próprio fracasso enquanto produtor universal do imaginário e da existência começou, já há algum tempo, a gerar imagens do fim do mundo, como se não houvesse outras formas de existir no mundo. A potência política da arte hoje reside justamente na possibilidade de – na relação mesma com as técnicas de reprodução e difusão em massa da imagem e do som – abrir a percepção para outras formas de ser no mundo, que escapem da economia material e simbólica do capitalismo.

Passemos então ao jogo com estas imagens que reverberam em mim algo feminino. Uma multiplicidade de reflexos de faces e corpos que me olham - eles são as *Vênus nos Espelhos*. Um rosto fantasmático de bochechas rosadas e meio escondido pela sombra surge deslocado de seu corpo no reflexo de um espelho que um querubim está segurando; uma mulher nua me encara altivamente, ela está confortavelmente recostada em sua cama e recebe flores dos braços de uma criada negra; a estátua de mármore de um andrógino dormindo em um confortável colchão; um corpo que quase desaparece entre flores numa espécie de cova; uma silhueta feminina toda em vermelho contrastando com um fundo negro sobre o qual ela parece afundar; uma mulher nua em cima de uma mesa com as pernas abertas retirando um rolo papel do interior de sua vagina; um rosto que se deforma pressionado por uma placa de vidro; um rosto que exhibe suas feridas; uma mulher velha de olhos juvenis e que se apoia em um carrinho de bebê; um manequim vestido de cigana; um corpo em processo de hibridização (humano, animal e inumano) se desmanchando e se misturando com a cama; uma mulher que se banha de doces e leite condensado; uma drag queen em um vestido tubinho, longo e vermelho apontando sua arma para mim; corpos seminus desfilando pela rua noite adentro.

Esses reflexos me olham com volúpia canibal, olhos de amante e de mãe, este espaço imperceptível, fresta de luz que me toca, é o espaço de meu despedaçamento, o meu devir *Penteu Travesti*. E com que delírios de prazer sinto meu corpo se abrir, meus membros se desconectarem, minhas vísceras se exporem, meus olhos saltarem para as bocas dessas Vênus devoradoras, elas destroem os fantasmas de meu corpo, suspendem meu juízo, eliminam as arrogâncias do “eu”, elas me lançam nas potencialidades de um fundo *Neutro*. Sinto o olhar de uma delas sobre mim, seus olhos estão nublados, é como se ela ignorasse as imagens que se imprimem em sua retina, somente olha. Está flutuando em outro mundo, um mundo só seu, impermeável, insondável, nesse mundo nem ela existe, existe apenas este mundo dela, que é esta neblina na retina. No entanto, existe uma abertura, uma fresta de luz que atravessa a neblina e se direciona a mim, algo na verdade imperceptível apenas conhecido por intuições inumanas, é essa fresta que me faz participar do mundo dela e nele me perder de mim.

Ela é a *Vênus ao espelho*²² de Velásquez. Único nu do mestre do barroco espanhol, essa pintura teria sido inspirada pela estátua da Hermafrodita²³, nela vemos

²² Ver imagem em Anexo.

uma bela mulher deitada numa cama, apoiada com a lateral do corpo e com as costas viradas para nós, no fundo um querubim segura um espelho onde vemos o rosto da Vênus. A claridade e a sensualidade de seu corpo contrastam com a obscuridade do reflexo de seu rosto no espelho.



Há um jogo ambíguo nesta tela, a cena sugere que o cupido está segurando o espelho para que a Vênus se veja, no entanto se nós estamos vendo seu rosto no espelho, isto significa, segundo uma elementar lei ótica, que ela está nos vendo no espelho. No entanto a imagem não nos dá certeza sobre a direção do seu olhar, o rosto não está totalmente nítido e os olhos parecem encobertos por uma névoa. De todo modo se imaginarmos que ela está olhando para o espelho, podemos refletir sobre duas hipóteses segundo a perspectiva de quem olha. Se partirmos da perspectiva da Vênus, diremos que ela está olhando para si mesma e para um “outro” ao mesmo tempo, talvez ela esteja se vendo já como “outro” em estranhamento radical de si mesma.

A segunda hipótese seria a de partirmos de nossa perspectiva, então teríamos que pensar que a Vênus quando nos vê, não nos vê como somos, mas como si mesma, ou então, poderíamos concluir daí que nós somos a própria Vênus. Recorro, nesse ponto, a Merleau-Ponty:

²³ “Se a liberdade e a sensualidade parecem derivar de um novo contato com a quente tradição de Veneza, não a comparações para a pose dorsal. O que nos faz pensar que a fonte seja uma estátua antiga, o Hermafrodita, que está na Villa Borghese, em Roma, e que o próprio Velázquez fundiu em bronze para transportá-la até Madri” (Coleção Grandes Mestres, 2011: 112)

O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculo, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. (MERLEAU-PONTY; 2013:27)

Foi este tipo de magia e alteridade que busquei, de modo totalmente intuitivo, quando comecei a realizar desenhos dos reflexos das travestis no espelho. Hoje entendo que criei uma experiência de contato entre interiores e exteriores que se duplicam. Quando desenho sobre o espelho, desenho com três mãos, a mão que segura o espelho é a mão que enquadra a imagem, que busca em vão imobilizar o quadro, na verdade ela se mantém em movimento, em micro-movimentos que tentam acompanhar os movimentos da travesti que também não se imobiliza totalmente, há a mão que segura a caneta e que está fora do espelho e há, ainda, o seu duplo no interior do espelho. É no encontro entre as canetas do interior e do exterior do espelho que surge o desenho. Essas duas últimas mãos – num duplo movimento de querer entrar e querer sair – perseguem as linhas do rosto da travesti no interior do espelho.

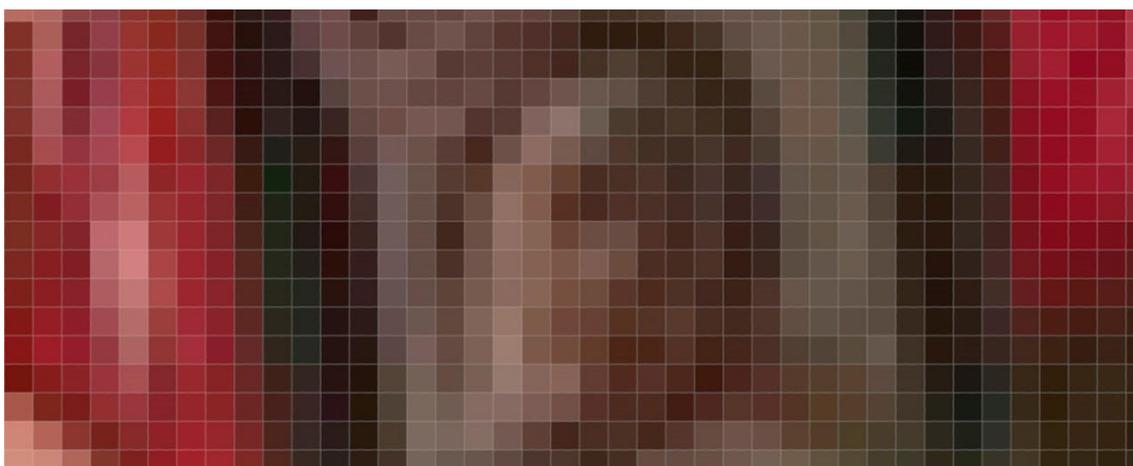
A travesti também me vê duplicado, de costas para ela fora do espelho e de frente no interior do espelho. Ela vê o desenho que faço de seu rosto surgindo sobre a imagem do meu rosto no interior do espelho, o desenho surge nesta superfície de contato entre o outro e eu, ele é o outro em mim e eu no outro.



Voltando à pintura de Velázquez, ou melhor, às várias reproduções do quadro disponíveis na internet, observemos de perto esta experiência com a imagem hoje: quando escrevemos no mecanismo de busca por imagem do Google “Vênus ao Espelho de Velázquez” surgem na tela mais de cem reproduções da obra de Velázquez, nenhuma idêntica a outra, múltiplas variações de cor, brilho, contraste e saturação.

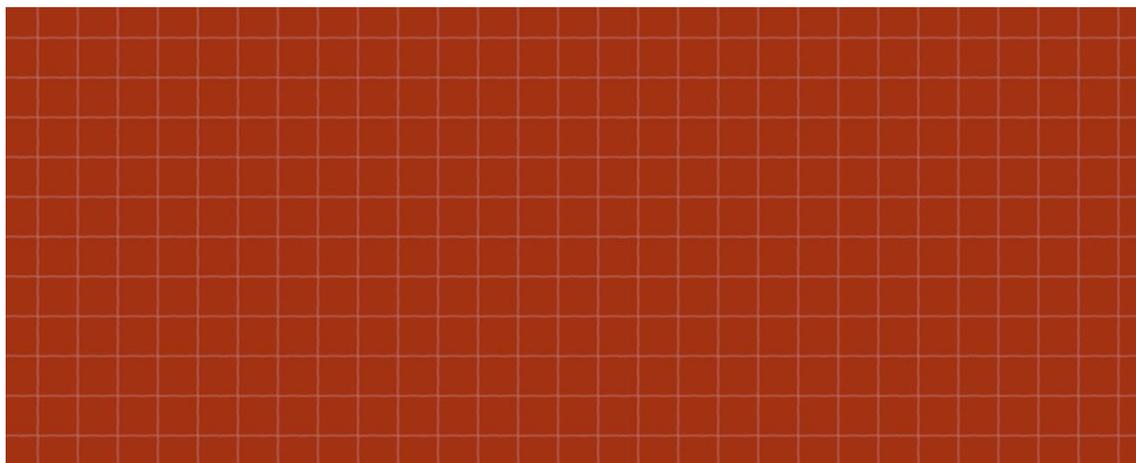


Estamos diante de um mosaico de duplicações em diferença, uma espécie de sala de espelhos, se pararmos um instante para olhar esta imagem talvez tenhamos uma sensação de vertigem, pois nos damos conta que no interior de cada janela, há ainda uma segunda janela que é o espelho onde aparece o rosto da Vênus. Se procedermos por uma análise técnica utilizando o Photoshop, software de edição de imagens mais difundido hoje em dia, e dermos um zoom no rosto de uma dessas múltiplas Vênus, nos depararemos com um novo mosaico.



Aqui estamos diante do princípio formativo da imagem digital, os pixels, a figura está prestes a desaparecer, o que se revela aí é o princípio de sua composição, princípio que remete a uma das técnicas mais antigas de produção de imagens, o

mosaico. Vejamos o que acontece agora se, novamente com o auxílio do Photoshop, nos lançarmos para o interior de um desses quadradinhos:



Reduzimos a imagem a uma única cor, opaca, mas a grade do mosaico se mantém. Assim a análise técnica da imagem digital nos conduziu ao seu princípio binário, opaco e formal. É este mesmo princípio que permite a imagem digital a sua infinita possibilidade de manipulação e que serve também de metáfora a sua potência hoje gigantesca de difusão, a grade ou a rede da internet que se torna cada dia mais acessível em todo planeta. Conduzi a análise da imagem digital da Vênus de Velázquez até aqui para trazer à tona este formalismo primordial de toda imagem digital, um formalismo que pode nos levar à ilusão de um mundo sem corpo, ou onde o corpo fica cada vez mais aprisionado à relação com essas janelas retangulares ou quadradas que são as múltiplas interfaces (computadores, telefones, tablets) e às múltiplas janelas que se abrem no interior destas últimas.

Acredito que este tipo de percepção pode produzir, na relação mesma com o imaginário digital, um retorno à experiência integrada do corpo e sua abertura para outros mundos humanos e não humanos, visto que esta percepção nos torna conscientes do princípio artificial, formal e limitado do mundo digital. Como antídoto da metáfora das janelas (Windows) que se abrem infinitamente, criando efeitos de realidade, proponho a metáfora do espelho como uma forma de relação mais carnal com as imagens digitais.

O espelho é, por um lado, esta superfície que duplica indiferentemente todas as coisas do mundo, e, por outro lado, nos conduz sempre de volta a uma relação com nós mesmo, com o nosso corpo. Penso não em uma relação narcísica, imagem ocidental do espelho, mas na imagem do Tao:

O Perfeito uso de seu espírito como de um espelho; ele não conduz as coisas nem vai à frente delas (como exige a polidez); responde-lhes sem as reter. É o que o torna capaz de se carregar com todas as coisas sem que elas o danifiquem <...> Àquele que está em si mesmo sem que as coisas fiquem nele, as coisas se mostram tais quais são; seu movimento é apático como o da água, *sua imobilidade é do espelho*, sua resposta é a do eco... (GANIER apud BARTHES; 2003:347).

A “Vênus ao Espelho” vista deste modo não é imagem da reflexão narcísica da beleza feminina, mas expõe sua força de alteridade. Pôr-se em devir não é abandonar o si e cuidar de si não é identificar-se consigo mesmo.

Nan Goldin é um exemplo de artista que criou uma relação existencial com a fotografia, há um belíssimo vídeo em que ela comenta uma seleção de fotos em diferentes momentos de sua vida²⁴, neste vídeo ela fala da sua relação com a fotografia não como um trabalho ou uma forma de expressão, a fotografia parece assumir funções essenciais em sua relação com mundo, ela marca a sua forma particular de estar no mundo. Este vídeo que une seu depoimento às imagens fotográficas é um exemplo poderoso do uso da imagem fotográfica enquanto índice de uma vida, no caso, a vida da própria fotógrafa. O espelho aparece em um intrigante autorretrato.



(Imagem extraída do vídeo “Contacts Vol.2 de Fotografia Contemporânea”).

Neste momento Nan Goldin está falando sobre o período em que esteve internada em uma clínica de reabilitação, ela diz que utilizou a fotografia nesta época para tentar descobrir sua própria imagem sem drogas: “I start to photograph myself and my own face in order to find out what I look like without drugs”. Gosto do efeito da foto assim como aparece no vídeo disponível no youtube, o desfoque e a “atmosfera”

²⁴ Refiro-me ao vídeo da série “Contacts Vol.2 de Fotografia Contemporânea” a cessível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=o9mwoFy0r0c>

azul contribuem para criar uma sensação de solidão e perda si. A foto assim, transformada ocasionalmente pelo mundo digital, me parece bem mais forte do que a foto, provavelmente mais próxima de sua versão analógica, que encontrei no site de uma galeria de arte.



<http://clamart.com/2011/10/nan-goldin/#/3>

Aqui não há a mesma força fantasmática e sombria da imagem anterior, de maneira curiosa, a imagem modificada pelo processo de reprodução (a imagem da imagem da imagem) torna-se mais potente enquanto índice. Perde-se a nitidez do rosto, desaparece da foto o ícone da personalidade da artista tornando maior a sua força enquanto índice de sua vivência na clínica de reabilitação.

Svetlana Alpers, em sua análise da arte holandesa do século XVII, localiza uma concepção de arte distinta da tradição renascentista italiana, uma arte que teria, segundo ela, um caráter descritivo em oposição ao caráter narrativo da arte italiana renascentista. A arte holandesa apresentaria um “mundo visto”, sem a centralidade do sujeito, que se expressaria, nas composições pictóricas holandesas, pela ausência de um observador posicionado, “como se o mundo viesse primeiro”, por “um jogo com grandes contrastes de escalas”, uma “ausência prévia de moldura” e a “concepção da pintura como superfície”, que constituem, para a historiadora, o modelo da pintura holandesa, teriam como paradigma o espelho, em oposição ao modelo da janela, característico da renascença italiana (ALPERS; 1999: 38).

Para Alpers, a visualidade da pintura holandesa é “kleperiana”, isto é, está relacionada ao modelo de visão proposto pelo astrônomo e matemático alemão Johannes Kepler (1571-1630), modelo este que é o da visão retiniana. Os estudos de Kepler sobre óptica propõem a concepção da visão como análoga à câmara escura, seus estudos limitam-se à compreensão da formação da imagem na retina, livre de qualquer interpretação posterior do sujeito, ele propõe que essa formação primeira da imagem na retina já é uma representação, uma pintura (“pictura”) do objeto visto e que esta representação não é idêntica ao objeto, portanto que o olho erra e seus estudos poderiam dar conta deste erro da visão. Segundo Alpers, Kepler “desantropomorfiza a visão”, seu modelo de olho é o de “um olho morto, e o modelo de visão ou de pintura, se se quiser é um modelo passivo.” (Ibidem: 100). Penso que Kepler não “desantropomorfiza a visão”, a meu ver, sua teoria da visão é o de uma perspectiva específica do homem de ciências, perspectiva esta que foi e é capaz de criar “aparelhos suplementares” para os órgãos perceptivos humanos, assim Kepler, ao estudar o olho como um fenômeno isolado do corpo e do sujeito, contribuiu para o desenvolvimento da óptica moderna. Estes “aparelhos suplementares” da visão, o espelho, a lente, a câmara fotográfica, só possuem sentido para o mundo humano, assim, pensar um órgão humano como uma máquina, não é desantropomorfizá-lo, mas sim, pensá-lo de uma dada perspectiva humana que, justamente por possuir e sofisticar esta capacidade de análise abstrata do funcionamento dos órgãos, é capaz de produzir tais aparelhos para o seu próprio uso. A utopia deste pensamento, como sabemos, é a do mundo onde os fusos trabalham sozinhos. Esses aparelhos só deixam de ser antropomórficos quando param de funcionar, aí eles surgem enquanto imagem em sua “semelhança cadavérica”:

Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo em seu uso, *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de “aparecer”, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. (BLANCHOT; 2011:283)

O que me interessa aqui, na análise de Alpers, é que ela observa, na pintura holandesa, uma arte que se volta “antes para o ato de produzir imagens do que para o produto final, enfatiza a inseparabilidade do produtor, da pintura e daquilo que é pintado” (ALPERS, 1999:84); uma arte que exhibe os seus artificios e cujo resultado “é o ponto de encontro entre o mundo visto e o mundo pintado” (ALPERS, 1999:99); uma arte que não está preocupada em criar um discurso ou um sentido para mundo, mas sim

em descrevê-lo em seus múltiplos fragmentos, sem preocupação com sua unidade; por fim uma arte que seria um precedente histórico da fotografia:

Se quisermos um precedente histórico para a imagem fotográfica, ele se encontra na rica mistura de ver, conhecer e pintar que se manifestou nas imagens do século XVII. A imagem fotográfica pode, como a pintura holandesa, imitar o modo albertiano. Mas a condições de seu fazer colocam-na naquilo que eu denomino o modo kepleriano – ou, para usar um termo moderno, entre os signos classificados por Pierce como ‘índices’. (Ibidem: 114/115)

O “modo albertiano” seria a tradição da arte ligada às propostas do arquiteto italiano Leon Battista Alberti (1404-1472), proposta esta que teve uma presença hegemônica entre os teóricos da arte até o século XX, logo em seguida, ela faz uma comparação didática entre os dois modos de pintura propostos por Kepler e Alberti, que, segundo ela, refletiriam as principais diferenças entre a arte renascentista ao norte e ao sul da Europa. E ela utiliza como exemplo de comparação duas obras do século XV, “o retábulo de Van der Paele, por Van Eyck, e o retábulo de Santa Lúcia, por Domenico Veneziano”:

(...) atenção a muitas coisas pequenas *versus* atenção a poucas coisas grandes; objetos inteiramente refletidos pela luz *versus* objetos modelados pelo jogo de luz e sombra; tratamento da superfície dos objetos, suas cores e texturas, em vez de seu posicionamento em um espaço legível; imagem não enquadrada *versus* imagem claramente enquadrada; imagem sem nenhum observador claramente situado, *versus* imagem com este observador. (Ibidem:116/117)

Este tipo de comparação didática não dá conta de explicar o complexo fenômeno da arte renascentista. Os modos kepleriano e albertiniano indicam concepções distintas do conceito de pintura, o que não significa que essas concepções não tenham se misturado em obras de certos artistas. É o caso, por exemplo, segundo Alpers, de uma das obras mais famosas do barroco espanhol *Las Meninas*, de Velásquez:

Como tantas obras de Velásquez que apresentam poderosas figuras humanas através de superfícies ilusórias, esta é uma fusão do modo setentrional – o mundo precedente a nós tornado visível – e o modo meridional – nós precedente ao mundo e comandando sua presença. (Ibidem: 153)

Foucault, em ensaio dedicado a esta obra, e com o qual abre o seu livro “As Palavras e as Coisas”, conduz o nosso olhar por este intrincado jogo de representações construído por Velásquez, jogo este que produz uma instabilidade permanente entre as posições de espectador, pintor, modelo e pintura:

Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que transpassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. (FOUCAULT, 1992: 21)

Nesta complexa composição pictórica, o espelho opera uma função fundamental. Os apontamentos de Foucault sobre o papel do espelho na obra *Las Meninas* podem ser de grande interesse para a reflexão sobre a função do espelho em outra obra de Velásquez, de interesse central para este ensaio, a já referida “*Vênus ao Espelho*”. Foucault observa que Velásquez cria, com o espelho, em *Las Meninas* uma operação inesperada, o espelho que está, na composição da pintura, localizado na parede do fundo do ateliê, quase no centro do quadro, reflete não o próprio espaço representado na pintura, mas o que está virtualmente fora da pintura, que, no caso, abriga o casal régio, espaço virtual que coincide justamente com o lugar do espectador. Cito Foucault:

Em vez de girar em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. (Ibidem: 24).

O que “permanece fora de todo olhar” é justamente o espectador e ou o rei e a rainha que, no espaço da representação, estão invisíveis, mas sendo vistos pelo próprio pintor autorretratado e por outras figuras presentes na cena da pintura. O casal régio aparece, no entanto, refletido no espelho no fundo da composição, lugar para onde nenhuma outra figura olha. Há aí um jogo entre interior e exterior, característico de toda superfície espelhada, mas que se reforça neste quadro ao fazer o espelho refletir apenas o que se encontra fora do espaço representado.

Neste quadro, o espelho não duplica nada (fato que nos faz questionar em um primeiro momento se se trata realmente de um espelho), apenas da a ver o que nos parece duplamente invisível, o quadro que está sendo pintado no interior da pintura – do qual só se vê uma parte de seu verso – e o casal que serve de modelo para pintura. De modo distinto, o espelho de “*Las Meninas*” provoca a mesma ambiguidade que observei anteriormente na *Vênus ao Espelho*. Nesta última pintura, o espelho que o cupido segura, e que a cena sugere que está ali para a *Vênus* se autocontemplar, parece estar deslocado, fazendo com que nós a contemplemos de dois ângulos distintos, seu corpo nu de costas e seu rosto refletido de frente. Ao mesmo tempo, supomos que estamos também sendo contemplados por ela, ambiguidade que nos permite pensar que ela nos vê ali onde deveria ver a si mesma. Em *Las Meninas*, ocorre algo semelhante, mas de modo invertido, nós é que vemos, lá onde deveríamos nos ver, o rei e a rainha.

Penso que a ambiguidade que se produz nestas pinturas de Velásquez pelo *artifício do espelho*, esta indecidibilidade entre o eu e o outro, exterior e interior, sujeito e objeto, visível e invisível, real e representação, é uma forma de fazer cintilar aquilo

que Barthes chamou de *Neutro*. Foucault observa esta figuração do neutro, logo na abertura de seu ensaio sobre “Las Meninas”, na forma como Velásquez se autorretratou, pois o pintor parece ali estar suspenso entre o ato de observar e o de pintar, dois momentos que marcariam sua aparição e sua desapareção da superfície do quadro, dito de outro modo, ele parece estar prestes a desaparecer da tela para justamente, em sua desapareção, pintá-la. Nas palavras de Foucault, nós o vemos “no centro neutro dessa oscilação” (Ibidem:19).

Retomemos a análise da *Vênus ao Espelho*, o corpo da deusa ocupa toda extensão horizontal do quadro dividindo-o como uma cadeia de montanhas numa paisagem, metáfora que se reforça por dois motivos, primeiro porque a obra foi composta em formato tradicionalmente dedicado à paisagem, segundo pelas asas do Cupido que aparecem na parte superior esquerda do quadro remetendo assim ao espaço celeste, seguindo esta leitura a representação da Vênus une duas formas da tradição, a paisagem, que emoldura horizontalmente seu corpo estendido na cama e de costas para nós, e o retrato, em seu rosto que surge de frente pra nós na moldura verticalizada do espelho quase no centro da composição. Oposições que se reduplicam na posição dos corpos da Vênus (horizontal) e do Cupido (vertical) e seus gêneros feminino e masculino.

Dizemos que Cupido pertence ao gênero masculino pela referência explícita ao mito, mas a representação de seu corpo é ambígua, possui a ambiguidade característica de toda criança, e como seu sexo está escondido não podemos definir pela imagem a sua sexualidade. Essas oposições, essas ambiguidades que se unem no interior da pintura parecem reforçar a suposição de que Velásquez teria se inspirado para compô-la na escultura grega da Hermafrodita. E se esta referência estiver correta, diremos que as duas figuras do quadro de Velásquez não tem sexualidade definida. Se pensarmos na simbologia dos mitos, as duas divindades representadas figuram o amor, a beleza, o desejo, a sensualidade, o prazer e a volúpia. Divindades ambíguas, de sexualidade indefinida ou neutra, diremos que a *Vênus ao Espelho*, assim associada à imagem da Hermafrodita, é uma *Vênus Trans*, imagem exemplar para este texto enquanto imagem de feminino.



A referida escultura se encontra hoje no Louvre sob o título *Hermafrodita Dormindo*²⁵. Trata-se de uma cópia romana do séc. II D.C. de uma estátua grega do período helenista, ela foi colocada sobre um colchão esculpido por Gian Lorenzo Bernini no séc. XVII²⁶. Comparando o corpo dessa escultura (na perspectiva desta foto) com o corpo da Vênus de Velásquez reparamos que ambas nos exibem suas costas e seu rosto, no entanto, Velásquez substituiu a torção do corpo pela torção do espelho. A torção do corpo da escultura me faz pensar na torção da Fita de Möbius, torção que desfaz o limite entre o interior e o exterior, e, no caso da escultura, entre o masculino e o feminino. A torção produzida pelo espelho na pintura tem a mesma propriedade de desfazer limites, aqui o limite entre ver e ser visto, entre o mesmo e outro, entre o real e o representado.

A relação entre escultura e pintura tem raízes antigas, segundo Didi-Huberman:

(...) o mármore secreta figuras que imitam as figuras pintadas; é que, de fato, a natureza parece agir com as pedras ‘como um pintor’; mas isso igualmente supõe que a pintura tenha podido encontrar sua origem nas veias do mármore. (...) o torso de mármore bem poderia evocar algo como uma origem perdida da figuração dos corpos, momento em que a figura teria sido, miticamente, (quase) um corpo. A petrificação eterna desse momento. (DIDI-HUBERMAN; 2012: 124)

O “torso de mármore” ao qual o ensaísta está se referindo não pertence a nenhuma escultura específica, ele é na verdade uma imagem criada por Honoré de Balzac em seu conto “A Obra-Prima Desconhecida”. No conto, dois pintores estão olhando pela primeira vez uma pintura do ancião Frenhofer, este teria trabalhado durante dez anos na criação daquela pintura sem nunca tê-la exibido a ninguém, eis que ele decide finalmente exibi-la mediante a uma proposta feita pelos pintores. Um deles, o

²⁵ Ver imagem no Anexo.

²⁶ Sobre a obra ver <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/hermaphrodite-endormi>

jovem Poussin, tem uma amante, uma moça de beleza impecável chamada Gillette, Poussin oferecerá o corpo de sua amante à visão do velho Frenhofer em troca de que este o deixe ver a sua pintura que representaria também uma mulher de beleza incomparável e que ancião denominou de Catherine Lescault. O acordo é feito com a mediação do pintor Porbus amigo íntimo de Frenhofer, quando finalmente Porbus e Poussin estão diante da misteriosa tela eles não enxergam nada, apenas um “muro de pintura”, no entanto, Porbus percebe “no canto da tela a ponta de um pé nu que saía daquele caos de cores”, e Balzac cria a imagem:

Aquele pé aparecia ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros que surgiria dentre os escombros de uma cidade incendiada. (BALZAC in: DIDI-HUBERMAN; 2012: 175)

O conto termina em tragédia, Frenhofer desespera-se ao se dar conta de que sua Vênus não passa de “um caos de cores”, expulsa os dois pintores e Gillette de seu ateliê e na mesma noite queima suas telas e suicida, e por sua vez Poussin perde o amor de Gillette.

Didi-Huberman em seu livro “A Pintura Encarnada” lê o conto de Balzac como uma espécie de mito da milenar tradição pictórica do ocidente ao confrontar o conto com múltiplas referências da filosofia, da história da arte, da literatura e da psicanálise. Sua leitura nos fornece um amplo material teórico para a análise desta tradição, mas não chega propriamente a questioná-la, não é este o objetivo de seu livro. No entanto, me parece que o conto de Balzac pode ser lido justamente como uma crítica a esta tradição, penso que o personagem Frenhofer pode ser lido como o *sujeito* por excelência desta tradição, o homem que deseja a mulher ideal, pura, virgem, impecável, fonte de toda inspiração, não encontrando esta mulher no mundo, criará, com sua habilidade artística extraordinária, a mulher ideal em uma pintura e por fim dará corpo a ela – produzirá o que Didi-Huberman chama de “encarnado” – que será então somente sua, a mulher, portanto, como o *objeto* por excelência desta tradição, essa fantasia, estes “fantasmas” da mimese, como nos diz Didi-Huberman:

Esta é uma pura e simples ingerência de um fantasma de plena potência ideal do projeto (quicá fantasma neoplatônico) e de uma metáfora da obra como corpus, “organismo” (quicá fantasma neoristotélico). (DIDI-HUBERMAN; 2012: 102)

Fantasmas que atravessam toda a história da arte ocidental e encontram suas raízes míticas na tradição greco-romana, em particular nos mitos de Orfeu e Pigmaleão, não por acaso, mitos citados no conto de Balzac. Ora, é justamente este sujeito que irá

sucumbir no conto de Balzac ao tomar consciência de seu próprio delírio. Por outro lado, este “comércio” da imagem do nu feminino como objeto de desejo, bem poderia ser visto como um presságio do uso no comércio – que surgiu com o advento dos veículos de comunicação em massa e o consequente surgimento do marketing – da imagem do corpo feminino, certamente dessacralizado, mas não menos fetichizado, para vender todo tipo de produto.

O delírio de Frenhofer, seu sonho, seu ideal e sua pintura propriamente dita; sua obra prima fracassada, um “muro de pintura” um vestígio de pé em um caos de cores e a mulher perfeita que ele sonhou pintar, duas imagens díspares, que podem servir como pontos de referência para pensarmos as formas de representação do corpo feminino da modernidade do século XIX ao século XXI. Talvez a obra que melhor sintetizou estes dois modelos e que, por isso mesmo, se tornou um escândalo, foi a “Olympia” de Manet. Seguindo a interpretação de Didi-Huberman há uma semelhança, evocada no próprio conto, entre Frenhofer e Pigmaleão, pois ambos fundam seu desejo em uma repulsa à impureza e à prostituição:

É por ter visto (viderat) e odiado a impureza das Prospétides, “as primeiras diz-se, que prostituíram seus encantos”, que Pigmalião vivia sem companheira... Esse ódio não é senão a consequência de um ideal, de uma exigência, extremos que se ligam precisamente à qualidade do pudor. Ovídio conta que as Propétides, por terem pecado, não conseguiam mais ruborizar: o sangue do pudor tinha endurecido em suas veias e não mais lhes subia ao rosto. (Ibidem: 89).

No mito narrado por Ovídio, Pigmaleão resolve esculpir o corpo da mulher ideal, pura e virgem em marfim, ele se apaixona pela escultura, trata-a como uma amante, fazendo carícias, dando-lhe beijos, e, por fim, os deuses concedem vida à sua escultura, que se torna sua esposa. Frenhofer também tratava sua pintura como uma amante, no entanto, como vimos, ele não teve o mesmo sucesso que Pigmaleão. Para Didi-Huberman, Frenhofer, assim como Orfeu, teria faltado ao pudor por sua impaciência. Em outro trecho o historiador sugere que o malogro de Frenhofer teria a ver com o fato de que ele acreditou que atingiria o ideal de beleza reunindo partes de corpos de diferentes mulheres em um só corpo, no entanto, no lugar de uma “diversidade sintetizada”, Frenhofer teria criado a imagem de uma “irreduzível disparidade”. (Ibidem: 103).

Penso que a “Olympia” de Manet reúne essas duas qualidades, e na sua busca do “encarnado”, Manet teria se inspirado, entre outras obras da tradição, na “Vênus de Urbino” para criar sua obra. E é justamente a Ticiano que Didi-Huberman se refere

como pintor exemplar do “encarnado”, referindo-se aos textos sobre pintura do humanista Ludovico Dolce (1508 – 1568), para o qual a pintura de Ticiano seria da ordem do divino e que dele se distinguiria por uma pequena mácula:

É aí precisamente, nessa pequena mácula, escreve Dolce, que o golpe parece vir não de um pincel, mas da “própria mão da suprema natureza”. Mancha e falta na perfeita alvura de uma pele: mancha como índice mesmo do vivo, do movimento do sangue; falta como índice do desejo – pois o desejo não tem a mítica plenitude do prazer, o desejo é a própria dialética da imperfeição, do falta-para-ser. (Ibidem: 83)

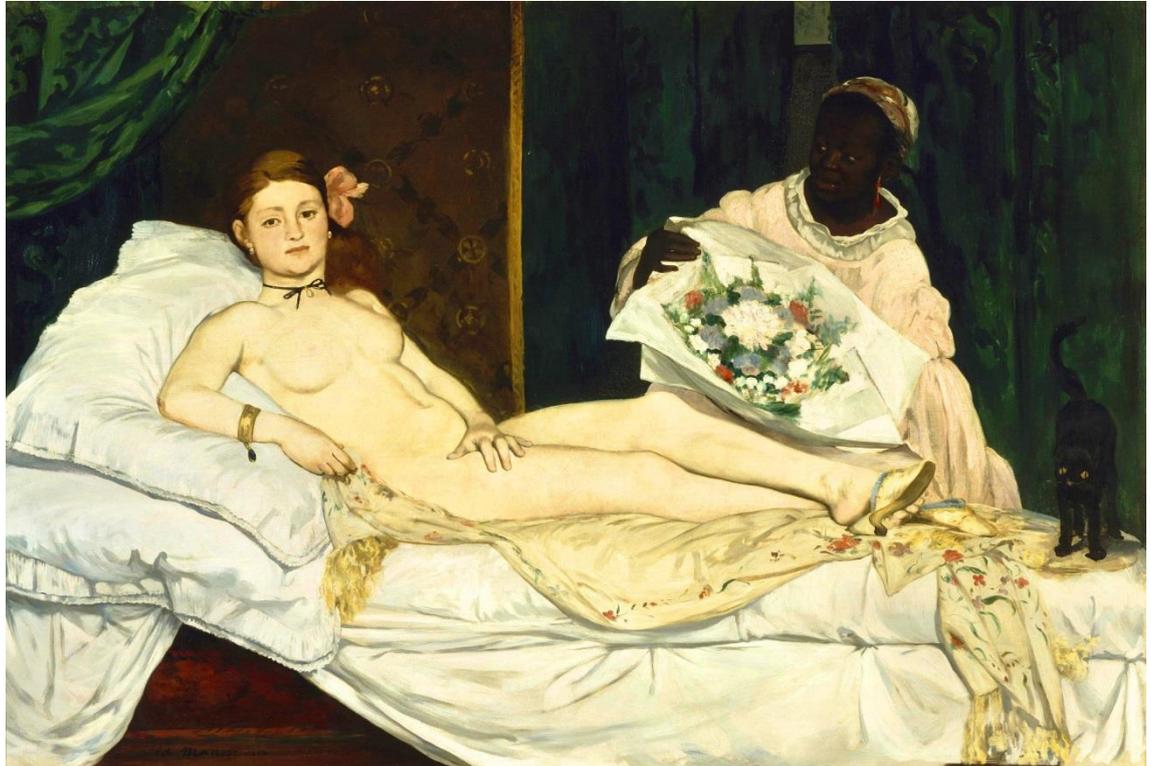
O “encarnado” estaria conseqüentemente associado ao pudor, à ruborização da pele, sintoma corporal da moral cristã, “a consciência do erro”, o sentimento de culpa e o temor de Deus. (Ibidem: 88). Talvez o escândalo da Olympia tenha sido justamente o de produzir a carnação do despudor. Não a beleza da mulher ideal, da divindade, da mulher irrepreensível, pura e inalcançável, mas a beleza da prostituta, impura, mundana, despudorada, àquela que Pigmaleão e Frenhofer odiaram é a Vênus de Manet. Não por acaso, Foucault vai se referir a Manet em seu último curso no *Collège de France*, quando estabelece uma relação entre a filosofia cínica e a arte moderna. Foucault aponta para uma possível trans-história da filosofia cínica que teria perpetrado por toda a milenar história da civilização ocidental, desde a Grécia antiga até a modernidade, e esta história do cinismo não se caracterizaria, segundo ele, pela transmissão de uma doutrina filosófica, mas “como uma atitude e maneira de ser, tendo é claro suas justificações e mantendo sobre si mesma seu próprio discurso justificativo e explicativo.” (FOUCAULT; 2011: 156).

Foucault se propõe a pensar esta “história longa do cinismo a partir desse tema da vida como escândalo da verdade, ou do estilo de vida, da forma de vida como lugar de emergência da verdade” (Ibidem: 158); e ele localiza três principais formas de transmissão do cinismo ao longo da história, o “ascetismo cristão” que teria atravessado toda a longa Idade Média e mesmo depois; os “movimentos revolucionários” do século XIX e finalmente a arte moderna. Sobre esta última forma dirá Foucault:

É a ideia de que a própria arte, quer se trate da literatura, da pintura ou da música, deve estabelecer com o real uma relação que não é mais da ordem da ornamentação, da ordem da imitação, mas que é da ordem do desnudamento, do desmascaramento, da decapagem, da escavação, da redução violenta ao elementar da existência. (Ibidem: 164/165).

Ele vai falar ainda, na sequência, de uma “irrupção do debaixo, do embaixo, do que, na cultura, não tem direito, ou pelo menos não tem possibilidade de expressão”;

uma arte que passa a recusar “incessantemente, cada regra estabelecida”, uma arte, portanto, “antiplatônica” e “antiaristotélica”. Foucault localiza esta “tendência profunda” na pintura moderna de “Manet a Francis Bacon”. (Ibidem: 165)



Manet teria operado então uma transfiguração cínica da tradição pictórica, referindo-se a tradição na composição da cena – a pose da *Olympia* é a mesma da *Vênus* de Ticiano (1538) e de Giorgione (1510) – ele a subverte ao retratar uma prostituta, mais do que isso ao representá-la de forma emponderada, encarando o espectador.

Foucault, na conferência que proferiu em Túnis, sobre Manet, em 1971, observou que a transgressão proposta por Manet com a *Olympia* se dava pelo uso da luz, a luz nesta tela vem do exterior, do local onde se encontra o espectador, ao contrário do que era usual na tradição, a luz surgindo do interior da composição, esta luz do exterior faz com que o espectador se sinta envolvido pela tela, é o seu olhar que desnuda o corpo despudorado de *Olympia*, o escândalo de Manet foi o de envolver o espectador em uma visualidade destemida, a imagem de um corpo sem transcendência e sem culpa.

Como vimos com Didi-Huberman, o pudor teria a ver com o temor a Deus, sendo assim, nos é permitido pensar que a visualidade da *Olympia* já anunciava, antes da famosa frase de Nietzsche, um mundo sem Deus. Há, também, um *efeito de espelho*

neste polêmico quadro de Manet, se o olhar do espectador, segundo Foucault, é que ilumina a nudez de *Olympia*, seu despudor, por outro lado, o olhar ativo de *Olympia* ilumina o despudor do espectador. Talvez esteja aí o choque, a *Olympia* talvez tenha funcionado como o *espelho quebrado* da cultura. Justamente como o cinismo funcionava para a filosofia na Grécia antiga:

O cinismo desempenharia, de certo modo, o papel de espelho quebrado da filosofia antiga. Espelho quebrado que todo filósofo pode e deve se reconhecer, no qual ele pode e deve reconhecer a própria imagem da filosofia, o reflexo do que ela é e do que ela devia ser, o reflexo do que ele próprio é e do que ele próprio gostaria de ser. E ao mesmo tempo, nesse espelho, ele percebe como que uma careta, uma deformação violenta, feia, sem graça, na qual ele não poderia em hipótese alguma se reconhecer nem reconhecer a filosofia. (Ibidem: 204).

O que a burguesia francesa via refletido no espelho quebrado de *Olympia* era o seu próprio despudor, o quadro deve ter sido visto como um verdadeiro atentado ao pudor, em nossos dias o atentado ao pudor permanece como sendo um crime, mesmo num mundo onde a nudez se tornou algo banal, na televisão, na internet, no cinema, nos desfiles de carnaval, mas se na época de Manet, a nudez permitida era a das virgens e deusas idealizadas, hoje a nudez feminina permitida é aquela dos belos corpos vendidos pelo mundo do espetáculo. No entanto continua sendo tabu no cotidiano e na política.

A trans ativista Indianara Siqueira expôs recentemente esta incongruência de nossa sociedade, Indianara realiza protestos com os seios de fora, ela foi detida diversas vezes por causa de seu ato, mas é sempre solta, logo em seguida, porque o estado não a reconhece como mulher e impede que ela mude o seu gênero na carteira de identidade, nas palavras dela:

Eu sou detida todas as vezes e liberada em seguida. Quando chega a julgamento, eles não querem julgar a questão porque, julgar a questão seria o Estado, através de um tribunal, reconhecer ou que sou homem ou que sou mulher. Meus advogados chegam, sou liberada, vai para audiência e eles arquivam. Tive uma audiência marcada, outra adiada, agora vou para a terceira. (<http://blogdoconstant.com.br/?p=55>)

Indianara quer que o Estado julgue o seu caso, ela sabe que o seu caso pode abrir um debate que deverá obrigar o Estado a reconhecer a própria incoerência, com seu corpo ela ilumina a falta de sentido e a hipocrisia que residem ainda em nossa sociedade no tabu em relação ao corpo feminino e mais a fundo no próprio conceito de gênero.

Voltando à questão do espelho, falei da metáfora do espelho como uma linha de fuga em relação à metáfora das janelas virtuais que nos tiram de uma relação com nós

mesmos, com nossos corpos, de um espelho que não é o de Narciso, mas o espelho Tao, que funciona como um eco que recebe todas as coisas sem as reter, de um modo de visualidade que surge na pintura Holandesa do séc. XVII, uma visualidade mais descritiva do que narrativa, onde o sujeito não está no centro, em que o mundo chega primeiro, que revela os seus meios e seus artifícios, imagens que seriam índices da realidade. Falei do espelho em Velásquez, espelho que confunde, borra os limites entre exterior e interior, eu e o outro, sujeito e objeto, visível e invisível, real e representação, finalmente do espelho quebrado de Manet, o espelho cínico da vida como escândalo da verdade. Meu interesse aqui não é o de achar uma síntese dessas múltiplas metáforas do espelho, pelo contrário, é produzir uma polifonia de múltiplos efeitos especulares, ao contrário de Frenhofer, não estou interessado em uma “diversidade sintetizada”, mas sim nesta “irreduzível disparidade”.

Gostaria, no entanto, de dar ênfase, no interior desta polifonia, a uma última metáfora ainda especular, a do espelho cínico, o espelho quebrado da cultura. Se Foucault indicou, em seu breve comentário sobre o assunto, a tendência cínica nas artes visuais de “Manet a Francis Bacon”, penso que esta tendência se radicalizou no que chamamos hoje de arte contemporânea, em particular a partir das experiências performáticas que surgiram no final da década de 50 e se desenvolveram ao longo das décadas de 60 e 70, experiência esta que teve forte presença de mulheres artistas.²⁷

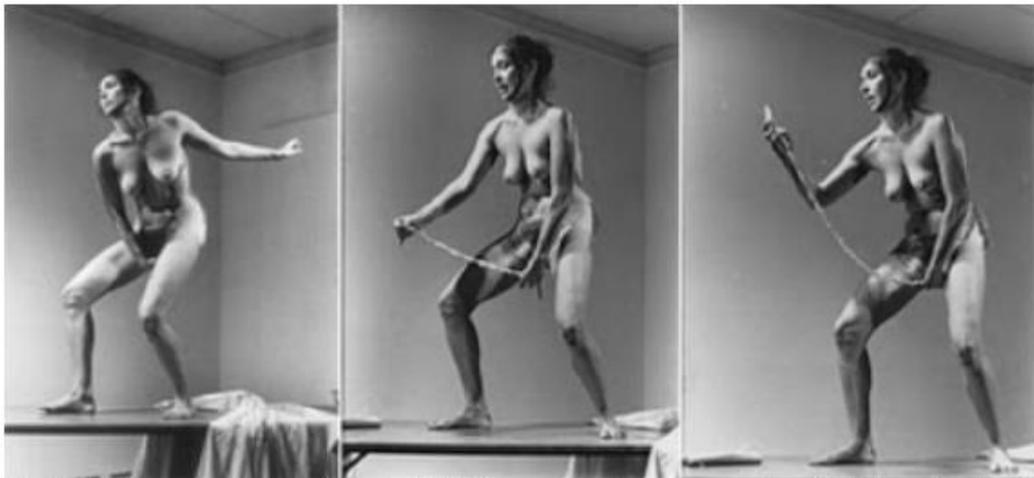
Uma figura exemplar neste sentido foi Carolee Scheneemann. E gostaria de fazer um breve comentário sobre uma performance que ela realizou em 1975 chamada “Interior scrool”, nesta performance Scheneemann produz com seu próprio corpo alguns destes efeitos de espelho que observei até aqui no plano da representação pictórica. Assim ela descreve sua ação:

Eu me aproximei da mesa vestida e segurando dois lençóis. Tirei a roupa, enrolei-me em um lençol, estendi o outro em cima da mesa e disse ao público que ia ler *Cézanne, She Was a Great Painter*. Soltei o lençol que me cobria e ali, em pé, pinteí grandes pinceladas para definir os contornos do meu corpo e do meu rosto. A leitura foi feita em cima da mesa, assumindo uma série de “poses de ação” de modelo vivo, com o livro equilibrado em uma mão. Na conclusão, larguei o livro e me coloquei em pé, ereta no meio da mesa. O pergaminho foi extraído lentamente, à medida que eu o ia lendo, centímetro a centímetro. (SCHENEEMANN; 2014: 06)

O pergaminho era extraído do interior de sua vagina. Podemos pensar esta ação de muitas formas, gostaria de pensar justamente a partir desta referência a Cézanne,

²⁷ Sobre o assunto ver a tese de doutorado de Ana Bernstein: OF THE BODY/OF THE TEXT - DESIRE AND AFFECT IN PERFORMANCE; e a revista virtual sobre performance *Performatus*.

penso que este *travestimento* de Cézanne nos oferece uma ótima chave de leitura para sua performance e talvez uma imagem potente para pensar de modo mais amplo a própria arte da performance. Refiro-me ao Cézanne descrito por Merleau-Ponty, este pintor misantropo, que se isola e se fecha em si mesmo, que mal suporta o contato com os humanos, que dúvida o tempo todo de seu talento, que se reconhece em Frenhofer: “Cézanne emocionou-se até as lágrimas as ler A obra-prima desconhecida, e declarou que ele próprio era Frenhofer.” Este pintor que dizia que “a natureza está no interior” e que não acreditava ter de “escolher entre a sensação e o pensamento”... “entre o caos e a ordem”, que gostaria de “pintar a matéria em vias de se formar”, sem estabelecer “um corte entre ‘os sentidos’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das coisas” (MERLEAU-PONTY; 2013: 138, 21, 131).



Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, the renowned performance in which the artist slowly extracted a paper scroll from her vagina while reading from it the words: "I thought of the vagina in many ways--physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation..."

Assim poderíamos ler a performance de Scheneemann como a própria matéria em sua formação, a natureza surgindo do interior de sua vagina, natureza que são suas próprias palavras de mulher “primitiva, devoradora, insaciável, cínica, obscena ou oferecida, corajosa, íntegra.” Assim neste ato despudorado, escandaloso, ela desfaz a separação entre sensação e significação, caos e ordem, visível e invisível. Cito, mais uma vez, a artista:

Vi a vagina como uma câmera translúcida, da qual a serpente era um modelo externo: avivada por sua passagem do visível ao invisível, uma mola espiralada, anelada com a forma do desejo e dos mistérios da geração, atributos da força sexual tanto feminina quanto masculina. Essa fonte de “conhecimento interior” seria simbolizada pelo índice primário que unifica espírito e carne na adoração à Deusa. (SCHENEEMANN, 2014:05)

Penso então, neste *travestimento* de Cézanne por Carolee Scheneemann, como a passagem da imagem enquanto natureza em segunda potência, “ícone ou essência carnal da primeira”, para a imagem enquanto índice de uma experiência “outra”, experiência que esteve sempre aí, cintilando nas sombras, espelho quebrado da cultura, perspectiva do feminino, da escrita em seu limite, dobra que a faz dizer o indizível, saída da arrogância e da assertividade da linguagem. Saída inclusive deste binarismo masculino/feminino. Essa posição, certamente muito frágil, muito vulnerável e ao mesmo tempo extremamente potente. Totalmente aberta e exposta ao mundo, fluindo no contato direto com humanos e não humanos, sem, no entanto, perder sua integridade. A posição do “outro”, do feminino (não se trata evidentemente de uma determinação biológica, o feminino aqui está ligado a uma construção social e historicamente determinável), mas não um indivíduo ou sujeito como essência, é uma posição, uma perspectiva, uma subjetividade determinada e cambiável, hoje eu posso ser o “outro” e amanhã o “mesmo”. Essa perspectiva é sempre a do mais frágil, do oprimido, do vitimado, do rejeitado, do excluído ou marginalizado e sua potência está na sublimação da violência como forma de criação.

A pintura de Cézanne talvez já indicasse essa passagem, essa abertura para o “outro”, mas ele era ainda assombrado pelos fantasmas platônicos e aristotélicos, o fantasma de Frenhofer, fantasmas do ideal, da perfeição, da pureza. Talvez, por isso mesmo, tenha vivido em conflito com sua própria arte, que expressava justamente este contato impuro e direto com as coisas. Este *travestimento-Cézanne* seria então a assunção total da posição cínica, antiaristotélica e antiplatônica, posição que cria o espaço do “fora” no interior mesmo da sociedade, não se trata de um isolamento, nem de um querer se integrar, mas de produzir um choque, um escândalo, expor com o corpo, com a obra, com um modo de existência, aquilo que a sociedade rejeita, exclui, para construir pela violência e pela corrupção os espaços ascéticos, bem delimitados e segregados de grupos identitário e econômicos.

Ana Mendieta é outra artista que parece ter encarnado esta ética de uma “outra vida”. Sendo uma mulher cubana e vivendo nos Estados Unidos, uma sociedade machista e segregacionista, Mendieta não tentou ser aceita ou incluída, pelo contrário ela buscou assumir a potência do “outro”, a potência do “fora”.

Esta exposición no apunta necesariamente a la injusticia o incapacidad de una sociedad que no ha sido capaz de asimilarnos, em mayor medida, a un deseo personal de seguir siendo ‘otro’. (MENDIETA apud MEREWETHER; 2000: 114)

A obra de Mendieta é sem dúvida uma encarnação poderosa desta perspectiva, suas “silhuetas” (obras que ela realizou fazendo “inscrições” em diferentes paisagens de sua própria silhueta ou de silhuetas femininas estilizadas) são a expressão do feminino como rastro, como presença da ausência, passagem ou limite entre natureza e cultura. As fotografias e os vídeos em Super 8 de suas silhuetas, são uma espécie de “mis en abyme” de rastros, o rastro humano da silhueta e do registro fotográfico. Esta dupla aparição do corpo como ausência dá a imagem uma força que está ligada à morte.²⁸



Para mim a ambiguidade do trabalho de Mendieta está nesta sensação que tenho, ao ver as fotos das “silhuetas”, de que se trata de um trabalho ritual, no entanto, o fato de que eu só posso ter acesso a esse trabalho pela fotografia parece retirar essa carga ritual. É como se esse ritual já pertencesse a “outro mundo”, perdendo sua força simbólica neste mundo, a imagem parece falar de uma morte ritualizada e simbólica que já não existe. É a fotografia que cria essa distância, esse “já não existe” do ritual. Neste sentido, as fotos de “silhuetas” de Mendieta parecem dramatizar essa experiência moderna que Barthes chamou de “uma Morte assimbólica”:

Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez essa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. (BARTHES; 2011: 101)

Este reino de espectros, de fantasmagorias, que parecem habitar essas imagens de Mendieta, imagens de paisagens desertas, da natureza em estado bruto, encontra

²⁸ Ver imagens nos anexos

certa proximidade, enquanto procedimento artístico com o trabalho que venho realizando, ao qual eu já me referi, que consiste em desenhar o reflexo das travestis no espelho, no local onde ela se prostituem. Proximidade que se dá pela percepção da imagem do feminino enquanto rastro de uma vivência outra.

A imagem do feminino se dá, pois, enquanto deslocamento ou polifonia na origem. Se, de alguma forma, eu posso dizer que o trabalho se origina no desenho, esta ação já se encontra deslocada em sua estrutura. Primeiro porque desenho sobre um plástico transparente, deslocamento da forma de olhar, deslocamento temporal com relação à forma tradicional de desenho, no caso esse deslocamento torna simultâneos os atos de ver e traçar. Segundo, porque desenho o reflexo no espelho das travestis, portanto, desenho a travesti ali onde ela já não se encontra, seu espectro, seu duplo. Se o desenho está na origem, esta origem está duplamente deslocada e é uma espécie de rastro do reflexo da imagem do feminino travesti.

Essa técnica que utilizei para desenhar as travestis na rua, no local onde elas fazem ponto em busca de clientes, remete a teoria que Freud formulou sobre o funcionamento do aparelho psíquico na “Nota sobre o bloco mágico”. Utilizei uma prancheta com um espelho colado a ela, sobre o espelho coloquei uma folha de acetato transparente. Assim, sempre que terminava um desenho, trocava a folha de acetato. Deixando novamente o espaço disponível para receber outra inscrição. Deste modo, a superfície do espelho, responsável pela recepção da imagem a ser desenhada, mantinha-se sempre limpa, sem reter nenhuma inscrição, enquanto que as folhas de acetato que retinham a inscrição iam sendo armazenadas e arquivadas. Deste modo, esta técnica, bastante simples, possui característica semelhante à que Freud percebeu no “bloco mágico” e que ele aproximou do nosso sistema perceptivo:

(...) possui uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções e, não obstante, registra delas traços mnêmicos permanentes, embora não inalteráveis. (FREUD; 1950)

No entanto, a analogia não é perfeita e, de certo modo, inverte a analogia Freudiana do “bloco mágico”. Freud explica que o bloco mágico é uma superfície de cera com duas folhas de cobertura transparentes, um de papel encerado e outra de celuloide. A folha de celuloide é a camada superior do aparelho e tem a função de proteger a folha fina de papel encerado. Para escrever no aparelho basta utilizar um estilete pontiagudo:

Nos pontos em que o estilete toca, ele pressiona a superfície inferior do papel encerado sobre a prancha de cera, e os sulcos são visíveis como escrita preta sobre a superfície cinzento-esbranquiçada do celuloide, antes lisa. Querendo-se destruir o que foi escrito, necessário é só levantar a folha de cobertura dupla da prancha de cera com um puxão leve pela parte inferior livre. O estreito contato entre o papel encerado e a prancha de cera nos lugares que foram calcados (do qual dependeu a visibilidade da escrita) assim acaba, e não torna a suceder ao se reunirem novamente as duas superfícies. O **Bloco Mágico** está agora limpo de escrita e pronto para receber novas notas. (Ibidem)

Em sua analogia, Freud compara a folha de celulóide com “um escudo protetor externo contra estímulos, cuja missão é diminuir a intensidade das excitações que estão ingressando” em nosso aparelho psíquico e a folha de papel encerado com o “sistema *Pcpt.-Cs*” que recebe a inscrição, mas não pode armazená-la. Finalmente, ele indicará que a superfície de cera no fundo do aparelho retém a inscrição, comparando-a assim com o nosso inconsciente. Ele conclui fazendo uma última analogia, sobre esse processo de aparição e desaparecimento da escrita no bloco mágico, que ocorre pela interrupção do contato do papel encerado com a superfície de cera, ele compara ao nosso processo de percepção, que não é contínuo, mas marcado por interrupções periódicas:

É como se o inconsciente estendesse sensores, mediante o veículo do sistema *Pcpt.-Cs.*, orientados ao mundo externo, e rapidamente os retirasse assim que tivessem classificado as excitações dele provenientes. Desse modo as interrupções, que no caso do Bloco **Mágico** têm origem externa, foram atribuídas por minha hipótese à descontinuidade na corrente de inervação, e a ruptura concreta de contato que ocorre no **Bloco Mágico** foi substituída, em minha teoria, pela não-excitabilidade periódica do sistema perceptual. Tive ainda a suspeita de que esse método descontínuo de funcionamento do sistema *Pcpt.-Cs.* jaz no fundo da origem do conceito de tempo. (Ibidem)

Em meu procedimento, há uma inversão, de certo modo radical e violenta, é que a camada superior, a folha de acetato transparente sobre o espelho, que seguindo a analogia do “bloco mágico” corresponderia em sua posição à folha de celuloide, que deveria apenas proteger, diminuir a intensidade de excitação, é justamente a que retém a inscrição, seguindo esse raciocínio, isto corresponderia à uma violenta excitação e uma “exteriorização do inconsciente”. Já o espelho corresponderia ao “sistema *Pcpt.-Cs*”, que recebe ou dá suporte a inscrição mas não a retém, o que complica um pouco mais nossa analogia é que além disso o espelho reflete e inverte a imagem do mundo. Podemos pensar nessa função do espelho a partir de duas perspectivas, como duplicação e inversão do mundo ou como “exteriorização do olho”, como se o olho estivesse deslocado para fora do corpo.

Duplicação da percepção visual, exteriorização do inconsciente, exteriorização do olho. Enquanto o espelho “recebia” a imagem da travesti sem retê-la, meu olho, da mesma forma recebia a imagem e simultaneamente eu desenhava, neste processo, o resultado do desenho não seria fruto de uma elaboração da imagem pela memória, se bem que pode ocorrer algum resíduo de elaboração. Esse processo de desenho procura ser uma espécie de exteriorização do processo de percepção. Como se a inscrição da imagem ocorresse simultaneamente dentro e fora de mim, dentro no plano do inconsciente e fora no plano do acetato. Processo complexo, de múltiplas origens, duplicações e inversões. Como bem observou Derrida, esta complexidade já está indicada na analogia de Freud:

Os traços não produzem, portanto, o espaço da sua inscrição senão dando-se o período da sua desapareição. Desde a origem, no "presente" da sua primeira impressão, são constituídos pela dupla força de repetição e de desapareição, de legibilidade e de ilegibilidade. Uma máquina para duas mãos, uma multiplicidade de instâncias ou de origens, não será a relação com o outro e a temporalidade originárias da escritura, a sua complicação "primária": espaçamento, diferencia e desapareição originários da origem simples, polêmica desde o limiar daquilo que nos obstinamos a denominar a percepção? (DERRIDA; 2002: 221)

Se a analogia de Freud referia-se ao aparelho técnico como uma espécie de suplemento para a memória, fato que Derrida observa como sendo uma maneira do homem “suprir sua finitude”, e que este suplemento, por outro lado, é de onde deriva a própria ideia de finitude. (DERRIDA, 2002: 224). Meu procedimento técnico seria um suplemento para uma produção estética que se estabeleceria nessa relação com o “outro”. Este “outro” ao qual Blanchot se refere:

Agora o que esta em jogo e pede entrar em relação, é tudo que me separa do outro, quer dizer, o outro, na medida que sou infinitamente separado dele... mas também que pretende fundar minha relação com ele sobre esta própria interrupção que é uma interrupção de ser... alteridade pela qual ele não é para mim... nem um outro eu, nem uma outra existência, nem outra modalidade ou outro momento da existência universal, deus ou não-deus, mas o desconhecido na sua infinita distância. (BLANCHOT; 2010: 133)

Neste sentido, gostaria de pensar este procedimento técnico de desenhar na folha de acetato sobre o espelho como um suplemento que poderia “suprir esta infinita distância” que me separa do “outro”. Aqui uma primeira aproximação deste procedimento com a fotografia, ou melhor, com a forma como alguns artista utilizaram a fotografia. É o caso, ao que me parece, de Nan Goldin. Ela diz que, quando começou a fotografar as drag queens, no bar que elas frequentavam, seu “trabalho era um tipo de homenagem”, era uma forma de ela se integrar e se relacionar com aquele grupo.

A fotografia funcionava para ela também como uma espécie de suplemento da memória, ela vivia com a câmera junto ao corpo o tempo todo. Suplemento afetivo também, se pensamos nas fotografias de uma amante sua, pois parece que aí a relação se dava mesmo por meio da fotografia, ela fotografava sua amante todos os dias, dizia que era uma forma de fazer amor, uma carícia, e que sua amante se sentia ferida quando ela não a fotografava. A operação fotográfica apresentando-se aí talvez, até mesmo, como uma espécie de suplemento do sexo.



Retomemos o caminho em deriva de tal suplemento. Caminhar pelas ruas durante a noite com uma prancheta e um espelho na mão, percorrer as ruas onde as travestis fazem “ponto”, expor-se ao acaso, desviar a “economia” do local: nem dinheiro, nem sexo, apenas desenho. Desenho como processo contingencial no qual influem múltiplos fatores, o meu desempenho motor, a luz do ambiente, a minha concentração, o desempenho da travesti em posar, ou seja, não se mexer, as intervenções de outras travestis, a possibilidade da chegada de um cliente. O desenho é resultado desta contingência, desta circunstância vivida temporalmente, a retenção de um rastro de imagem, digamos assim, de uma “silhueta”, de um espectro, de uma sombra no meio do movimento noturno da cidade.

Aqui, um segundo ponto de aproximação com a imagem fotográfica, não em sua capacidade mimética, mas no fato de ser, como se referiu Barthes, um “certificado de presença”, sua inevitável contingência, o fato de que não podemos negar que “a coisa esteve lá”.

Impotente para as ideias gerais (para a ficção), sua força, todavia, é superior a tudo que o espírito humano pode, pôde conceber para nos dar garantia da realidade – mas também essa realidade é apenas uma contingência (“assim, sem mais”). (BARTHES; 2011: 95).

A imagem fotográfica é, portanto, rastro de um acontecimento, a suspensão de um instante em imagem. É neste sentido, também, que entendo a força e a coerência das “silhuetas” de Mendieta, pois estas obras só sobrevivem como fotografias, são rastros que estão fadados a desaparecer e que a fotografia retém, sendo ela mesma, portanto, rastro do rastro, a contingência da contingência, ausência da ausência.

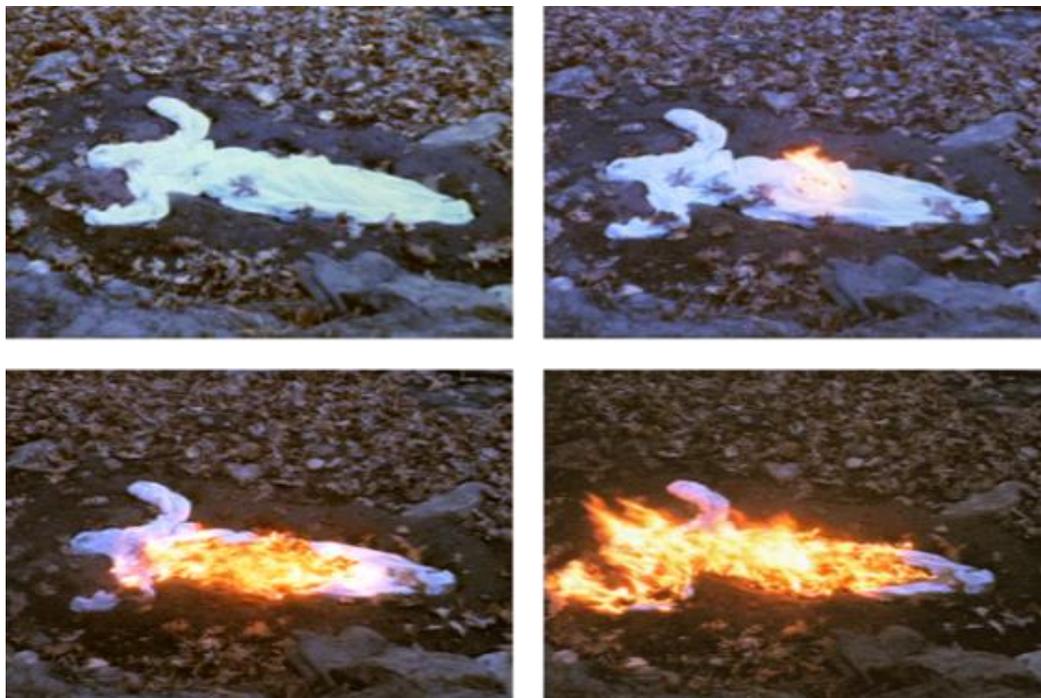
Charles Merewether, também se referindo a Barthes, observa essa “natureza fantasmal del signo fotográfico”, e essa força de desaparecimento da imagem, de deslocamento da realidade que ele observa na obra de Mendieta. Referindo-se à obra “Silueta de cenizas”, Merewether faz a seguinte observação:

Lo que queda claro a partir de este momento es que, a pesar que la fotográfica siempre ha desempeñado un papel importante en la obra de Mendieta, ahora la reproducción fotográfica desplaza radicalmente la realidad. Estas *performances* y acciones nunca fueron presenciadas por un público ni subsistieron. Desaparecieron, reabsorbidas por el paisaje. La fotografía dramatiza la distancia entre el cuerpo y la obra de Mendieta. Marca un movimiento de ruptura y repetición, un espacio entre la experiencia y la representación. Y, mientras las fotografías contienen algo que es un exceso de esta distanciaci3n, de un lugar de origen, llevan dentro del mismo movimiento su car3cter ef3mero, desplazando la obra mediante la original mediante una “vida posterior” de la imagen. 3sta marca el bautismo de la vista. La fotograf3a, em s3 misma una huella de algo diferente, s3lo sirve entonces para realzar el sentido de la obra de Mendieta, que gira em torno a la huella, que s3lo es capaz de captar su “esp3ritu”. El poder de la imagen radica em su capacidad de usurpar lo real, llev3ndonos a un lugar donde no hay nada, un vac3o, um lugar que es la condici3n esencial de lo real, pero del que lo real desea alearse. (MEREWETHER; 2000: 118)

Eis o paradoxo onde parece residir a pot3ncia da obra de Mendieta, que conjuga ritual e t3cnica. Por um lado, obra profundamente ligada a pesquisas sobre a cultura, a religi3o e a mitologia mexicana e cubana. Obra que conota uma import3ncia ritual e m3gica aos locais onde elas se realizam, s3tios arqueol3gicos, beiras de rios, beira do mar. Bem como aos materiais que ela utilizava, materiais org3nicos elementares, tais como terra 3gua, sangue, flores, fogo. E tamb3m um sentido pessoal de uma busca por suas ra3zes culturais cubanas, j3 que ela havia se mudado para os Estados Unidos durante a inf3ncia. E, sobretudo, uma encarna3o m3tica da for3a do feminino. Segundo Mary Sabbatino:

Mendieta presta particular atenci3n a los mitos femininos de creaci3n: Ixchell, diosa de la luna maya, patrona de tejedores y curandeiros; Yemay3, diosa del mar, protectora de las mujeres en el parto; Atabey, Guanaroca, Bayacu, deidades femininas tainas; o La Venus Negra, un s3mbolo legend3rio contra la esclavitud que representaba la afirmaci3n de um ser libre y natural que se negaba a ser colonizado por los espa3oles. (SABBATINO in: RUIDO, 2002: 97/98)

Por outro lado, obra que parece encenar todo este universo mítico como desaparecimento, uma vez que ele surge como imagem fotográfica, esta imagem que agencia a morte, a desaparecimento.



As “silhuetas” de Mendieta estão imersas em paisagens, elas parecem figurar uma zona de indiscernibilidade entre o espectro humano e a natureza. Há em Mendieta, creio eu, esta mesma potência brutal que Deleuze enxergou nas pinturas de Francis Bacon:

(...) zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, é o ‘fato’, o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão. (DELEUZE; 2007: 31)

O que talvez esteja mais presente em Mendieta, é que, em seu trabalho, não se trata de uma indiscernibilidade entre o homem e o bicho, mas entre a mulher e a paisagem, a mulher e a natureza. Isso parece estar presente, de algum modo, em toda série das “silhuetas”, pelo menos das imagens que pude encontrar em minhas pesquisas. E uma obra, especificamente, chamou a minha atenção. Trata-se de um vídeo em super 8, onde vemos um gramado, e onde, aos poucos, uma parte deste gramado começa a se movimentar para cima e para baixo, simulando a respiração de um ser humano ou de um animal. A paisagem está respirando, ela ganha um certo “ar”, abrindo uma indecisão, uma indiscernibilidade entre o mundo vegetal, animal e humano.



Barthes refere-se ao conceito de “ar” para falar de uma sensação rara, quase mágica, que certas fotografias de retrato podem oferecer, quando nos parece que enxergamos o sujeito retratado tal qual em si mesmo, não uma mera semelhança, uma imagem separada do sujeito, mas uma espécie de suplemento da identidade:

O ar (...) é como que o suplemento intratável da identidade, o que é dado graciosamente, despojado de qualquer “importância”: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não se dá importância. Nessa foto de verdade, o ser que amo, que amei, não está separado dele mesmo: enfim ele coincide. E, mistério, essa coincidência é como que uma metamorfose. Todas as fotos de minha mãe que eu passava em revista eram um pouco máscaras; na última, bruscamente, a máscara desaparecia: restava uma alma, sem idade, mas não fora do tempo, já que esse ar era aquele que eu via, consubstancial a seu rosto, a cada dia de sua longa vida. (BARTHES; 2011: 116/117)

O “ar”, portanto, exprime a alma, “essa coisa exorbitante que induz do corpo à alma” (Ibidem: 116). Parece-me bastante significativo que Barthes tenha privilegiado o retrato de sua mãe para falar deste conceito de “ar”, não se trata de que ele não pudesse utilizar outro exemplo, mas de privilegiá-lo. O “privilegio da mãe” me interessa particularmente, deslocado do contexto do livro de Barthes para o contexto deste ensaio, ele parece indicar o surgimento de uma “alma” na produção de novas origens em substituição àquela “origem perdida”, a terra natal no caso de Mendieta, o rosto da mãe no caso de Barthes.

De modo distinto, talvez mesmo invertido, a Ciganinha se produz, na forma como ela vive e se relaciona com o mundo, como uma mãe substituta de humanos e objetos. Ciganinha é uma senhora de 73 anos de idade que vende objetos na calçada da Rua da Lapa e anda sempre com um carrinho de bebê, que a ajuda a se equilibrar – já

que ela sofre de labirintite – e que serve para ela transportar os objetos que encontra na rua. Venho desenvolvendo um trabalho com a Ciganinha desde que a conheci em 2012, trabalho que no conjunto estou chamando de *Ciganinha – A mãe do garimpo*.²⁹

Neste processo, vi diversas pessoas chamando Ciganinha de mãe, moradores de rua, pedreiros, catadores de latinha, vendedores ambulantes. Em certo momento ela também passou a dizer para as pessoas que eu sou filho dela. Para a Ciganinha, ser mãe de alguém é estabelecer certo vínculo afetivo, vínculo que para ela figura no plano espiritual, aliás, para ela “tudo é espiritual”. De modo distinto, Ciganinha adota os objetos que encontra pela rua, ela não nomeia os objetos, não os chama de filhos, mas expressa essa maternidade em seu gesto, ao armazená-los em seu carrinho de bebê e, posteriormente, no pequeno quarto que ela aluga na Rua Taylor. De fato, Ciganinha não poderia nomear esses objetos porque eles já habitam um “outro” mundo, esses objetos, quase todos inutilizados, habitam aquele campo da imagem – ao qual me referi anteriormente – que Blanchot chamou de “semelhança cadavérica”, “esses objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis, perversos” que, segundo ele, André Breton amava. (BLANCHOT, 2011:283).

A relação de Ciganinha com estes objetos é de uma obsessão que beira a catástrofe. Recentemente, ela me pediu ajuda para que retirasse os objetos que ela havia acumulado em seu quarto, ela já não podia mais sequer entrar no quarto e estava dormindo no corredor do cortiço. Ela falou para mim:

“Fernandinho você precisa tirar as coisas do meu quarto porque eu estou com medo que aquilo tudo caia em cima de mim e eu vou morrer soterrada pelos bagulhos todos”.

Há algo nesta “Obra-casa-vivência” de Ciganinha que se aproxima do conceito de “cricotagem” utilizado por Tadeuz Kantor em seu teatro:

A cricotagem não renuncia nem à emoção, nem a uma forte tensão.

A cricotagem opera na realidade.

Os fragmentos, restos ou vestígios arrancados

a ela

²⁹ Já me referi à Ciganinha no texto *O Leque de Lídia*, voltarei a falar dela no texto *Ciganinha – A mãe do garimpo*.

pelo poder da
imaginação extrema
que insulta o bom senso,
estão acoplados em tal grau com tal
força
que a todo momento correm o risco de romper-se
e de correr para a catástrofe. (KANTOR, 2008:224)

Esses objetos, esse filhos abortados da Ciganinha, que habitam este mundo inacessível da imagem cadavérica, esses objetos que ela acumula até o limite, até tornar o seu próprio lar inabitável e inacessível, um lar inumano onde proliferam os seres do subsolo. De fato, quando eu e minha amiga e fotógrafa Mariana Moraes retiramos a maior parte dos objetos do quarto da Ciganinha, tivemos de conviver com uma multidão de baratinhas que são popularmente conhecidas como “francesinhas” (cujo nome científico remete à outra origem “Blatella germânica”, coincidência curiosa e perversa com a forte influência teórica francesa e germânica neste texto) e encontramos também, no canto do quarto, um resto de rato morto. Enfim, entramos aqui, neste modo de vida da Ciganinha, no campo de uma maternidade abjeta, uma práxis radicalmente cínica, uma irrupção literal do debaixo, uma maternidade das coisas e dos seres que a sociedade tenta em vão descartar e eliminar.



[Foto de Mariana Moraes, RJ, 2014]

Esta *maternidade abjeta* aparece curiosamente na tragédia Bacantes de Eurípedes, justamente na cena final, após a devoração de *Penteu travesti* pelas Bacantes, entre elas a sua própria mãe, Agave. A tragédia narra o mito de Dionísio, seu nascimento, seu exílio e seu retorno a sua cidade natal Tebas. O herói trágico Penteu, rei de Tebas no momento em que Dionísio retorna, comete o erro de querer enfrentá-lo. Ele tenta acabar com as bacanais, festividades orgiásticas em homenagem ao Deus e por este ato ele será castigado, devorado pelas bacantes. Momentos antes de seu castigo final, Dionísio convence Penteu a se travestir. E é travestido que ele encontrará seu fim. No mito, o *travestimento* é, portanto, uma embriaguez dionisíaca e um retorno à mãe como despedaçamento trágico. Suspensão da lei, suspensão do poder do falo, de toda e qualquer autoridade. Agave leva a cabeça do próprio filho para mostrar a todos os tebanos, ela ainda está sob os efeitos dionisíacos e acredita que a cabeça de seu filho é na verdade a cabeça de um leão. A cabeça de Penteu, enquanto imagem, se aproxima daquilo que Deleuze nomeou na pintura de Francis Bacon de *vianda*, imagens que habitam essas zonas fronteiriças, indiscerníveis, entre o humano e o não-humano, a morte e a vida, algo que observei também nas silhuetas de Ana Mendieta.

Imagens que aproximam-se também daquilo que Hall Foster viu na fotografia de Cindy Sherman como abjeto, imagens que “evocam o corpo virado ao avesso, o sujeito literalmente abjetado, jogado fora. Mas que também evocam o fora tornado dentro, o sujeito-come-figura invadido pelo olhar-do-objeto” (FOSTER; 1996: 176). É importante frisar, nesta imagem, que surge na Bacantes, da maternidade abjeta de Agave segurando a cabeça arrancada de Penteu, que se trata de uma cabeça já sem rosto. Na leitura que Deleuze faz da pintura de Bacon há uma diferença importante entre a ideia de cabeça e de rosto:

Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos. Há uma grande diferença entre os dois, pois o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte do corpo, mesmo sendo sua extremidade. Não que lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal vital, um espírito animal, o espírito animal do homem... (DELEUZE, 2007: 31).

Esta figura da *maternidade abjeta* remete, portanto, a perspectivas não humanas, um mundo que a civilização ocidental tenta de todas as maneiras eliminar, e é esta vã tentativa, me parece, que arrasta esta civilização cada vez mais para a catástrofe.

Enfim, tentei aqui percorrer um roteiro deambulante por imagens, que como disse no início, me tocam e reverberam em mim algo de feminino. Imagens que

vivenciei não só como percepções visuais, ainda que estas tenham predominado neste texto, mas também como percepções táteis, sonoras e olfativas. Na verdade creio que as imagens possuem sempre este aspecto multissensorial, porque é com nosso corpo inteiro que nós as percebemos, ainda que tenhamos a tendência de esquecer-lo, nosso corpo está sempre *aqui*. E foi com este corpo *aqui* que busquei percorrer e experimentar estas imagens, possivelmente não por acaso acabei por aproximá-las à relação que temos com o espelho e com o cadáver, falei também, ainda que muito rapidamente da relação com o amor, quando me referi às fotos que Nan Golding fez de sua amante, talvez devesse ter dado maior atenção a este último aspecto. Li recentemente, depois já ter escrito a maior parte deste texto, uma belíssima conferência de Foucault cujo título é “O corpo utópico”. Depois de nos dizer que é com o espelho e com o cadáver que aprendemos que temos um corpo, “que esse corpo tem uma forma, que essa forma tem um contorno, que nesse contorno há uma espessura, um peso, numa palavra, que o corpo ocupa um lugar”. Foucault conclui, de forma muito bela, que é no amor que somos remetidos a este *aqui* de nosso corpo:

Talvez seria preciso dizer também que fazer o amor é sentir seu corpo se fechar sobre si, é finalmente existir fora de toda utopia, com toda a sua densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que te percorrem, todas as partes invisíveis do teu corpo se põem a existir, contra os lábios do outro os teus se tornam sensíveis, diante de seus olhos semi-abertos teu rosto adquire uma certeza, há um olhar finalmente par ver tuas pálpebras fechadas. Também o amor, assim como o espelho e como a morte, acalma a utopia do teu corpo, a cala, a acalma, a fecha como numa caixa, a fecha e a sela. É por isso que é um parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o rodeiam, se gosta tanto de fazer o amor é porque, no amor, o corpo está aqui. (FOUCAULT, 2010)

Este corpo aqui, cansado, inseguro, frágil, é nele e por ele que estas imagens reverberaram e deram origem a este texto, a estas reflexões. Creio que levei estas reflexões talvez longe demais, creio que em alguns momentos esqueci sim de meu corpo, que deixei também de falar muitas coisas, por exemplo, acabei não falando do trabalho que realizei com minha amiga Camila Alves. Concluirei este texto, então, com uma breve introdução sobre a proposição plástica *Corpo sem pele* que criei junto com Camila e que será o tema do próximo capítulo.

Na verdade este trabalho que realizei com Camila surge aqui, no contexto desta dissertação, como uma linha de fuga, ele desterritorializa este texto de várias maneiras. Primeiro uma desterritorialização geográfica e social, já que os temas principais sobre

os quais me detive neste texto foram as experiências que eu realizei com a Ciganinha e com as travestis, experiências que se deram em um território bem delimitado, nas ruas entre os bairros da Lapa e da Glória, com pessoas que vivem realidades sociais muito distintas da minha. Já as experiências que vivi com Camila não se deram na rua, muito menos na Lapa, mas em espaços institucionais, universidades, centro culturais. E por outro lado, nós compartilhamos, por assim dizer, um mesmo grupo social, somos estudantes universitários, artistas-educadores, temos uma rede de amigos em comum, estamos, portanto, sob vários aspectos muito próximos.

O que nos distancia e o que coloca Camila de certa maneira numa situação à margem em nossa sociedade, é o fato de ela ser cega. Não entrarei aqui no tema da acessibilidade, tema certamente muito importante, sabemos que ainda estamos muito longe de ter uma sociedade acessível. O que gostaria de ressaltar é que a questão da cegueira também desterritorializa este trabalho, por mais que se trate de um trabalho transdisciplinar, trata-se, sobretudo, de um trabalho que se coloca entre os campos das artes-cênicas e visuais. *Corpo sem Pele* foi um tentativa de criar uma proposição plástica, visual, a partir de uma experiência não visual.

Corpo sem Pele³⁰



[Fernando Codeço e Camila Alves, *Corpo Sem Pele*. Videoperformance realizada no Rio de Janeiro, Brasil. Outubro de 2011. Fotografias (*still video*) de Rafael Turrini e Filipe Codeço]

Um texto pode ser também uma pintura, um desenho pode ser também uma dança, penso numa experiência limite de dança-texto-pintura-desenho em que há toda uma tessitura teatral num espaço sonoro silencioso indiscernível. Esse tecido faz-se no corpo, ou melhor, o corpo é o próprio tecido, costura de sentidos, de signos, de sensações, afetos. Talvez não seja exatamente uma costura, mas um bordado sobre um tecido pré-existente, neutro. Esse bordado atravessa a superfície do tecido, entra e sai pelos buracos da trama, é interior e exterior na superfície. É a mão que introduz as

³⁰ Este ensaio foi criado a partir de uma videoperformance que realizei com Camila Alves e que chamei primeiro de *Metamorfo* e depois mudei o nome para *Corpo Sem Pele*. A videoperformance pode ser vista neste link: <<http://www.youtube.com/watch?v=uqAXq0IDUjg>>. O ensaio foi publicado em julho de 2014 na revista digital *Performatus* (<http://performatus.net/corpo-sem-pele/>).

linhas nos buracos, é antes a pele da mão que conhece os buracos; o olho não conhece os buracos, mas o olho conhece o percurso que a mão percorre no tecido e as cores que ela trama no interior e no exterior da superfície do tecido que é um corpo. Então, essa imagem de um *Corpo Sem Pele* não é tanto a imagem do interior de um corpo, mas de um corpo onde não há interior, onde todo interior já está na superfície, talvez um corpo vestido de seus órgãos.

Estou falando de uma experiência artística iniciada em 2011 a partir de uma proposição plástica que realizei com Camila Alves, experiência que não se findou e que a este ensaio se integra. Duas informações são relevantes para a compreensão deste trabalho: a primeira é que Camila é cega, a segunda é que ela é minha amiga, e esse último dado não é mera pessoalidade, mas a proximidade da amizade é, neste trabalho, um dado material relevante. Para a realização desta proposição criei uma *estrutura material*³¹, uma moldura de madeira medindo 2,00 x 1,70 m com um plástico transparente esticado no meio. Entreguei três bastões de tinta a óleo com as cores primárias para Camila, identifiquei-os para que ela soubesse qual era cada cor (Camila não nasceu cega, portanto, possui memória das cores), pendurei a moldura com fios de *nylon* no teto de um teatro, posicionei-a no centro do palco, próximo a um fundo branco, iluminei a moldura, e finalmente me posicionei de um lado da moldura, de costas para a luz, de costas para a plateia, e Camila ficou do outro lado, de frente para a luz, de frente para a plateia. Então, ela realizou uma pintura a partir do contato com meu corpo através da superfície plástica. Não havia público no teatro, mas uma equipe de filmagem. Uma câmera parada filmou o ângulo aberto e centralizado da plateia, outra câmera, em movimento, filmou diversos ângulos e detalhes deslocando-se sobre o palco. Uma primeira abordagem sobre esse trabalho poderia se dar do seguinte modo: uma superfície plástica, maleável e transparente, que une e separa ao mesmo tempo dois mundos, um visual e outro tátil, uma superfície que permite e impede ao mesmo tempo a relação íntima de dois corpos nus sobre esta superfície, nestes dois mundos, e estes corpos pintam e dançam sob *o infinitivo coreográfico*: “fazer aparecer um corpo”. A este corpo Camila chamou de *Corpo Sem Pele*.

³¹ “Estrutura material” é um dos elementos pictóricos que Deleuze identifica na pintura de Francis Bacon no livro Francis Bacon – *Lógica da Sensação*. São “as grandes superfícies planas”, essas superfícies, segundo Deleuze, que têm uma “função estruturante, espacializante” (Deleuze: 2007: 15). Neste trabalho, o que estou chamando de estrutura material não é a superfície plástica transparente, mas a moldura de madeira que delimita e estrutura a superfície.

O desafio a que me proponho neste ensaio é o de uma iterabilidade³², isto é, repetir o infinitivo que propus para Camila: “fazer aparecer um corpo” e acrescentar a este infinitivo a imagem da sensação que Camila teve ao realizar aquela proposição plástica. O mote estilístico deste ensaio, ou melhor, o infinitivo coreográfico desta escrita é: “faça aparecer um *Corpo Sem Pele*”. Não se trata de um mero exercício formal, mas é antes uma tentativa de mapear os efeitos desse *ato de fala* agora em novo *contexto*, de dar uma “sacudida” na “logosfera”: “abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar a cobertura, perturbar a ordem ligada das frases, quebrar a estrutura da linguagem.” (BARTHES; 2007: 312) Creio que esse exercício pode complicar uma série de conceitos. O conceito de corpo mantém-se inalterável nos dois contextos, da performance e da escritura? O corpo já não está inevitavelmente presente na escrita como uma ausência? A performance que realizei com Camila não foi também uma escrita? Até que ponto é possível definir as diferenças entre os dois contextos?

Derrida, no ensaio em que discute a teoria de John Austin sobre os “atos de fala” e o conceito de “performativo”, questiona a possibilidade de se determinar o “contexto” dos enunciados:

Para que um contexto seja exaustivamente determinável, no sentido requerido por Austin, seria necessário pelo menos que a intenção consciente fosse totalmente presente e atualmente transparente a si própria e aos outros, na medida em que constitui um foco determinante do contexto. O conceito ou petição do "contexto" parece, portanto, sofrer aqui a mesma incerteza teórica e interessada que o conceito de "vulgar", das mesmas origens metafísicas: discurso ético e teleológico da consciência. (DERRIDA; 1991: 369)

Segundo Derrida, o conceito de “vulgar”, nos estudos de Austin sobre os atos performativos da linguagem, exclui a “enunciação performativa (...) formada por um ator em cena, ou introduzida num poema, ou emitida num solilóquio”. (AUSTIN apud DERRIDA, 1991:367). Essas enunciações seriam “parasitas” da linguagem, e o que Derrida questiona é a possibilidade dessa exclusão, ele quer denunciar a natureza parasitária, citacional, impura, iterativa de toda enunciação. Ele observa, no entanto, que existem diferentes tipos de enunciação, e que, por exemplo, a fórmula usada para realizar um casamento é de um tipo diferente de iteração que a usada por um ator em cena:

³² “(...) iter, de novo, viria de itara, outro em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido como exploração desta lógica que liga a repetição à alteridade” (DERRIDA: 1991: 356).

É preciso, portanto, menos opor a citação ou a iteração à não-iteração de um acontecimento do que construir uma tipologia diferencial de formas de iteração (...) Nesta tipologia, a categoria de intenção não desaparecerá, terá o seu lugar, mas, a partir deste lugar, não poderá já comandar toda a cena e todo o sistema da enunciação. Sobretudo, teremos agora que lidar com diferentes tipos de marcas ou de cadeias de marcas iteráveis e não com uma oposição entre os enunciados citacionais, por um lado, e os enunciados – acontecimentos singulares e originais, por outro. (Ibidem: 369)

Suponho que os tipos de marcas gerados a partir da intenção de “fazer aparecer um corpo” na performance que realizei com Camila e as marcas que se inscrevem neste texto, com a intenção de “fazer aparecer um *Corpo Sem Pele*”, se situam no limite do que poderíamos chamar de marcas teatrais e marcas vivenciais, um nó entre o estético e o afetivo. Podemos nos perguntar: Mas todo gesto artístico já não possui este nó? Creio que, de algum modo, sim, mas nem sempre este nó “aparece”. Não se trata de sentimentalismo, de exprimir um sentimento, mas de tomar o sentimento como um vetor, o vetor da amizade como constituinte de uma marca estética. A performance *Corpo Sem Pele* pode também ser compreendida como uma conversa entre nossos corpos, o meu e o de Camila, como uma conversa entre dois amigos. Este ensaio não pretende ser outra coisa além de um retorno a essa conversa. De fato, para escrever este texto fui até a casa de Camila e passamos uma tarde conversando sobre diversas coisas, entre elas sobre este nosso trabalho. As imagens que orientam este texto surgiram dessa conversa, e o desafio a que me proponho é o de tentar encarnar, nesta experiência de escrita, essas nossas diversas conversas.

Devir-Cego

Há alguns anos, antes de conhecer Camila, reencontrei um amigo, um colega de escola, que não via há muito tempo; esse meu amigo estava agora cego. Com essa constatação fiquei abalado com o encontro. Conversamos e prometi que iria procurá-lo, algo que nunca cheguei a fazer. Na verdade, alguma coisa me repelia, me afastava, e evidentemente era a empatia que sentia por ele, isto é, eu me colocava no seu lugar, me imaginava cego e isso me assustava. Essa lembrança retornou e persistiu em minha cabeça quando resolvi escrever este ensaio.

Creio que as relações humanas possuem múltiplos vetores. Simplificando, imaginemos esses vetores como vetores de atração, repulsão e indiferença. Uma relação intensa não possui apenas vetores de atração, pelo contrário, os vetores de repulsão são necessários para que haja intensidade na relação. É claro que os vetores de atração precisam ser mais fortes, mas sem os vetores opostos, não existe tensão. Complicando um pouco mais essa imagem, talvez no interior mesmo dos vetores mais visíveis ou sensíveis de repulsão existam micro-vetores de atração e vice-versa, assim atração e repulsão não podem anular-se, constituem dinâmicas distintas no interior de uma mesma força. Creio, dessa forma, que a força de repulsão que senti no reencontro com meu amigo de escola já continha a força de atração que se manifestou no meu encontro com Camila.

Talvez eu pudesse nomear essa força como um devir-cego. Penso que esse devir-cego pode ser um modo, uma tentativa de escapar do que eu chamo de *escravidão da imagem visual*. Barthes, em seu já citado ensaio sobre Brecht, fala de uma logosfera: “Tudo o que lemos e ouvimos recobre-nos como uma toalha, rodeia-nos e envolve-nos como um meio: (...) Essa logosfera nos é dada por nossa época, nossa classe, nosso ofício: é um ‘dado’ de nosso sujeito” (BARTHES; 2007: 312). Gostaria de adicionar a essa logosfera mais uma camada, que por analogia chamarei de visosfera: tudo que vemos também nos vê e nos recobre como uma pele. Não estou dizendo com isso que uma pessoa cega se encontra fora da visosfera; a logosfera contém a visosfera, e em “tudo que lemos e ouvimos” existe um regime de visualidade. Ocorre que com a pessoa cega a visosfera se constitui a partir de dados não visuais. Assim, não é certo que uma pessoa cega possa entrar num devir-cego. Por outro lado, o devir-cego também não acontece quando uma pessoa que enxerga se coloca no lugar de uma pessoa cega. O devir-cego seria uma força que romperia a pele da visosfera e da logosfera, e não é certo que se consiga isso. Eis uma primeira imagem de um *Corpo Sem Pele*: um corpo sem logosfera.

O Bordado



[Fernando Codeço e Camila Alves, *Estrutura material* da obra *Corpo Sem Pele*, 2011]

Perguntei para Camila se ela havia feito escolhas em relação às cores para realizar a performance. Ela me respondeu que sim, que havia tentado aproximar o vermelho do amarelo, porque lembrava que na sua infância gostava de usar essas cores nos bordados que fazia para decorar toalhas e panos. Bordado que sua avó lhe ensinara a fazer sobre um tecido chamado Vagonite. Olhando para a imagem que Camila criou vemos que de fato existe essa orientação na composição. As duas cores aproximadas por ela constituem a estrutura do corpo, o azul parece ter certa independência. Na área da cabeça isso fica evidente, o amarelo cria o contorno da cabeça, o vermelho a preenche, o

azul atravessa a cabeça como um raio horizontal ligando uma lateral à outra do quadro sem nenhum compromisso com a figura.

Ora, temos aí um dado da visosfera de Camila que se materializou na composição que realizou no “corpo sem pele”, mas qual é o sentido desse dado? O que ele informa? Teria ele alguma relevância? Camila acha que sim, e diz que a experiência da performance *Corpo Sem Pele* tem semelhanças com a do bordado ensinado a ela por sua avó. Em que consiste e qual o sentido dessa semelhança? Talvez a resposta esteja na própria trama que a palavra sentido contém: “Ora, o próprio sentido é um entrelaçamento, uma perversidade. Ao menos três paradigmas aí produzem nós e jogos: os paradigmas do semiótico (o sentido-sema), do estético (o sentido-aisthesis) e do patético (o sentido-pathos)”. (DIDI-HUBERMAN; 2012: 19)

A imagem do bordado que Camila aprendeu com sua avó me parece trazer potências dos três aspectos do sentido ressaltados por Didi-Huberman: “o sentido-sema”, decorar a casa, agradar a família; o “sentido-aisthesis”, que contém o gosto pelas cores vermelho e amarelo; o “sentido-pathos”, relacionado ao afeto pela avó. O próprio bordado é essa trama de sentidos. Segundo Didi-Huberman, Leonardo da Vinci, em suas *Profezie*, comparou a trama do sentido a uma “estrutura de pele”: “Quanto mais se falar com as peles, vestiduras do sentido, mais se adquirirá sapiência. Trata-se das peles quando se conjugam, diz ele, escrituras, *le scritte*, e sentido do tato, *il senso del tatto*”. (DIDI-HUBERMAN; 2012: 19-20)

Nem é preciso dizer que a proposição que criei para Camila é uma “estrutura de peles”. A superfície plástica transparente não deixa de ser uma pele, uma película, que separa e une, impede e permite a relação de minha pele com a pele de Camila. Esse conjunto também é uma trama de sentidos. Nela atuam o sentido-signo, que consiste em “fazer aparecer um corpo”; o sentido-estético, que aciona as cores, a luz, a transparência, a dança dos corpos; e o sentido-pathos, em que estão presentes a intimidade, a amizade. Onde então rompe-se essa estrutura de peles, essa trama de sentidos? Onde se constrói um *Corpo Sem Pele* se é justamente sobre múltiplas camadas de pele que este corpo se dá?

Camila me falou que no início da performance estava um pouco perdida, mas tinha um plano. Logo depois ela foi esquentado, passou a ter um certo controle sobre o corpo e a tinta: “Eu inventei uma combinação de cores”, que é aquela vinda da

experiência do bordado Vagonite com sua avó. Ainda segundo Camila, no final ela foi perdendo o controle, deixou-se levar por um fluxo, já não sabia qual era cada cor, não importava mais, estava no fluxo da dança. Creio que é nesse momento que começa a surgir o *Corpo Sem Pele*. Camila me disse que teve a sensação de que estava pintando veias, sistemas circulatórios, fibras musculares, órgãos. Perguntei se essa sensação vinha da tinta, dos movimentos que ela fazia sobre a superfície plástica com a tinta, ou da percepção que tinha do meu corpo. Ela me disse que vinha dos dois. De fato, não havia uma separação entre o seu fluxo de movimentos e os movimentos que eu fazia com meu corpo pressionando a superfície plástica. Ela mesma me disse que achava que não era ela quem estava pintando. Eu também não creio que eu estava orientando o movimento da pintura, mas havia sim um jogo, um fluxo de movimento que se orientava pela percepção de cada um acerca do corpo do outro, entendendo aqui os bastões de tinta utilizados por Camila como uma extensão de seu corpo. A mão que não estava segurando o bastão cumpria também uma função importante nesse jogo. Segundo Camila, era como se a mão que segurava o bastão olhasse de perto e a outra olhasse de longe. Era como se a mão que estava sem o bastão pudesse antecipar os movimentos do meu corpo. Ora, nesse fluxo de percepções táteis, de sensações corpóreas, não havia mais nenhuma trama de sentidos, nenhuma “estrutura de pele”, nenhum pensamento, nenhuma orientação estética, nenhum “eu” que orientasse o movimento, apenas uma *sensação* desprovida de sentido. Um *Corpo Sem Pele*: “ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro.” (DELEUZE; 2007: 42).

Corpo como Roupas³³

Gostaria de retomar uma imagem que surgiu no início deste ensaio: a de um corpo vestido de seus órgãos. Essa imagem criei para evitar a possível leitura da imagem *Corpo Sem Pele* como a de uma interioridade do corpo, que poderia cair numa leitura espiritualista ou transcendentalista. O que seria então um corpo como pura

³³ Propus esta mesma discussão no texto “Gênero Livre”, texto coletivo assinado também por Anita Ayres, Bia Medeiros, Eloy Nascimento, Sergio Cohn e Vinicius Nascimento. Foi publicado em dezembro de 2013 pela revista *NAU – Cultura e Pensamento*. Ver em: <http://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/nau_6_web/5?e=1>.

exterioridade? O que esse pensamento propõe enquanto percepção do corpo, enquanto percepção do mundo? O que poderia querer dizer com a ideia de que todo corpo é uma roupa e que toda roupa é também um corpo?

Antes de pensar o que pode ser um corpo vestido de seus órgãos, gostaria de refletir, sem nenhuma pretensão de fechar a questão, sobre a hipótese do corpo como roupa e a roupa como corpo. Para essa reflexão tomarei de empréstimo textos de pensadores e antropólogos de áreas bastante díspares: estudos sobre o “perspectivismo ameríndio”, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, estudos etnográficos sobre travestis e o livro do filósofo italiano Mario Perniola sobre o “Sex Appeal do inorgânico”. O que esses textos têm em comum é um pensamento sobre o corpo completamente distinto do modo como ele foi tradicionalmente pensado na civilização ocidental, ou seja, um corpo que está à margem do mundo capitalista do espetáculo, da sociedade do consumo, ou que se apresenta como um incômodo, um estranho no interior desse mundo.

Nesse contexto, índios, travestis, transexuais, punks e artistas performáticos unem-se numa perspectiva que não vê o corpo como sinônimo de fisiologia e, dessa forma, escapam dos padrões burgueses estabilizantes de beleza, comportamento e sexualidade. A ideia de “corpo como roupa” parece estar implícita na própria palavra “travesti”. O antropólogo Hélio R. S. Silva, autor da etnografia *Travestis: Entre o Espelho e a Rua*, examina em seu trabalho o que ocorre, na prática, a travestis da Lapa, no Rio de Janeiro: “O corpo é encarado como vestimenta. E, como vestimenta, corrigível, costurável, enxertável” (SILVA: 2007: 161). Em outro contexto, Viveiros de Castro, referindo-se aos rituais indígenas em que eles vestem roupas, máscaras e pintam o corpo, diz:

Trata-se menos de o corpo ser uma roupa que de uma roupa ser um corpo. Estamos diante de sociedades que inscrevem na pele significados eficazes, e que utilizam máscaras animais (ou pelo menos conhecem seu princípio) dotadas do poder de transformar metafisicamente a identidade de seus portadores, quando usadas no contexto ritual apropriado. Vestir uma roupa-máscara é menos ocultar uma essência humana sob uma aparência animal que ativar os poderes de um corpo outro. (CASTRO; 1996)

Esse “outro” corpo não é mero disfarce ou fantasia, é um “equipamento distintivo” que permite ao sujeito ter outras afecções e capacidades, que possibilitam aos xamãs se “deslocar(em) pelo cosmo”. Viveiros de Castro compara essa roupa/corpo aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais. O corpo, nos estudos de Viveiros

de Castro, não é sinônimo de “fisiologia distintiva”, mas sim um “conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*”, conceito este que escapa da clivagem tradicional na cultura ocidental que costuma separar corpo e alma.

Outro antropólogo, Marcos Benedetti, em sua etnografia denominada *Toda Feita*, que fala a respeito de travestis de Porto Alegre, faz uma breve, porém rica, discussão sobre o conceito de corpo, mobilizando a teoria de Pierre Bourdieu. Nesse trabalho, ele nos dá a seguinte definição de *habitus*:

...é a própria naturalização da cultura, porque é o operador lógico que promove a ligação entre um nível propriamente simbólico (cultural) e o espaço corporal (natural). Assim, segundo Bourdieu, não haveria um estrato puramente biológico no corpo, governado por leis naturais, como querem as ciências médicas e biológicas. (BENEDETTI; 2005: 53)

Continuando a discussão, Benedetti cita ainda a teoria de Thomas Csordas, que entende o corpo como “a base existencial da cultura”, não como “um suporte de significados”, mas como “um elemento produtor e o cenário primeiro desses significados.” (Ibidem, 54). O antropólogo conclui, finalmente, da seguinte maneira:

O corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitos.” (Ibidem: 53)

Se o corpo das travestis é uma linguagem, o ato de *travestir* é a produção de um discurso no corpo, discurso que é uma desfiguração, ou uma falsificação declarada, ou ainda uma transição para “outro corpo”, transição que nunca se completa, nunca se torna propriamente o “outro”. É sempre uma passagem, um trânsito entre um corpo e outro. A travesti encarna, em seu corpo, um movimento perpétuo de alteridade. Hélio R. S. Silva expõe, nesse sentido, a ideia de uma “transcondição” da travesti:

...no sentido de que há em sua condição um princípio de mutação que, por incidir sobre aspectos, dimensões, características extremamente básicas e estruturantes, as torna virtualmente mutantes, mutáveis. (SILVA: 2007: 163-164)

Assim, a travesti faz discursar no corpo uma transitoriedade. A travesti não é o híbrido, mas um movimento de hibridização.

Essas características observadas em travestis e nas tribos ameríndias, de uma subjetividade que se dá na exterioridade do corpo, que não possui uma identidade fixa ou rígida, que está aberta a mudanças e, por isso mesmo, aberta ao outro, ao diferente, nos parece uma alternativa ética e política ao modo de subjetivação que o mundo

capitalista tenta impor, forjando e alimentando necessidades a um indivíduo interiorizado, transcendental, autocentrado, que possui uma verdade sobre si, que se reconhece em uma determinada classe social, que se enquadra em uma determinada faixa de consumo. Esse indivíduo não vê na roupa um corpo, mas os sinais de sua classe social. Seu corpo igualmente não é visto por ele como uma roupa, mas como a expressão de sua interioridade e, por isso, ele precisa fazer de tudo para alcançar os padrões de beleza impostos pela mídia, por isso ele precisa fazer de tudo para não envelhecer, pois juventude é sinônimo de saúde e beleza e esses signos do bom, do bem e, em suma, da felicidade, que são nutridos pelo modo capitalista de emoldurar o mundo, como já se vê, tudo isso não se alcança sem dinheiro.

Mário Perniola, a respeito do corpo como vestimenta e da vestimenta como corpo, propõe algo ainda mais radical. Para o filósofo, sentir o corpo como roupa é ter uma experiência sem sujeito, algo difícil de compreender, como ele mesmo admite, tratando-se de um “excesso filosófico”. No livro *O Sex Appeal do Inorgânico*, Perniola propõe uma sexualidade neutra, sem desejo, sem prazer, mas que propiciaria uma excitação infinita.

A filosofia da coisa liberta a sexualidade da dependência do orgânico, em que tanto a psicanálise quanto o feminismo a mantiveram e, vice-versa, a sexualidade neutra liberta a filosofia da exangue espiritualidade vitalista em que tanto a ética quanto a estética conservam-na fechada. Esta dupla emancipação ocorre sob o signo do corpo-roupa, do *look*. Enfim, a beleza dos corpos, seu gênero masculino ou feminino, sua idade não tem mais importância: o que conta é a sua disposição e atitude para cobrir e serem cobertos, para vestir e serem vestidos, para envolver e serem envolvidos por tecidos carnis, que não tem nada de orgânico, que não podem ser diferenciados do vestuário, dos tecidos, das roupas que habitualmente os escondem.(PERNIOLA: 2005: 63)

Pensar o corpo como roupa é, portanto, colocar-se numa alteridade radical, pra fora de qualquer identidade fixa ou rígida, é livrar-se de qualquer preconceito de gênero, beleza ou idade.

Vestido com seus órgãos

Voltemos agora à imagem com a qual eu iniciei esta reflexão sobre o corpo como roupa. O que seria então, a partir desse pensamento, vestir um corpo com seus órgãos?

Curiosamente, uma aproximação com o pensamento de Deleuze sobre a imagem do “corpo sem órgãos” de Artaud me parece interessante, sobretudo porque ele retoma esse conceito em sua reflexão sobre a pintura de Francis Bacon. Deleuze faz uma diferenciação entre o conceito de órgão e o de organismo:

Com efeito, não faltam órgãos ao corpo sem órgão, falta-lhe apenas organismo, quer dizer, a organização dos órgãos. O corpo sem órgão se define, portanto, como um *órgão indeterminado*, enquanto o organismo se define como órgãos determinados. (DELEUZE: 2007: 54)

Quando Camila me falou que teve a sensação de que estava “pintando órgãos, fibras musculares, veias, sistema circulatório”, ela não me falou de nenhuma organização desses órgãos. Isso se revela de modo contundente quando pergunto qual a imagem que ela tem de sua pintura, ao que ela me responde com um gesto movendo seu braço, com o punho fechado, em múltiplas direções. Se não havia organização dos órgãos em sua sensação, certamente também não havia determinação. Quando perguntei a ela se tinha consciência das partes do meu corpo que estava tocando, ela me disse que tinha uma ideia espacial, mas não tinha como saber, por exemplo, se na área que ela imaginava estar o meu ombro, ela estava tocando o meu cotovelo ou minha mão. Portanto, havia uma indeterminação, uma *indiscernibilidade* dos membros.

A essa indiscernibilidade dos órgãos ou dos membros, agrega-se, evidentemente, uma indiscernibilidade do corpo. Camila me disse: “Não tinha assim ‘o Fernando’, tinha um corpo”. Ela falou também que não tinha a percepção do todo do corpo, mas apenas a percepção de *volumes* de um corpo. Também não havia a percepção do sexo, pois tratava-se de perceber órgãos de um corpo, “anterior a ser corpo de homem ou de mulher”. A superfície plástica produzia, na sensação de Camila, uma indiscernibilidade do meu corpo, que tornava-se um corpo sem nome, sem sujeito, sem sexo, mas com órgãos e também, segundo ela, com uma intencionalidade humana. No entanto, é só na intencionalidade do movimento que ela reconhece o humano, não na sensação direta do

tato. Aqui uma nova aproximação com o pensamento de Deleuze sobre o trabalho de Bacon:

Em vez de correspondências formais, a pintura constitui uma zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas não que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem, espírito físico do homem refletido no espelho, como Eumênides ou Destino. Não se trata de combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal. (Ibidem: 2007: 29)

Merleau-Ponty tem uma percepção semelhante com relação à pintura de Cézanne:

Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão por meio das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso, seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie. (MERLEAU-PONTY; 2013: 135)

Essas percepções táteis de Camila me levam ainda a mais um referente teórico, o pensamento de Paul-Valéry sobre o “informe” na pintura de Degas:

Eu pensava às vezes no *informe*. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. (...) Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm *formas*, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... (VALÉRY; 2012: 79)

Creio que essas três passagens informam de modos distintos sobre uma mesma questão; o “indiscernível”, o “fundo de natureza inumana”, o “informe”, apontam para uma visualidade que é anterior ao sujeito. É o que Hubert Godard descreve como um *olhar cego*, um olhar subjetivo, que escaparia ao processo de significação das coisas, que escaparia à própria história do sujeito. Descobriu-se esse olhar em pessoas que perderam parte da visão em decorrência de acidentes:

Então é surpreendente porque se colocarmos uma cadeira diante deles e lhes pedirmos para descrever o objeto, nomeá-lo, eles dirão que não vêem nada. E se pedirmos que andem, irão evitar a cadeira. Sabe-se que esse olhar é subcortical, que não é, pois, ligado ao tempo, que não é ligado à história do sujeito, que não funciona a partir de uma interpretação e que não é tampouco

um confronto entre um passado e uma atualização do olhar – algo que seria um olhar mais “geográfico”. (GODARD apud ROLNIK; 2004: 3)

Godard diz ainda que existe uma correspondência com o que se dá no olhar com todos os outros sentidos. Assim, ele diz que existe também um *tato-cego*, esse seria um tato que toca e se permite ser tocado ao mesmo tempo:

É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetifica e um outro que se dissolve no coletivo. Mas, é preciso entender-se sobre isso: não é uma dissolução total, regressão ou algo do gênero, é simplesmente a existência de um duplo movimento. Merleau-Ponty descreveu muito bem isso. Quando toco a mesa, ao mesmo tempo a mesa me toca. Ora, freqüentemente, as pessoas tocam, mas não são tocadas. (Ibidem: 3)

Ora, em que consistiu a experiência que realizei com Camila, senão em um exercício de tocar e ser tocado? Se não fosse essa a experiência, como poderia eu estar construindo este texto a partir das sensações táteis relatadas por ela?

Voltemos às sensações: um órgão, um membro, um volume por trás de uma mesma superfície neutralizante que os tornam indistinguíveis, se de homem ou animal. É apenas na intenção que ela reconhece o humano. Mas qual era essa intencionalidade? A intenção de fazer-se presente, de ser reconhecido como um corpo. Esse fazer-se presente se dava, na performance, numa relação de forças entre os corpos, isto é, para que eu fosse percebido por Camila, precisava pressionar partes do meu corpo sobre a superfície plástica e, por sua vez, Camila precisava pressionar a superfície para pintar e perceber o meu corpo. Camila não estava tentando representar meu corpo sobre a superfície, mas entrando numa relação de força comigo. A superfície era o meio onde se dava essa relação e ao mesmo tempo a testemunha, aquilo que permitia dar visibilidade a essa relação entre forças. Segundo Deleuze, “A tarefa da pintura é definida como uma tentativa de tornar visíveis forças invisíveis” (DELEUZE; 2007: 62). Essa era a função da superfície plástica, transparente e maleável, tornar visível a relação de força que se exercia entre o meu corpo e o corpo de Camila, corpos que dançavam sobre ela com o intuito de perceber e ser percebido como tal, que dançavam sob o *infinitivo coreográfico* de “fazer aparecer um corpo”. Na percepção de Camila o que apareceu foi um *Corpo Sem Pele* vestido com seus órgãos, percepção esta que, suponho, ter se dado numa *tatilidade cega*.

Parangolé-Pintura

Há muito que o *Parangolé* se estabeleceu como um mito na arte brasileira e, como todo mito, foi exaustivamente comentado e tornou-se um clichê. Uma das abordagens mais comuns a respeito dessa obra de Hélio Oiticica é a de que ela representou uma saída da pintura do plano para o espaço, da moldura do quadro para o corpo. Essa é sem dúvida uma abordagem superficial, contudo nem por isso incorreta. A experiência performática do *Corpo Sem Pele* pode ser vista como um caminho oposto ao do *Parangolé*, isto é, o retorno da pintura do corpo para o plano. No entanto, esse retorno não ocorre sem levar consigo todas as possibilidades abertas pelo *Parangolé*. E esse retorno já aponta novamente para sua saída. Em minha proposição, o plano onde ocorre a pintura é transparente e flexível e, ao imprimir-se na superfície a tinta, ao mesmo tempo cria-se um volume nesse plano que projeta-se como sombra para fora dele; a cor pigmento no plano torna-se cor luz no espaço. Nesse retorno, a experiência da participação desloca-se, restringe-se ao par cocriador da obra que, nesse caso, fomos eu e Camila. Já a experiência da dança mantém-se em sua inteireza. A respeito desta última, Oiticica escreveu um belo e esclarecedor texto sobre sua obra intitulado *A Dança na Minha Experiência*. No texto, o artista fala do que foi para ele a “descoberta da imanência”:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de ballet, que, sendo excessivamente intelectualizada pela inserção de uma coreografia e que busca a transcendência deste ato, mas a dança “dionisíaca” que nasce do ritmo interior do coletivo (...) A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade quanto mais livre a improvisação melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna, individual e coletiva. (...) As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial. (OITICICA; 1965).

Oiticica está se referindo à obra seminal de Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, para falar de sua experiência com a dança como passista na Mangueira. Em sua leitura, o “dionisíaco” manifesta-se da imersão no ritmo, na improvisação, na desintelectualização, enfim, por uma força mítica ao mesmo tempo individual e coletiva. Quando usei o termo “infinitivo coreográfico” para falar de minha

proposição “faça aparecer um corpo”, estava pensando nessa abertura de ser, nessa abertura total para a improvisação.

Essa imersão na imanência, na dança “dionisíaca”, é também, para Oiticica, uma condição política e existencial; ela suspende todo condicionamento social, toda a sensação de pertencimento a um grupo específico ou a uma camada social: “seria a total ‘falta de lugar social’ ao mesmo tempo que a descoberta do meu ‘lugar individual’ como homem total no mundo” (Ibidem). Essa imanência total no mundo eu associo à ideia do “corpo como roupa”, da imagem de uma exterioridade total, de uma abertura completa para o “Outro”.

Gostaria de arriscar um último cruzamento teórico para tentar falar dessa ideia de uma *Pintura-Parangolé*. Imagino um *diagrama* que se comporta como uma dança dionisíaca, coletiva e, no interior dessa dança, surge a imagem pictórica de uma *Figura*. Estou retornando ao pensamento de Deleuze sobre a pintura de Bacon e adicionando a esse pensamento, como um suplemento, a experiência do Parangolé. Segundo Deleuze, o diagrama são gestos manuais, acidentes, catástrofes que devem retirar toda carga narrativa, representativa e ilustrativa da pintura:

É como o nascimento de outro mundo. Pois essas marcas, esses traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. Eles são não representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas nem por isso são significativos ou significantes: são traços assignificantes. São traços de sensações, mas de sensações confusas. (...) É como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão. Essas marcas manuais quase cegas testemunham, portanto, a intromissão de outro mundo no mundo visual da figuração. (DELEUZE; 2007: 103)

Imaginemos que esses traços, essas marcas, não sejam feitos por um pintor, mas por dois corpos que se relacionam numa dança dionisíaca. Está claro que os corpos e a dança tornam-se parte integrante da obra, há uma interpenetração entre dança e pintura, a pintura surge da dança dos corpos e a pintura faz dançar os corpos. Há também uma duplicação do diagrama; ele está na pintura, mas está também na dança. É nesse sentido que imagino a performance *Corpo Sem Pele* como uma espécie de *Pintura-Parangolé*.

Videoinstalação



[Bia Medeiros, Videoinstalação *Corpo Sem Pele* na exposição individual *Vênus nos Espelhos*, Unirio, Rio de Janeiro, 2013]

A obra *Corpo Sem Pele* é uma obra em processo; apresentei-a pela primeira vez em outubro de 2013, na Unirio, na sala de exposição do Centro de Ciências Humanas durante o festival Fitu, organizado pelos alunos da universidade. Junto a *Corpo Sem Pele* havia outras obras minhas, e esse conjunto configurou-se como minha primeira experiência de exposição individual. Apresentei o trabalho em formato de videoinstalação, pendurei o quadro com fios de *nylon* a 70 cm de distância de uma parede branca e projetei as imagens da performance, previamente editadas³⁴, sobre o quadro.

Criei assim uma trama de múltiplas projeções: a do vídeo que se projetou na parede branca do fundo e na superfície plástica, transparente e pintada, e a projeção da

³⁴ O vídeo foi editado por Vinicius Nascimento.

sombra da pintura na parede. Esta última projeção é uma repetição do que ocorre no interior do vídeo, onde vemos, já no processo de realização da pintura, a projeção de sua sombra sobre o corpo de Camila e sobre a parede do fundo. Na verdade, na parede do fundo do vídeo da performance misturam-se as sombras do meu corpo, do corpo de Camila e da pintura. Creio que nessa complexa trama novos diagramas aparecem, novos imprevistos e acasos acontecem. As imagens misturam-se, duplicam-se e fundem-se ao mesmo tempo.

Há uma série de questões a serem analisadas a partir do resultado da videoinstalação que não caberá abordar aqui neste ensaio. Apontarei apenas algumas como uma abertura para um novo texto: os movimentos da câmera e os cortes da edição podem ser lidos como uma nova dança que se soma à dança dos corpos? Como essa nova dança interfere na percepção do público? De que modo a pintura interfere na imagem do vídeo e vice-versa? Como se comportam, nesse contexto, a cor pigmento e a cor luz? Quais relações podemos estabelecer entre o resultado visual da videoinstalação e as sensações táteis relatadas por Camila? Acerca dessas novas provocações traçaremos, em outro momento, outras linhas possíveis a respeito desse *Corpo Sem Pele* que insiste, persiste e assume seu trajeto de obra sempre inacabada.

Ciganinha – A mãe do garimpo

Impossibilidade de contexto

Este texto é uma tentativa de descolamento, de diferenciação, em curso, dos próprios meios que permitiram sua escrita. Um *exercício de si* que põe a perspectiva do escritor em jogo, isto é, no curso desta escrita “posta em cena” tentarei, nos limites de minhas possibilidades, observar os princípios, as condições e as motivações que possibilitaram tal cena e, nessa observação, deslocar, diferir e quem sabe criar “outras cenas”.

Começamos então pela descrição dos elementos que constituíram este “te-ato”³⁵. O cenário é o Rio de Janeiro, mais precisamente, uma esquina no bairro da Lapa, a esquina entre a Rua da Lapa e a Rua Taylor. Nela, uma larga calçada de pedras portuguesas, geralmente bastante suja, alguns bares, prédios que misturam comércio, escritórios e residências. Estamos no lado direito da calçada da Rua da Lapa, no sentido de quem vem da Lapa em direção à Glória. Nesta calçada, bem na esquina, há uma pequena escada de meia dúzia de degraus, que liga o nível mais baixo da Rua da Lapa, com o nível, um pouco mais alto da Rua Taylor, que é uma das ladeiras que ligam o bairro da Lapa com Santa Teresa. Estamos numa encruzilhada, um “entre lugares”, um lugar atravessado por múltiplos vetores. Ao longo da calçada e principalmente nesta pequena escada a que acabo de me referir, bem como nas margens de pedra dos canteiros que se situam dos dois lados da escada, reúnem-se catadores de lixo, os chamados “garimpeiros”, são pessoas que vivem do comércio de objetos encontrados no lixo, reúnem-se ali, também, bêbados, moradores de rua, mendigos e pequenos traficantes. O “Bar do Peixe”³⁶, que fica ao fundo desta larga calçada, bem na esquina da rua, funciona como uma extensão deste ambiente, espaço de convivência de trabalhadores, senhores e senhoras aposentados, jovens de diferentes tribos, mas, principalmente, de estilo “punk e rock”, e também toda esta população dita “marginal” a que havia me referido anteriormente. É um espaço em perpétuo movimento, crianças

³⁵ Conceito criado por José Celso Martinez, falei sobre este conceito no capítulo introdutório “Antropografias”.

³⁶ O bar ainda existe, mas mudou de dono e já não tem o mesmo tipo de clientela.

brincando, jogando bola, estourando bombinhas, fumaça de churrasco, cachorros latindo, odores de urina e fezes, músicas populares no rádio, carros, caminhões e motos passando, discussões na esquina, ambulantes vendendo bugigangas...

A personagem principal deste “drama” é uma senhora de setenta e três anos chamada Joana Isabel da Silva Barriga e conhecida como Ciganinha. Ela é moradora de um cortiço que fica na mesma esquina que acabei de descrever, só que do outro lado da Rua Taylor. Antes de ter este “abrigo”, a Ciganinha morou trinta e seis anos na rua, ela é considerada pelos “garimpeiros” como uma espécie de mãe. Durante os últimos seis meses, ela narrou sua vida a este narrador³⁷. Esta narrativa não é, porém, um depoimento neutro, mas resultado de diversos encontros, durante os quais se foi criando relação de intimidade (proximidade), confiança e amizade.

A Ciganinha deve figurar aqui como o “outro” deste ensaio, compreendendo-se a impossibilidade de delimitar, localizar ou indicar o estatuto deste “outro”, que é ao mesmo tempo *origem*³⁸ (não no sentido de originalidade como unidade, mas como devir deste texto, de múltiplas origens) e simulacro deste narrador.

É preciso ou “impreciso”, ainda dizer que escrever aqui é, simultaneamente, uma atuação, uma performance, um desenho, uma documentação, uma vivência, uma conceituação, uma narrativa, um depoimento, uma ficção e uma citação. Trata-se de burlar os binarismos: documental/ficcional, original/citacional, corporal/racional etc.³⁹ Não existe aqui, portanto, um “contexto” totalmente determinável; e compreende-se a natureza citacional, impura e parasitária de toda enunciação. Isto não significa que não existam nuances nessa escrita; ou uma “tipologia” de enunciados que se encadeiam no interior deste texto⁴⁰.

³⁷ Escrevi este texto em novembro do ano passado, de lá pra cá mantive um intenso diálogo com a Ciganinha.

³⁸ Propus uma reflexão sobre o conceito de origem no capítulo “Antropografias”.

³⁹ “(...) tentação de remover, burlar, evitar o paradigma, suas cominações, suas arrogâncias → exonerar o sentido → esse campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito = o Neutro.” (BARTHES, 2003,18).

⁴⁰ Refiro-me ao conceito de iterabilidade de Derrida no ensaio “Assinatura, evento, contexto” em “Margens da Filosofia”.

Restos significantes

Convém então narrar o “primeiro” encontro deste narrador com a Ciganinha. Ele se deu na feira de domingo da Rua da Glória. Não interessa, para nosso relato, narrar todo o contexto deste encontro, apenas os elementos significantes, ou melhor, os “restos significantes”⁴¹ que surgiram dele:



1. Uma fotografia, onde o narrador aparece ao lado da Ciganinha como se fossem íntimos, “velhos conhecidos”. Nesta fotografia, a Ciganinha aparece apoiada em seu carrinho de bebê, carrinho que ela leva para todo lugar aonde vai. Ele lhe serve de apoio, ela precisa dele para se equilibrar devido à labirintite. E serve de meio de guardar e de transporte de objetos que compõem o que ela chama de seu “brechó”.

⁴¹ O que estou chamando de “restos significantes” deve indicar a hipótese formulada por Derrida no ensaio “O Carteiro da Verdade” sobre a estrutura divisível de toda carta, de todo envio ou escrita: “A divisibilidade da carta é o que se arrisca e desvia sem retorno garantido, a restância do que quer que seja: uma carta não chega sempre ao seu destino e, posto que isto pertence à sua estrutura, pode-se dizer que ela nunca chegará verdadeiramente, que quando chega, seu poder-não-chegar a atormenta como uma deriva itinerante.” (DERRIDA, 2007: 534/535)
As imagens desses “restos significantes” seguem no anexo 4.



2. Um pequeno boneco sem roupa, de pele branca, com uma touca laranja, e pernetas, que ela vendeu ao narrador, objeto aparentemente sem valor, sem significância, mas que pontua⁴², marca, que é uma espécie de índice fundador desta relação intersubjetiva.

Ainda resta um ponto importante deste encontro, ele ocorreu no fim da feira, na “chepa” da feira, momento em que a rua fica repleta de restos de frutas, verduras e legumes. Ocorria também, neste dia, um pequeno evento gastronômico, motivo pelo qual o narrador estava ali. Mas ele chegara ao final do evento e só pôde provar o caldo que sobrou do prato principal, o mesmo caldo foi oferecido à Ciganinha, que estava ali, também, provavelmente, em busca de alimento. Assim, os dois irmanaram-se no mesmo caldo, na mesma sobra, nos restos da feira da Glória.

Esses “restos significantes” são imagens que formam aqui um “outro texto”, eles referem-se não só à experiência empírica, vivencial, de meu contato com a Ciganinha, como também à pesquisa teórica que funda este texto. Em outros termos, não há nenhuma hierarquia, nem mesmo separação, entre esses dois momentos, os “restos significantes” são índices de um mesmo percurso, eles podem ter conotações iconográficas e simbólicas, mas sua natureza é principalmente indicial, isto é, são rastros, marcas, que surgem ao acaso no percurso desta escrita. O acaso, o encontro e a

⁴² “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também a ideia de pontuação (...) pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 2011:36)

coincidência (identificação e duplicação no encontro) dão consistência a esse texto, trata-se também de uma consistência sem autenticidade ou originalidade.

Gostaria, então, de indicar dois outros “restos significantes”, oriundos de um momento mais teórico do percurso desta escrita, que igualmente fundam e possibilitam este texto:



1. Um *cheque rasgado* do Banco do Brasil, no valor de quinhentos e quarenta e cinco reais, que encontrei no interior do livro “Margens da Filosofia” de Derrida, quando estava estudando na Biblioteca do CCBB-RJ. O cheque é datado de 21 de março de 2013, risquei o nome e os números dos documentos dos titulares da conta (trata-se de uma conta conjunta) por motivos éticos óbvios, apenas deixei à vista um dos sobrenomes do destinatário do cheque, por sua evidente ironia: “Deus”. No verso, um carimbo do banco indicava que ele fora devolvido, e, a fiar-se por este índice, é possível registrar que se retrata de um *cheque sem fundo*. Cheque rasgado, cheque sem fundo, dupla imagem de um resto significativo:

A) Cheque rasgado: divisibilidade estrutural da “letra”, “carta”. Carta desviada sem retorno possível (o cheque não voltará a sua origem: o Banco do Brasil ou a pessoa que o emitiu). Saída do círculo econômico ou hermenêutico da

lógica do significante. Essa é a tese que Derrida opõe à tese de Lacan em seu ensaio “O Carteiro da Verdade”. Segundo Derrida, Lacan utiliza, no “Seminário”⁴³, o conto de Edgar Allan Poe “A carta roubada” para ilustrar sua teoria psicanalítica que está centrada na “lógica do significante”. Esta teoria supõe que a “a carta sempre chega ao seu destino” e que o “significante (a carta, no caso) nunca deve se arriscar a se perder, se destruir, se dividir, se despedaçar sem retorno.” Não caberia expor aqui toda a complexidade desta teoria, que, segundo Derrida, supõe uma origem e uma verdade na “lei do falo” e uma primazia da fala em relação à escritura. Em suma, para ele, trata-se de uma visão falocêntrica, logocêntrica e transcendentalista. A esta teoria Derrida opõe a tese de que toda carta, toda “letra”, todo envio, todo enunciado:

(...) pode sempre não chegar ao seu destino (...) ela pode se despedaçar sem retorno e é disso que o sistema do simbólico, da castração, do significante, da verdade, do contrato etc. sempre tenta preservá-la (...) não é que a carta nunca chegue ao seu destino, mas pertence à estrutura ela poder, sempre, não chegar a ele (...) (DERRIDA; 2007: 490/491).

E, ainda que ela chegue, sempre resta, sempre sobra alguma coisa que não pode ser desprezada:

Temos que levar em conta o resto, o que se deixa para lá, não somente no conteúdo do narrado da escritura (o significante, o escrito, a letra) mas na operação da escritura.(Ibidem: 483).

B) Cheque sem fundo: imagem clássica de uma dívida que não foi paga. Elogio da inadimplência: abertura do círculo hermenêutico, abertura para uma vida “além da dívida”. Derrida refere-se a um círculo hermenêutico que haveria na história da filosofia ocidental, onde se compreende a ideia de ter que pagar uma dívida com os “grandes pensadores” no sentido de honrar o sentido “verdadeiro” de suas falas “originais”. Derrida localiza esse círculo hermenêutico no pensamento de Lacan e exemplifica fazendo essa citação do célebre psicanalista em uma nota de rodapé⁴⁴:

Vocês me ouviram, para situar seu lugar na pesquisa, referir-me com dilação a Descartes e Hegel. Está muito em moda em nossos dias ‘superar’ os filósofos clássicos. Eu poderia igualmente ter partido do admirável diálogo

⁴³ Refiro-me ao “Seminário sobre ‘A carta roubada’”, publicado no livro “Escritos” de Jacques Lacan.

⁴⁴ Não tenho intenção de tomar parte nessa discussão filosófica entre esses dois pensadores. Limito-me na observação do ponto de vista de Derrida, sem, no entanto, ignorar a complexidade desta discussão, sobretudo se considerarmos a totalidade do pensamento lacaniano, principalmente em suas teorias sobre o conceito de “gozo”.

com Parmênides. Pois nem Sócrates, nem Descartes, nem Descartes, nem Marx, nem Freud podem ser ‘superados’, na medida que conduziram suas investigações com essa paixão de desvelar que tem um objeto: a verdade. (LACAN apud DERRIDA; 2007: 516).

Pagar a dívida, para Derrida, seria retornar à “fala verdadeira” dos filósofos, que, no caso de Lacan, estaria expressa principalmente no retorno a Freud. Em outro texto, “Freud e a cena da escritura”, Derrida parece localizar justamente o fechamento e, ao mesmo tempo, a abertura deste “círculo hermenêutico” da metafísica ocidental.⁴⁵ O círculo se abre, portanto, no não pagamento da dívida, como inadimplência, o que obviamente não supõe menor rigor intelectual, mas observância de que não existe fala verdadeira como unidade, mas sim escritura como duplicação, simulacro, deriva, disseminação.

Em outro sentido, com relação à situação social-econômica no capitalismo contemporâneo, em grande parte dos casos, o não pagamento da dívida se tornou uma estratégia de vida. Eu arriscaria dizer que a possibilidade de não pagar a dívida é a possibilidade de uma vida não escravizada.⁴⁶ Compreendo também a extensão desta discussão, que não cabe neste ensaio. Apenas gostaria de dizer, e me parece forçoso dizer, que os meios que possibilitaram a escrita deste ensaio, isto é, a máquina com que escrevo, este computador, foi comprado com cartão de crédito, e as parcelas não puderam ser pagas até o fim, a dívida cresceu e já não pode ser paga, portanto, este autor está inadimplente.

⁴⁵ “Assim se anunciam talvez, na abertura freudiana, o para lá e o para cá do fechamento que podemos denominar ‘platônico’. Neste *momento* da historia do mundo, tal qual se ‘indica’ sob o nome de Freud...” (DERRIDA, 2002: 224)

⁴⁶ O cientista político Giuseppe Cocco em artigo publicado na revista *Le Monde Diplomatique Brasil*, sob o título “As biolutas e a constituição do comum”, refere-se a uma crise no capitalismo contemporâneo oriunda de um “duplo endividamento” dos indivíduos: monetário e subjetivo.

DATA 14.07.87		CÓDIGO 0450/2		PROCEDÊNCIA Colonial Urb S.P.							
→		CÓDIGO 6000		DESTINO Financiadora Bradesco s/a							
RAZÃO	CONTA CORRENTE	DIG.	CART.	CONTRATO	DIG.	VENCIMENTO	DATA CONTAB. NA MATRIZ	CONS.	TRANS.	COD. FINANÇ.	
7.5	79.119	9	637	0424171	1	19.03.87				78	
BRADESCO				Nº 514153				CRÉDITO			
NOME DO FINANCIADO Joaquim Luis G. Campos Carteiro								RAZÃO			
Imp que cred. para baixa do Contrato em ref. face os avais estarem liquidando a pendencia.								VALOR DA PARCELA 10.659,92			
MOD. 1443-5 - 1ª VIA - FICHA DE CONTAS NO DESTINO E DIGITAÇÃO				OBS.: Para Descoberto em c/c leia-se: a) n.º do contrato = n.º da conta corrente b) venc. = data de início do saldo devedor				JUROS 1.768,34			
								TOTAL 12.426,26			

2. Um recibo do Banco Bradesco, datado de 14/07/87, referente ao pagamento de uma parcela de algum financiamento, assinado e carimbado. Outro tempo, outra tecnologia, imagem da liquidação de uma dívida. Achei este recibo dentro do livro “História da Loucura”, de Michel Foucault. Quem me deu este livro foi meu pai, iniciador, incentivador e interlocutor no campo da literatura e do pensamento. Interpreto este resto significativo, como uma *liquidação do contrato patriarcal como herança literária*. Este tema está também em Derrida, no já referido ensaio “O Carteiro da Verdade”,⁴⁷ em sua interpretação sobre o que sobrou da herança de Dupin (“o luxo da literatura”), personagem que aparece em três contos de Edgar Alan Poe. Mas é de outro autor que este resto significativo provém: Foucault. Aqui a coincidência não é tão direta, exige um pouco mais de esforço do autor/leitor: *liquidação da dívida como reversão cínica*⁴⁸. A radicalidade cínica (refiro-me ao movimento filosófico que surgiu na Grécia Antiga e teve como protagonista o filósofo Diógenes de Sinope) não está no não pagamento da dívida, mas no seu lugar à margem da circularidade econômica de sua sociedade, ou seja, não basta não pagar a dívida, mas simplesmente não pagar por nada, em outros termos, viver de esmolas, viver na pobreza. Liquidação total da dívida, inclusive como conceito.

⁴⁷ “... um único luxo, em que se encontra, portanto, o resto inicial, atravessando como um dom sem retorno o espaço da economia restrita.” (DERRIDA, 2007: 533)

⁴⁸ Em seu último curso no Collège de France, intitulado “A Coragem da Verdade”, poucos meses antes de sua morte, Foucault tratou do tema da filosofia cínica.

Origem falsificada ou desterritorializada

Voltemos à história de nossa personagem, a Ciganinha. Após esse longo desvio, façamos silêncio para ouvir sua voz, ou melhor, a voz que ressoa da Ciganinha em minha memória⁴⁹:

Nasci em Belém do Pará. Meus pais eram de circo e estavam chegando da Bolívia em um navio chamado “La Paz”. Eu nasci dentro do navio, só que meu pai foi burro; e na hora de me registrar o tabelião perguntou onde eu tinha nascido, esses tabeliões, você sabe, né? São muito espertos. Aí, meu pai falou que eu nasci dentro do navio, então o tabelião perguntou o nome do navio, meu pai falou o nome: “La Paz”, então o tabelião logo descobriu que era um navio boliviano e me registrou como boliviana, porque dentro do navio o que vale é a bandeira, não importa onde ele esteja.

Nós fomos criadas dentro do circo, eu e minha irmã gêmea, ela era equilibrista e contorcionista, eu era trapezista. Nós viajamos muito pelo Brasil, Paraguai, Bolívia, Colômbia, Equador, Venezuela, Peru, Guiana Francesa e Suriname. Mas eu era danada, eu fugia do circo. E teve uma vez que eu tive um negócio, eu enlouqueci mesmo sabe? Fiquei doida. Aí meus pais cuidaram de mim, mas depois eu fugi, vim embora pro Rio de Janeiro, sozinha, sem nada.

Aí eu fui me virando, até que eu comecei a trabalhar como stripper em uma boate aqui na Lapa. Eu tinha tudo direitinho, meu quartinho, minhas roupas, tinha até um carro. Mas aí aconteceu que eu descobri que estava com câncer de mama, os médicos logo me desenganaram. Eu fiz uma promessa. Quando saiu o resultado, tinha vinte um dias que eu estava com o câncer, eu fiz uma promessa pra Deus que, se ele me curasse, eu ficaria vinte e um anos na rua. Então eu fui fazendo o tratamento, até que um dia eu fui fazer o exame e o médico se espantou, eu não tinha mais nada. Peguei todas as minhas coisas e dei para os pobres. Fui morar na rua, só que eu não fiquei apenas vinte e um anos na rua, passei trinta e seis anos na rua.

⁴⁹ Pelo menos quatro etapas de elaboração deste texto, a constituição de um arquivo de memória a partir de suas experiências de vida, a elaboração desse arquivo em uma fala sobre si, a escuta e constituição da memória deste relato por mim e a elaboração desta memória nesta escrita. Evidencia-se aqui quão longe esta narrativa está de uma verdade sobre os fatos.

Vida em deriva, vida itinerante, vida enlouquecida, vida nua, vida na pobreza, vida na rua. A vida da Ciganinha se aproxima, em vários aspectos, aos princípios da vida filosófica cínica, uma “*bíos kynikos* enquanto verdadeira vida” (FOUCAULT, 2011: 203). Segundo Foucault, uma vida ao mesmo tempo familiar e estranha, ordinária e inaceitável. Uma vida que assume radicalmente os princípios éticos da cultura ocidental, e que, ao levar estes princípios ao extremo, os reverte em escândalo, em estranhamento. Tal vida teria a capacidade de revelar, de desvelar os falsos valores da civilização; e, ainda, de mudar a humanidade “em sua atitude moral (seu *éthos*), mas, ao mesmo tempo e com isso mesmo, mudá-la em seus hábitos, suas convenções, suas maneiras de viver.” (FOUCAULT; 2011: 246). Daí o princípio cínico de “alterar a moeda corrente”, uma vida verdadeira em direção a uma “outra vida”.

Começamos então pelo princípio. Antes eu havia comentado, a partir de Derrida, de uma impossibilidade de origem na escritura. Certamente, essa impossibilidade se estende para a própria vida. Agora gostaria de indicar uma falsidade de origem, ou um deslocamento de origem, ele é evidente no relato da Ciganinha, nasceu em um navio boliviano, mas é brasileira, falsa boliviana, falsa brasileira. Nasceu em um navio, território boliviano deslocado, ainda, um signo de itinerância, de deriva, em sua origem. A origem da filosofia cínica é exatamente a de uma falsificação e de um deslocamento, um exílio como consequência dessa falsificação. Diógenes de Sinope teria “falsificado a moeda corrente” de sua cidade natal Sinope. E, em consequência deste ato, teria sido exilado. Indo morar em Atenas, Diógenes recebe a seguinte missão do oráculo de Delfos: “alterar a moeda”. Passa então a praticar sua vida filosófica a partir deste princípio. Falsificação e deslocamento estão, portanto, na origem da filosofia cínica, em outros termos, o cinismo é uma filosofia que pensa a *origem* enquanto falsificação e deslocamento.⁵⁰

⁵⁰ No capítulo “Antropografias”, falei a partir de Benjamin, do conceito de origem enquanto interrupção. Penso que falsificar e deslocar são modos distintos de provocar interrupções.

Vida sem roupa, vida sem casa

Passarei agora a dois outros temas que Foucault observa no *éthos* cínico e que podemos aproximar à história da vida da Ciganinha. São eles o de uma “vida não dissimulada” e o de uma vida “sem mistura”. Cito a explicação de Foucault:

A regra de não dissimulação, para os cínicos, não é mais, como podia ser em Epicteto ou em Sêneca, um princípio ideal de conduta. É a informação, é a encenação da vida em sua realidade material e cotidiana: ante o olhar efetivo dos outros, de todos os outros, ou pelo menos do maior número possível de outros. A vida do cínico é não dissimulada, no sentido de que ela é realmente, materialmente, fisicamente pública. (FOUCAULT, 2011: 223)

Essa vida materialmente pública expressa-se na “ausência de casa”: “Ele resolveu comer, dormir e falar em qualquer lugar” (LAÉRCIO apud FOUCAULT, 2011: 223). E na “ausência de roupa”: “o cínico Diógenes está nu, ou quase nu” (FOUCAULT, 2011: 223). Diógenes morava na rua e praticava atos de despudor, tais como o de se masturbar e defecar em público. Pois bem, temos aí duas imagens que aparecem no relato da Ciganinha, de modo e com intenções bem distintas, está claro, mas que expressam esse princípio cínico de uma “vida não dissimulada”. Digamos que nossa personagem viveu um período de sua vida sobrevivendo de sua nudez, isto é, como stripper, e outra parte dela sem casa, isto é, morando na rua.

Quanto ao outro princípio, o de uma “vida sem mistura”, este princípio aparece na filosofia cínica na forma da pobreza. Essa pobreza cínica não é qualquer pobreza. “Ela é real, ela é ativa e ela é infinita...” (Ibidem: 227). É real por que:

(...) não é em absoluto um simples desprendimento da alma. Ela é um despojamento da existência que se priva dos elementos materiais a que ela está tradicionalmente ligada e de que acreditamos habitualmente que ela depende. (Ibidem: 227).

É uma pobreza ativa por que não se contenta apenas

(...) com renunciar a toda a preocupação com relação à fortuna, a toda conduta de aquisição, a toda economia. (...) A pobreza cínica pode ser uma indiferença à fortuna e a aceitação de uma situação dada. A pobreza cínica deve ser uma operação que fazemos sobre nós mesmos, para obter resultados positivos, de coragem e de resistência. (Ibidem: 227).

Este dois aspectos da pobreza cínica estão presentes no relato da Ciganinha. Não há dúvida de que se tratava de pobreza real, ela se despojou de todos os seus bens e foi

viver na rua. Tratava-se, também, de uma pobreza ativa, pois não foi mera indiferença à fortuna, foi uma ação em si mesma, no sentido de cumprir uma promessa, de uma positivação de sua fé que, sem dúvida, exigiu coragem e resistência. No entanto, diferencia-se da pobreza cínica em sua intenção, a promessa foi feita para que ela pudesse se curar, ou seja, tinha um sentido de sobrevivência, mesmo sentido de sua vida “sem roupa”, enquanto estriper.

A pobreza cínica de Diógenes é sem dúvida mais radical, pois não se trata de um modo de sobrevivência, mas sim de uma prática filosófica. É por isso que ela é infinita, pobreza inquieta, “insatisfeita consigo mesma, que sempre se esforça por alcançar novos limites, até atingir o chão do absolutamente indispensável.” (Ibidem: 227). Não se trata, portanto, de dizer aqui que a vida da Ciganinha é uma vida filosófica, mas sim, de valorar essa vida em suas táticas de sobrevivência, de reconhecer nessa vida uma potência, um “*éthos* de sobrevivência” que me parece bastante raro e que se aproxima em certos aspectos de um *éthos* tão radical quanto o da filosofia cínica.

Rainha da disseminação

Retornemos agora ao relato:

Eu sou rezadeira também, uma vez, eu estava morando na roça, lá em Piabetá. Um dia parou uma caminhonete grandona e desceu um senhor, todo imponente e perguntou: “é aqui que mora uma cigana?” E era eu! Aí ele me falou que o gado dele estava com uma praga e que ele já tinha feito de tudo e que precisava de uma rezadeira. Eu então fui, mandei trazer as ervas e uma bacia grande com água. Entrei sozinha no pasto! Comecei a lavar as patinhas dos bichos, eram cinquenta vacas, duzentas pernas pra lavar, mas fiquei lá o dia inteiro e lavei uma por uma. Depois o Coronel me levou embora, pra casa, dois dias depois ele voltou pra me agradecer que a praga tinha sumido, quis me pagar, mas eu não aceitei, porque reza não se paga.

Eu tive dez maridos, todos morreram, o último foi o Daniel, ele era muito bom pra mim, vivia comigo na rua, era um músico muito bom, muito bom mesmo! Eu sou cantora, eu cantava muito bem mesmo, dava show por aí, se eu conseguir arrumar uma

dentadura eu volto a fazer o meu show. Agora eu vou te dizer uma coisa, os homens ainda ficam atrás de mim. É que eu tenho uma ciganinha bonita e novinha que fica assim, na minha frente. Você precisa ver, os homens passam e olham uma vez, andam um pouco e voltam a olhar, aí quando já estão quase na esquina torcem o pescoço e olham ainda uma terceira vez. Uma vez eu estava aqui com um amigo quando passou um moço, um rapagão bonitão mesmo sabe? Ele olhou pra mim uma vez, então eu falei pro meu amigo: observa aquele homem ali, ele olhou pra mim uma vez e ainda vai olhar mais duas vezes, pode observar. E não deu outra, meu amigo ficou espantado de ver!

Aqui, eu gostaria de fazer uma última aproximação da vida da Ciganinha com a filosofia cínica, no que tange à ideia de “uma vida soberana”. A vida soberana estaria ligada, por um lado, à posse de si e ao gozo de si, e, por outro lado, ao cuidado com o outro. Em primeiro lugar, um domínio de si, uma “resistência voluntária, do trabalho perpétuo de si sobre si.” (FOUCAULT, 2011:245). Em segundo lugar, uma dedicação para com os outros:

Se ocupar dos outros não é simplesmente dar aos outros, por seus discursos ou seu exemplo, as lições que lhe permitirão conduzir-se, é realmente cuidar deles, ir busca-los onde estão, sacrificar sua própria vida para poder se ocupar dos outros. (...) É uma relação de cuidado, uma relação médica. O cínico vai tratar das pessoas. Ele leva um remédio, graças ao qual elas vão poder realizar efetivamente sua própria cura e sua própria felicidade. Ele é o instrumento da felicidade dos outros. (Ibidem: 245/246)

No relato da Ciganinha descobrimos o seu dom de rezadeira, o dom de curar. O caso relatado aqui, o da cura das cinquenta vacas, nos é particularmente interessante, indica certa indiferença, certa ausência de hierarquia entre homem e animal. Ela me disse que este dom lhe surgiu na infância, quando ela começou a ver uma indiazinha chamada Jurema. Ela andava de mão dada com essa amiga, que era invisível para os outros. Certa vez, quando sua mãe adoeceu, a Jurema lhe receitou ervas para curá-la, ela falou para a mãe que, então, se banhou com elas e ficou curada. Então, sua mãe tornou público o fato e ela começou a curar outras pessoas.

Outro aspecto do cuidado da Ciganinha para com os outros está no fato, que mencionei no início do texto, de ela ser considerada uma mãe entre os mendigos e “garimpeiros”. De fato, é impressionante o respeito que eles têm por ela. Sempre que paro ali na esquina da Rua da Lapa com a Rua Taylor para conversar com ela, vários deles vem cumprimenta-la, dar alguma coisa a ela, pedir algum favor ou alguma

informação. E muitos a chamam de mãe. Certa vez ela me disse também que poderia criar uma escola de mendigos, que a maioria dos mendigos não sabe pedir e isso era algo que ela poderia ensinar a eles. É nesse sentido que entendo a Ciganinha como uma “Rainha da disseminação”, pelo respeito e a influência que ela tem sobre os mendigos, moradores de rua e “garimpeiros”. Esses “operários da disseminação”, que vivem à margem da economia, que colocam em deriva esses objetos renegados pela sociedade, esses “restos significantes”, esse mundo de envios sem retorno no lixo urbano.

Finalmente, como fechamento e abertura deste texto, eu deixo uma foto da uma cena que criamos juntos. No corpo de uma manequim⁵¹ criamos a imagem da cigana jovem e bela que aparece na frente da Ciganinha e atrai os homens. Nesta cena eu represento o papel do homem que foi atraído. Potência de atração do feminino como simulacro, última duplicação que aparece neste seu relato de uma vida de duplicações⁵².



[*Ciganinha, a mãe do garimpo*, Rio de Janeiro, 2013-2015. Foto de Jonas Amarante.]

⁵¹ Agradeço ao meu amigo Erike Freitas por ter me emprestado o manequim, que curiosamente também foi encontrado na rua por ele.

⁵² O duplo em sua nacionalidade: brasileira/boliviana, em seu nome: chama-se Isabel e é conhecida como Ciganinha, em sua irmã gêmea, na aparição de Jurema e finalmente nesta imagem desta cigana jovem que aparece na sua frente.

Flávia e seu duplo – Ponte das Meninas

1º Depoimento.

Em 2006 conheci Janini, fizemos fotos no Hotel Passeio (ver anexo 5), no bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Nunca mais a vi. Em setembro 2012 conheci Flávia, mostrei para ela a foto de Janini comigo e tivemos este diálogo:

Flávia: Nossa. Maravilhosa. Essa peruca dela era aqui ó (apontando a altura da cintura) continuou do mesmo jeito?

Fernando: O que?

Flávia: Continuou do mesmo jeito essa peruca dela?

Fernando: Então, na época era uma peruca loira. Ela usava uma roupa, como se fosse uma meia calça arrastão no corpo todo.

Flávia: De marquinha de biquíni, marquinha de biquíni e tudo.

Fernando: Mas aí a Janini, você disse uma vez que?

Flávia: Me ajudou muito, uma vez não, várias vezes. Essa pessoa aqui, nossa! O que eu posso falar dela... Eu um dia, uma travesti entrou no tapa aqui, ela entrou no meio, bateu tanto na travesti que falei assim: chega. Você vê o que é uma amiga. Muito tempo atrás, não foi nessa época agora, por isso que eu tô te falando, as minhas amigas mesmo, daquela época, não estão aqui. Hoje em dia têm essas coisinhas aí hoje, essas novinhas que se sentem. Tô velha, tudo bem, meu auge já acabou, eu não vou competir com uma de dezoito anos, mas, nem por isso eu vou baixar a cabeça pra elas, vou continuar a vida. Essa pessoa aí me ajudou bastante. Posso dizer que foi uma amiga minha.

Fernando: Eu ouvi dizer que ela está na Europa.

Flávia: Europa. Eu não sei, mas acho que ela deve estar na Itália.

Fernando: Eu fiz um vídeo com ela em 2006, num hotel que tem por aqui...

Flávia: No “Passeio”?

Fernando: É. No “Passeio”.

Flávia: O “ó”!

Fernando: Mas é interessante o lugar, tem uns desenhos nas paredes.

Flávia: É diferente, tem umas mulheres, tem umas sereias.

Fernando: A gente fez uma série de fotos lá. E ela me maquiou, está vendo?

Flávia: Ela adora maquiar os outros, já me maquiou várias vezes... Uma pessoa maravilhosa, tanto montada... Montada não que ela era travesti mesmo. Tanto de noite como de dia, era a mesma pessoa, ela não mudava, entendeu? É isso que eu sinto falta, daquelas travestis de antigamente... Ela tinha beleza por dentro e por fora, e isso ela me

mostrou que tinha. Porque quando eu cheguei no Rio de Janeiro eu era muito nojentinha, eu era novinha, hoje eu tô com 37, eu tinha 32 (risos). Eu era novíssima... Ela me ajudou, falou bicha vai assim, assim, assim... Essa foi uma pessoa que eu posso falar... É a única! Até hoje... Ela se cuida...

Fernando: Tem outras travestis aqui ainda, dessa época?

Flávia: Raramente, Luísa, Suzana. São poucas, são poucas... Porque quando eu tive bêbada caída no chão ela foi a única que foi lá, levanta viado, entendeu? É por isso que eu, às vezes eu choro. Eu choro porque não existe mais travesti assim. Se eu cair agora sabe o que elas vão fazer? Vão pisar em mim. Mas eu não vou chorar (risos). Bola pra frente, não é verdade? Aí, adorei, como é que eu vou guardar agora a foto? Aí! Arrasou gente!

2º Depoimento

Em setembro de 2013, soube da notícia da morte de Flávia. Andei pela Rua Augusto Severo, na Glória, com a foto em que estou mostrando para Flávia a foto de Janine (ver anexo 5), e mostrei a foto para várias travestis. Uma delas, que também se chama Flávia, me contou essa história:

Flávia: Eu me inspirei nela, porque ela é um nome lá na cidade onde a gente mora, em Sergipe. Entendeu? A Flávia deixou o nome dela. Conheci ela quando ela foi para Europa, quando eu cheguei na cidade de Aracaju, aí o pessoal comentava que eu parecia com ela. Aí depois quando ela voltou da Europa eu conheci ela. Aí eu mudei meu nome pra Flávia. É por isso que hoje em dia meu nome é Flávia, Flávia e todo mundo comenta que eu pareço com ela, mas eu fico um pouco triste né? Desta história.

Fernando: E você depois reencontrou ela?

Flávia: Não, não reencontrei mais, porque eu também fui pra Europa.

Fernando: Ah é? Onde é que você esteve?

Flávia: Eu trabalhei em Milano, trabalhei em Bérghamo e Toscana. Fiquei oito anos na Itália, aí pronto, depois que eu voltei eu fiquei sabendo aqui esses dias quando eu cheguei, que tem um mês que eu cheguei. Aí eu fiquei sabendo que ela tinha sido morta. Mas não sabia de que, né? O pessoal só comentou que ela tinha sido morta.

Fernando: E nessa época em Maceió vocês conversavam?

Flávia: Não, quando eu cheguei em Maceió, a gente não se conheceu em Maceió não, a gente se conheceu em Aracaju, porque ela cresceu em Aracaju igual a mim. Entendeu? Eu sou de Maceió, mas eu me criei em Aracaju.

Fernando: E você lembra de alguma coisa?

Flávia: Eu lembro que comentavam. Você vai na minha cidade tem todas as fotos dela, em qualquer associação de “trans” que você vai tem ela, a inspiração que era ela na cidade, que ela era uma das que deixou nome. Ela deixou o nome na cidade, se você for lá em Sergipe você vai saber quem é a Flávia, tem associação de “trans”, tem a UNIDAS, tem a ASTRA que todo mundo gosta dela. Mas não sei explicar assim... A notícia quando chegou lá.

Fernando: E ela soube que você estava se inspirando nela?

Flávia: Ela soube, eu contei pra ela, né? Tanto que meu nome era Savana, não era Flávia, era Savana, aí eu mudei pra Flávia. Que muito comentaram, você parece com a Flávia,

I. Consciência da Morte⁵³

Invertendo a frase, chegamos a esta consciência: estamos vivos porque vamos morrer. Consciência que não interessa ao nosso mundo, pois, pelo contrário, para o funcionamento do mundo, é preciso perder esta consciência, consciência perigosa e revolucionária. Certamente existem muitos modos de se fazer perder esta consciência. Para citar apenas dois, que proliferam como um vírus em nossos dias, métodos antigos que se renovam a cada dia. O modo religioso, metafísico, que transforma a morte em uma “outra vida” e transforma a vida em uma preparação para esta outra vida - nenhuma morte possível nesta lógica. E o modo capitalista, que é o esquecimento da morte pela produção de desejos, pela lógica do consumo, trabalha-se para poder consumir e, a cada desejo satisfeito, um novo é criado - nesta dinâmica não há espaço para a reflexão sem objetivo que a consciência da morte exige.

Toda reflexão que não esteja engajada em um resultado é perda de tempo (o que as pessoas costumam chamar de tédio) na lógica capitalista. Há ainda a conjugação perversa entre esses dois modos. Ambos os modos estão ligados a uma lógica econômica de causa e efeito, vivemos segundo tais regras para que, na “outra vida”, sejamos recompensados, trabalhamos duro para termos a recompensa financeira e podermos alcançar a felicidade no consumo. É certo que estou simplificando ambos os modos de esquecimento da Morte. É que não pretendo desenvolver este assunto na sua complexidade aqui, neste ensaio. Pelo contrário, vou falar da lembrança da Morte.

Na frase MORREU PORQUE ESTAVA VIVA, a lógica de causa e efeito é interrompida, mais que isso, a frase zomba desta lógica, é certo que para morrer é preciso estar vivo, mas será possível que a vida seja a causa da morte? Não estamos falando de um modo de vida: “morreu porque bebia demais, era alcoólatra”, como me contou outra travesti. A frase fala da vida de modo geral: a causa da morte de Flávia foi o simples fato de ela estar viva. É certo que a frase pode e deve ser interpretada como um ataque contra a pergunta, um tanto indiscreta, sobre a causa da morte. Sobretudo, dentro do contexto marginal em que vivem as travestis prostitutas, essa questão não é só um tabu ou uma questão que se quer evitar, mas muitas vezes é uma questão que se

⁵³ Estou ciente de que este é um dos temas centrais da filosofia de Martin Heidegger, se há aqui neste texto alguma influência do filósofo alemão, ela se dá de maneira tangencial e descomprometida.

precisa evitar para que não se coloque em risco a vida de outras travestis. No entanto, a teatralidade desta frase não se reduz a isto, é preciso perguntar-se sobre a literalidade da frase, o que é este estar vivo que levou Flávia a morte? É o mesmo estar vivo que levará todos nós, a inversão da frase pode ser um caminho para a resposta, estar vivo é ter a consciência de que se vai morrer. Trata-se de uma paródia que desfigura a lógica cartesiana: Sei que vou morrer logo estou vivo. A frase sobre a morte da travesti Flávia suspende a lógica racionalista da causalidade, a consciência da morte silencia o sujeito racional, que, sobre ela, nada pode dizer, apenas sonhar que um dia conseguirá superá-la: o sonho da vida eterna.

É preciso ainda voltar à frase, dessa vez não sobre seu significado ou suas conotações, mas sobre o seu efeito. A frase interrompeu bruscamente o diálogo, interrupção que não teve um efeito meramente comunicativo, mas que marcou um distanciamento de ser, o que Maurice Blanchot chamou de uma interrupção enigmática e grave: “Ela introduz a espera que mede a distância entre dois interlocutores, não a distância redutível, mas a irredutível”. (BLANCHOT; 2010:132).

De certo modo, pelo menos eu senti desta maneira, a travesti estava me dizendo que este estar vivo que matou Flávia, que é o mesmo estar vivo que matará todos nós, cuja condição é a consciência absoluta da Morte como puro enigma, indicava a distância infinita de nossa relação. Distância esta que, como dizia Blanchot, funda nossa relação com o “outro”. (Ibidem:133)

A frase da travesti impôs um silêncio, não tanto um silêncio exterior, estávamos na Rua Augusto Severo onde, mesmo durante a noite, sempre há sons de carros e vozes passando. Mas a frase impôs um silêncio interno, que era um silêncio de Morte, a exigência de uma reflexão sobre a Morte e sua consciência absoluta. Ter a consciência da Morte como condição para vida é ter uma consciência *Travesti*⁵⁴, isto é, uma consciência ambígua, ambiguidade que funda todo sentido como falta de sentido.

⁵⁴ Utilizo Travesti em maiúsculo para falar de um conceito que é mais amplo que a ideia específica de travesti como gênero ou grupo social. Travesti seria todo sujeito que produz em si mesmo alguma alteração que o levaria a romper com a lógica binária, portanto, não só com o binarismo masculino/feminino, mas com qualquer binarismo da linguagem, tais como, corpo/mente, natureza/cultura, bem/mal, etc.

II. Imagem e Morte

Quando soube da notícia da sua morte, estava procurando Flávia para informá-la sobre o curta-documentário *Olympias*⁵⁵. Trata-se de pequeno documentário sobre meu processo criativo com as travestis que se prostituem nas ruas da Glória. Flávia é uma das travestis que aparecem no filme. Diante da notícia de sua morte, comecei a refletir sobre ela, sem nenhum sentimentalismo, mas com um vazio, uma espécie de buraco, como se aquela experiência que tive com ela, de desenhar seu reflexo no espelho e ser desenhado por ela, de beber cerveja e conversar com ela num boteco na Rua Augusto Severo, tivesse agora caído num buraco, num abismo, abismo que agora se tornara intransponível. Esse abismo está ligado ao fato de que não poderei mais mostrar o filme para Flávia, mas o abismo é sem dúvida anterior, já estava lá desde o momento em que a filmamos e está, sem dúvida, presente em toda imagem. No entanto, a consciência da morte de Flávia tornou esse abismo aparente para mim, ou melhor, a notícia da morte de Flávia é a própria aparição deste abismo que, no entanto, sempre esteve lá, mesmo antes de sua morte. A notícia revelou um *punctum* na minha relação com a memória de Flávia. Volto aqui ao ensaio *A Câmara Clara*, de Roland Barthes, ao qual já me referi em outros capítulos, e ao momento onde ele se refere ao *punctum* como algo que existe na imagem (fotográfica):

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também a ideia de pontuação (...) pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES; 2011: 36)

Barthes refere-se ao *punctum* ao tratar da sua relação com as imagens fotográficas. O *punctum* se revelou para mim não numa imagem específica de Flávia, mas na memória que tinha de nossa relação. A memória que volta e me toca, que me punge, é a do relato sobre sua relação com Janine. Puro acaso: no dia que eu filmei com Flávia, eu havia levado uma foto minha com Janine, para mostra-la à Iracema, uma senhora negra que trabalhava na Rua Augusto Severo vendendo comida para as

⁵⁵ O curta-documentário foi concluído em 2013, teve direção de Bia Medeiros e fotografia de Jonas Amarante e foi exibido em diversas mostras no Brasil e no exterior.

travestis. Não encontrei Iracema neste dia, nem sabia que iria encontrar Flávia, muito menos que ela era amiga de Janine.

Não lembrava direito do relato, somente que Janini a ajudara quando estava caída de bêbada, mas isso não era propriamente o *punctum*, e sim o *studium*. Este último termo significa, segundo Barthes, um “interesse diversificado” (Ibidem, 2011:37), algo ligado à cultura, facilmente nomeável e localizável. Somente quando retornei ao relato é que pude localizar aí pelo menos duas possibilidades de *punctum*. A referência elogiosa à peruca de Janine: “Nossa maravilhosa, essa peruca dela era aqui ó (apontando a altura da cintura) continuou do mesmo jeito?” E a referência ao gosto de Janine pelo exercício de maquiar: “Ela adora maquiar os outros, já me maquiou várias vezes...”.

Ambos os aspectos estavam presentes na foto que mostrei para Flávia (ver anexo) em que apareço abraçado a Janine. Meu rosto maquiado, principalmente o detalhe da sombra no olho, e as tranças da peruca de Janine, são sem dúvida dois pontos que tornam a imagem potente para mim. Minha relação com a memória de Flávia estava fundada na relação partilhada com a foto de Janine. Sem dúvida, a relação mais próxima que tive com Flávia não foi por intermédio do desenho, embora esta tenha sido uma parte muito importante da relação. Ela se deu por meio da foto de Janine, ou seja, realizou-se na presença da ausência do outro, “na sua infinita distância” (BLANCHOT; 2010:133).

A peruca e a maquiagem fundam minha relação com Flávia na lembrança de Janine. Aqui não interessa nenhuma interpretação, nenhuma psicologia, apenas a materialidade da coisa. E sua função nós conhecemos: fazem parte do repertório de artifícios para produzir um corpo travesti. Na fala de Flávia, não é essa função que está destacada, é apenas um elogio ao tamanho da peruca e um registro do gosto pelo gesto de maquiar. A peruca de Janine era parte de seu corpo, não é por outro motivo que Flávia pergunta: “continuou do mesmo jeito?”. De fato, era impossível se relacionar com Janine sem se relacionar com sua peruca, pela dimensão que a peruca tinha. Apenas ao cumprimentá-la, já se entrava em contato com sua materialidade inorgânica (a peruca de Janine não era de cabelo orgânico, mas de um material sintético). E era de fato marcante essa experiência tátil com a peruca de Janine, creio que não foi por acaso que a primeira pergunta que Flávia fez, ao ver a foto da amiga, foi sobre sua peruca. Penso que a peruca, embora seja destacável do corpo, possui a mesma qualidade que a

prótese de silicone. Qualidade que, segundo Flávia, é de uma carne morta. Em certo momento de nossa conversa, estávamos falando sobre cirurgias de troca de sexo e Flávia fez a seguinte comparação:

“(...) porque é igual uma carne morta, é que nem uma prótese, (apontando os seios) isso aqui eu não sinto nada, se você me tocar eu só vou sentir você me tocando, não vou sentir uma excitação igual mulher, se você pegar numa mulher você vai sentir uma mulher, isso aqui eu não vou sentir, eu sinto uma carne morta, são duas bolas de silicone (...)”

Esse lamento de Flávia pode indicar outro estatuto fenomenológico do corpo modificado por cirurgias plásticas. Mas creio que esses corpos apenas radicalizam essa percepção, na medida em que o objeto inanimado, “morto”, está no interior de seus corpos. No entanto, esses objetos circundam a relação dos corpos humanos, são as roupas, os brincos, os piercings, os colares, os chapéus, os cintos, os preservativos e tantos outros. Estou falando da relação intersubjetiva entre os corpos que partilham uma presença física seja numa relação de trabalho, lazer, de contato familiar, de amizade ou amorosa. Não é raro que, na ausência do outro, o que volte na memória como imagem da relação sejam justamente esses objetos inanimados, ditos “mortos”, e voltam não mais em suas funcionalidades, mas em suas materialidades de coisas, sem maior significação.

Na foto, a peruca de Janine retorna como um reflexo, como um duplo da peruca real, mas que pontua, funciona como um *punctum* na relação entre Flávia e Janine, lugar que marca uma interrupção do sentido, lugar onde se toca e nada se sente. “Aqui eu não sinto nada” - lugar neutro, sem excitação, vazio, esburacado, lugar por isso mesmo perigoso, intempestivo, intenso. Essa atração, digamos, essa obsessão pela imagem da peruca de Janine, por essa “carne morta”, esse espectro de coisa, é assim a distância irreduzível que me separa de Flávia e é esse distanciamento a marca poderosa dessa relação.

É necessário ainda percorrer outro caminho dessa relação com Flávia, caminho mais difícil para mim, pois envolve minha própria imagem. Meu rosto, que aparece na foto maquiado por Janine, fez Flávia lembrar que também um dia, aliás mais de um dia, também ela fora maquiada por Janine, e isso ainda lembrou a ela o desejo de Janine implicado no gesto de maquiar. O primeiro ponto a observar é a dessemelhança de

minha imagem comigo mesmo, é somente por essa dessemelhança que me ponho a falar dela. Quanto à minha imagem nas outras duas fotos com as duas Flávias, nenhuma palavra, nenhum interesse, ou melhor, interessa apenas para ilustrar a dessemelhança com relação à primeira. Barthes fez uma crítica dessa ideia de semelhança que pode nos esclarecer este ponto:

No fundo, uma foto parece com qualquer um, salvo com aquele que ela representa. Pois a semelhança remete à identidade do sujeito, coisa derrisória, puramente civil, até mesmo penal, ela o dá “enquanto ele mesmo”, ao passo que eu quero um sujeito “tal que em si mesmo”. (BARTHES; 2011: 111)

Creio que a maquiagem de Janini possibilitou essa estranha operação. Nessa foto, e em outras tiradas por Alan Castelo durante a performance com Janini, eu apareço numa absoluta estranheza comigo mesmo, alteridade fortíssima, e, no entanto, essa alteridade se dá, creio eu, principalmente pela maquiagem, que torna a imagem potente e me faz ver-me ali “tal que em si mesmo”. Sim, é esta a contradição que sinto, vejo-me na imagem, sei que sou eu, mas vejo-me como outro e, nessa alteridade, como semelhante a mim mesmo. Blanchot nos diz que essa é a “semelhança cadavérica”:

Todo homem, nos raros momentos em que mostra uma semelhança consigo mesmo, parece-nos somente mais distante, próximo de uma perigosa região neutra, perdido em si. E como que seu próprio fantasma, já não tendo outra vida senão a do retorno. (BLANCHOT; 2011:283).

É nessa “semelhança cadavérica” que eu me aproximo de Flávia, não pela notícia de sua morte, esta foi apenas o motor desta reflexão, mas pela notícia de que Janini também a maquiou. Nisso, no fato de também ter sido maquiado por Janine, eu me uno a Flávia numa “semelhança cadavérica”. Não se trata de dizer que Janine teria essa capacidade mágica de, com sua maquiagem, tornar as pessoas “semelhantes a si mesmas”. Trata-se de que, pelo menos para mim, ela teve esse poder naquele dia em que me maquiou, pelo menos a foto me passa essa sensação e, como eu não tenho nenhuma imagem de Flávia maquiada por Janine, na minha imaginação, o efeito é semelhante.



[Fotonovela *Quarto 303*, Rio de Janeiro, 2006-2015. Com Janini, foto de Alan Castelo.]

No entanto, quando digo “minha imaginação”, já não sei de que imaginação estou falando, nenhuma imagem possível para essa imaginação, puro delírio de uma notícia de todo inacessível e insignificante, notícia que, por isso mesmo, não se deixa esquecer, nem se deixa preencher, vazia de sentido. Volto a Blanchot:

Aqui o sentido não escapa para um outro sentido, mas no outro de todos os sentidos e, por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido (Ibidem: 283)

Ainda uma última palavra sobre essa minha relação com Flávia, ligada ao desejo de Janine de maquiagem, é que esta relação é, antes de tudo, um teatro, nada de luto, nada de catarse, mas um *Teatro da Morte*. Nem é preciso lembrar da relação da maquiagem com o teatro, mas, sim, da relação da maquiagem com o cadáver, da importância da maquiagem no ritual fúnebre, para esconder as marcas da enfermidade e deixa-lo assim mais “semelhante a si mesmo”. Novamente Barthes nos ajuda a pensar a imagem fotográfica, afinal é de uma foto que estamos falando:

(...) a Fotografia é indialética: é um teatro desnaturado onde a morte não pode “contemplar-se”, refletir-se e interiorizar-se; ou ainda: o teatro morto da Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer catharsis. (BARTHES; 2011:99)

Impossível não pensar aqui no Teatro da Morte de Tadeusz Kantor. De fato, esse teatro, que reivindica o manequim como modelo para o ator, poderia também ter talvez a imagem fotográfica, pelo menos do modo como ela foi pensada por Barthes, como outro modelo. Refiro-me a breve passagem de Kantor, que, evidentemente, necessitaria de comentário mais detido. E também de maior distinção com relação aos textos de Barthes e Blanchot que aqui vêm funcionando como instigadores da minha reflexão. Diz Kantor:

Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte para mim, de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos um modelo para o ATOR VIVO. (KANTOR; 2008: 201)

Em meu trabalho não tomo as travestis como modelo, não creio que as travestis sejam um modelo para o artista, mas creio que, numa relação TEAT(R)AL com as travestis, o artista pode também se *Travestir* (sem que para isso precise se vestir de mulher) e, nesse ato, incorporar a ambiguidade de ser, ao mesmo tempo, artista e modelo e nem um nem outro, ser o que Blanchot chama de um “evento em imagem” onde o “ ‘EU’ não ‘se’ reconhece”(BLANCHOT; 2011: 287).

Essa relação TEAT(R)AL só pode se dar por estes objetos “mortos”, uma fotografia (dentro da fotografia uma peruca, uma maquiagem), um espelho, uma folha de plástico transparente, objetos que criam sempre, no “entre” da relação, reflexos, interrupções, deslocamentos, imobilidades, duplicações.

Há ainda um segundo movimento que é a filmagem ou a fotografia desse TEAT(R)O, que reduplica toda relação tornando-a imagem. E é nesse irrisório da imagem, pontuada por esses objetos “mortos”, deslocados de suas funcionalidades, que surge o perigo de a imagem nos dar esse “duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou” (Ibidem: 288). Uma duplicidade que não se pode apaziguar numa escolha, “ou isto ou aquilo”. Dessa ambiguidade irreduzível, qualidade do Neutro para Barthes, ele diz:

(...) não é Nem ... Nem, é ‘ao mesmo tempo’, ‘simultaneamente’ ou ‘que entra em alternância’ (...) o complexo inextricável, insimplificável: ‘sobreposição amorosa’ (Nietzsche) das nuances, dos contrários das oscilações...(BARTHES; 2003:391)

Uma qualidade que Barthes, como se sabe, veria na figura do Andrógino, e que aqui, neste estudo, se corporifica na imagem Travesti.

III. Mise en abyme

Resta pouco a falar, por agora. Este ensaio não pretende ser uma interpretação da obra “A Ponte das Meninas”, mas sim um suplemento literário, a exteriorização de uma intimidade, de minhas reflexões conceituais e meus exercícios narrativos, sem os quais a obra não teria existência, mas de cuja existência independe completamente. Gostaria apenas de compartilhar o espanto que o acaso me provocou. O encontro com a segunda Flávia foi sem dúvida uma espécie de “lance de dados” surpreendente. Nem é preciso dizer, está tudo em seu depoimento - a duplicação, o espectro, o simulacro, qualidades que constituem o universo noturno das travestis.

Nota conclusiva: das experiências transversais

Trata-se de um movimento irregular, perpétuo, sem molde e sem objetivo, cujas invenções se estimulam, se sucedem e se criam mutuamente. (MONTAIGNE; 1987: 351).

No Brasil temos o “mau hábito” de atravessar a rua fora do sinal. Eu, como gosto muito de andar a pé pela cidade, cultivo este perigoso hábito com a devida cautela, olho sempre para os dois lados antes de atravessar e evito fazê-lo perto de curvas ou quando o trânsito está engarrafado, mas com fluxos de motos. Confesso que observo com certa admiração quando vejo pessoas atravessando, entre carros, ônibus e motos, avenidas movimentadas em pleno fluxo, os que apresentam maior desenvoltura e destemor são geralmente meninos pobres, moradores de rua, pessoas que tem uma vivência intensa da rua e que desafiam, com seus corpos frágeis, estas máquinas de aço e lata que ocupam as ruas da cidade e são dirigidas por pessoas que, em sua maioria, não vivem a experiência da rua, não cultivam o hábito de andar a pé, andam pouco a pé e, quando andam, não o fazem por prazer.

Talvez este ato de atravessar a rua fora do sinal possa servir como metáfora para pensarmos a escrita ensaística. Uma escrita que se arrisca em travessias diagonais, que escapa aos desenhos perpendiculares que tentam nos impor os urbanistas, com suas faixas de pedestres, seus semáforos. Uma escrita fora das regras indicadas pelos manuais de redação, uma escrita que olha para vários lados antes de escolher um caminho, que muda de ritmo de acordo com a situação, que fica em dúvida por onde seguir e, sobretudo, que não sabe exatamente aonde vai chegar, não tem um destino certo, está aberta aos encontros e aos possíveis desvios que os encontros podem gerar.

Outro ato cotidiano que me parece interessante cultivar, e que também pode ser tomado como um gesto metafórico para se pensar a escrita, é o gesto de conversar com estranhos, comportamento também mal visto e que tentam nos tolher desde a infância. Quando converso com estranhos não sei bem por onde começar a conversa, às vezes gaguejo, hesito, tento adaptar minha dicção para melhor me comunicar. De acordo com as respostas que vou obtendo, vou tentando conduzir os assuntos que surgem sem nenhum planejamento prévio, apenas tentando encontrar temas mais propícios ao desenvolvimento do diálogo, que encontrem eco em mim e em meus interlocutores. Essas conversas muitas vezes se conduzem de forma tateante, por meio de perguntas

que visam uma sondagem do terreno. Tento perceber até onde posso me abrir, e, se o interlocutor realmente me interessar, forço um pouco minha paciência, caso ele fale demais, e, se ele for tímido ou desconfiado, insisto um pouco. O silêncio, a troca de olhares são também formas de estabelecer diálogos. Há toda uma dinâmica diplomática, saber a hora de calar, a hora de falar, a hora de interromper, de mudar de assunto. Essas conversas com estranhos se aproximam de alguma forma do ato de ler, por exemplo, autores desconhecidos. Muitas vezes temos dificuldade no início para nos adaptarmos àquela dicção, àquela forma de escrita, mas, aos poucos, nos acostumamos e nos familiarizamos com a linguagem deste ou daquele determinado autor.

Creio que minha dicção vai se moldando pelas diversas conversas que estabeleço com pessoas diferentes; e também com as diversas leituras que vou fazendo. Falei das conversas com pessoas desconhecidas porque penso ser este um gesto importante de cultivar, para que tenhamos sempre uma abertura aos outros, abertura esta que vai sempre ampliar nosso repertório de dicções. Mas, evidentemente, as conversas com pessoas conhecidas moldam também as nossas dicções e geralmente são as pessoas mais próximas que mais influenciam nosso modo de falar. Do mesmo modo, quanto mais lemos as obras de certo autor, mais incorporamos sua dicção, por isso, penso ser importante ler autores distintos, de áreas distintas, para também ampliarmos nosso repertório de dicções literárias.

Bertold Brecht, em uma de suas “Histórias sobre o sr. Keuner”, conta que o sr. K., após ouvir a palestra de um professor de filosofia, disse o seguinte: “Você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente” (BRECHT; 2006: 11). O professor de filosofia protestou irritado dizendo que não estava ali para saber do sr. K. sobre ele, mas sobre o conteúdo do que havia falado.

“Não tem conteúdo”, disse o senhor K. “Vejo que anda grosseiramente, e não há objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa seu objetivo. (Ibidem: 11)

Tendo a concordar com Brecht e o sr. Keuner, creio que existe uma relação entre a postura, a forma de andar, pensar, falar e escrever. Creio que a dicção de uma escrita surge destas múltiplas experiências, a dicção de um texto é o índice de certo jeito de andar, sentar, pensar e falar. Isto não quer dizer que, para variarmos nossa dicção em

um texto, precisamos necessariamente mudar nossa postura e nossa forma de falar e andar, mas que precisamos ao menos ter observado diferentes posturas, falas e andares. O que eu gostaria de dizer, então, é que, em andanças transversais pela cidade e em conversas com diversas pessoas, conhecidas e desconhecidas, este tipo de observação que fiz foi tão importante para este texto quanto a leitura de diferentes autores de diversas áreas: teatro, literatura, artes visuais, filosofia e psicanálise.

O que tentei fazer neste texto foi agenciar diferentes vivências, produzir textos como experiências transversais, isto é, um texto que esteve mais preocupado em modular dicções, do que em produzir interpretações ou defender ideias. É claro que há uma tomada de posição, um sentido ético e político no texto, mas, aqui, tentei expressar esta tomada de posição na própria modulação das diferentes dicções que busquei experimentar. Tentei imprimir neste texto marcas, índices, rastros de vivências da cidade, de pessoas e de textos filosóficos, ensaísticos e literários. Vivências que carregam em si uma posição ética e política, e, sobretudo, que transformam a minha própria percepção do mundo, a minha relação comigo mesmo, com meu corpo. Tentei encarnar neste texto uma *estética da existência*, uma estética da interrupção, da lentidão, da pobreza, do ócio e da embriaguez. Uma arte de viver que, como diz Montaigne, não se deixa esmagar pelos negócios:

A mais admirável obra-prima do homem consiste em viver com acerto. Em outras palavras, a fazer cada coisa em seu tempo. Tudo mais – reinar, juntar, edificar – não passa de acessório de minúcia. Admira-me ver um general, às vésperas do assalto, libertar-se de quaisquer preocupações e conversar com seus amigos; ver Bruto, com céus e terra conspirando contra ele e a liberdade romana, sonegar algumas horas da noite aos cuidados que tem para com seus homens a fim de, tranquilamente, ler e anotar Políbio. Só as almas sem envergadura, esmagadas pelos negócios, não sabem libertar-se, esquecê-los e voltar a eles quando necessário: “Bravos companheiros que tantas vezes partilhastes comigo os mais duros momentos, afoguemos hoje nossas preocupações em vinho; amanhã voltaremos a percorrer os vastos mares”. (MONTAIGNE; 1987: 382).

O que me parece, sobretudo, interessante de observar neste comentário de Montaigne, é que ele aproxima duas ações que tendemos a considerar como experiências muito distintas, o ato de ler e anotar um livro, no caso, o livro do historiador grego Políbio (198-117 a.C.), e o ato de embriagar-se de vinho. Dois gestos, que, segundo o célebre criador dos “Ensaaios”, nos livram do peso dos negócios, enfim, duas ações que seriam, portanto, pertencentes ao campo do ócio.

A mim parece muito natural a possibilidade de embriagar-me com a leitura de um livro (sobretudo se este livro estiver impresso em papel), assim como a possibilidade de embriagar-se com uma música, com um filme, uma peça de teatro. Walter Benjamin dizia que os surrealistas, em suas práticas e em seus livros, mobilizavam “para a revolução as energias da embriaguez” (Benjamin; 1996: 32). Roland Barthes, por sua vez, falou em uma “consciência como droga”, que seria uma “consciência excessiva”, hipersensível, anômala, escandalosa, excluída, marginal, mas uma consciência que se pode alcançar mesmo sem o uso de qualquer tipo de droga. (BARTHES; 2003: 199). Hélio Oiticica chamou este tipo de consciência de “suprasensorial”:

A estabilidade suprasensorial seria a dos estados alucinógenos (por uso de drogas alucinógenas ou não, já que as vivências suprasensoriais, de várias ordens, conduzem também a um estado semelhante; a droga seria o exemplo clássico exemplificado do suprasensorial). (Oiticica; 1996: 130)

Tentei conduzir esta escrita para este tipo de sensibilidade, uma consciência que se põe a flunar pela cidade, que transita entre a ficção e a realidade, que valora coisas aparentemente insignificantes, que não inibe a imaginação, mas que, também, não perde o fio crítico da realidade. A consciência excessiva da opressão social não é contraditória com a hipersensibilidade sensorial, pelo contrário, a conjugação destas percepções é, penso eu, uma forma potente de resistência, uma resistência criativa e amorosa. Evitar o embrutecimento que a revolta com as injustiças, as guerras, a violência e a desigualdade social, pode causar. E evitar ser completamente anestesiado pelos prazeres e distrações mundanas. Há sim, creio eu, uma possível conjugação entre engajamento político, hedonismo estético e reflexão conceitual. E foi este tipo de conjugação que tentei operar aqui nessas antropografias.

Bibliografia:

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Teatro: A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

AUDEN, W. H. O poeta & a cidade. Trad. Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro: Espectro, 2009.

BARTHES, Roland. **O Neutro**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Câmara Clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASUALDO, Carlos (org). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENEDETTI, Marcos. **Toda Feita – O corpo e o gênero das travestis**, Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BIDENT, Christophe. **O gesto teatral de Roland Barthes** in: Roland Barthes – subversivo e sedutor. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Revista Cult n°100, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **A Conversa infinita: a palavra plural vol.1**. Trad. João Morua Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BRANHAM, R. Bracht e GOULET-CAZÉ, Marie-Odile (orgs.) **Os Cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. Trad. Cecília Camargo Bartalotti, Edições Loyola, São Paulo, 2007.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo** in: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- _____ **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Trad. Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.** Mana vol.2 no.2 Rio de Janeiro, 1996.
- CÉZANNE, Paul. **Correspondências.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- COCCO, Giuseppe. **As biolutas e a constituição do comum.** Le Monde Diplomatique Brasil. São Paulo, 2 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=939>
- CORTÁZAR, Julio. **Último Round.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **O Rei Vela: Manifesto do Oficina.** IN: O Percevejo. Revista do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; Ano 4, N. 4; 1996, págs. 4-9.
- _____ **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).** Org. Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____ **Zé Celso Martinez Corrêa.** Org. Karina Lopes e Sérgio Cohen. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____ **Nietzsche e a filosofia.** Trad. Ruth Roffuly e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE e GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 3.** Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed 34, 1996.
- _____ **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 5.** Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed 34, 1997.
- _____ **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1.** Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed 34, 2004.
- DEWEY, John. **Arte como experiência.** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia.** Trad. Joaquim Costa, António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- _____ **A Escritura e a Diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ **O CARTAO-POSTAL: de Sócrates Freud e Além.** Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada.** Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

EURÍPEDES, **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As Bacantes.** Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito.** Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ **Ditos & Escritos V: Ética, Sexualidade, Política.** Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____ **A Coragem da Verdade.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____ **História da Loucura.** Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____ **As Palavras e as Coisas.** Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real,** Coicinnitas: 2005.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. **Multidão: Guerra e democracia na era do Império.** Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.

KANTOR, Tadeuz. **O Teatro da Morte.** Vários tradutores, textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LACAN, Jacques. **Escritos.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEMOES, Vítor Manuel Carneiro. **Gracias Señor: análise de uma proposta de atuação.** Tese de Mestrado (inédita). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, 2000.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEREWETHER, Charles. “From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta”. In. Fusco, Coco (Org.). Corpus Delecti: Performance Art of the Americas. London and New York: Routledge, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito.** Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio V. 3.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

- NIETZSCHE, F. **A Origem da Tragédia**. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- OITICICA, Hélio e D'ALMEIDA, Neville. **Cosmococa: programa in progress**. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticia; Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini; 2005.
- _____ **Aspiro ao grande labirinto**. Seleção de textos: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____ **A Dança na Minha Experiência**. Disponível em: <<http://goo.gl/EFLcpI>>, Rio de Janeiro, 1965. Acessado em: 03.07.2014.
- _____ **Hélio Oiticia**. Rio de Janeiro: Projeto H.O., Paris: Galerie Nationale Du Paume, Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1997.
- ONETTI, Juan Carlos. **O Poço / Para uma tumba sem nome**. Tradução Luis Reyes Gil. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução por Breno da Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ROLNIK, Suely. **Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard**, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.
- _____ **Gilles Deleuze. Uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SABBATINO, Mary. **Ana Mendita; serie *Siluetas: Orígenes e influencias* (1996)** in: RUIDO, Maria. **Ana Mendieta (colección Arte Hoy)**. Hondarribia: Ed. Nerea, 2002.
- SCHNEEMANN, Carolee. **Interior scroll [Pergaminho interior]**. Trad. Ana Ban. Revista Performatus, 2014.
- _____ **Vulva's morphia [A morfina da vulva], 1992-1997**. Trad. Ana Ban. Revista Performatus, 2014.
- _____ **From the notebooks [Dos cadernos], 1962-1963**. Trad. Ana Ban. Revista Performatus, 2014.
- SILVA, Hélio R. S. **Travestis – Entre o espelho e a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- STADEN, Hans. **Hans Staden – Suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil**. Tradução Alberto Löfgren. São Paulo: Typ. Da Casa Eclectica, 1900.
- SYLVESTER, David, **Entrevista com Francis Bacon – A brutalidade dos fatos**. Trad. Maria Teresa Resende Costa, São Paulo: Cosac Naify, 1995.

VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VIEIRA, Padre Antônio. **Sermões**. EBooks Brasil, 2000.