

UM SÓ SOMOS EU E MUITOS EM MIM

Sumário

Apresentação: Galinha [um só somos eu e muitos em mim ----- p.5

Capítulo 1: Galinha pensando gênero

1. Só a pura verdade ----- p.12

2. A prenda ----- p.20

3. Reconhecer-se na generalidade ou O pessoal é político ----- p.29

Intermezzo: Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres ----- p.37

Capítulo 2: Eu e muitos em mim pensando anacronismo

1. Uma brevíssima aventura historiadora ----- p.43

2. Sobrevivências. O anacronismo é uma fatalidade ----- P.49

3. A Obra em Negro ----- p.55

4.Eu: pluralismo e economia ----- p.63

Referências Bibliográficas ----- p.70

16/02/08 Notas do campo: A galinha é o bicho mais sem escrúpulos que existe.

Escrevi isso em um de meus cadernos de notas, depois de uma observação demorada das galinhas da fazenda de meu tio. Elas comem absolutamente tudo, não têm critérios, também são bastante estúpidas e histéricas, de olhar profundamente alienado. São obcecadas por comer. Priiiiiipipipi e vêm todas correndo, com os olhos vidrados. Não tem comida, elas dispersam sem se importar. Priiiiiipipipi outra vez e, de novo, todas vêm, com caras de loucas. Elas virão tantas vezes quanto forem chamadas. As galinhas não sofrem frustração, elas não se importam, tampouco aprendem a desconfiar do chamado. Tolinhas. Se parece comida, deve ser comida. Se parece bom, deve ser bom. Galinhas comem pedaços de galinha que sobraram do almoço.

05/07/09 Prova do “Cata Galinha” no programa Pânico na TV.

Seis gostosas de biquíni devem entrar em um galinheiro cênico e pegar o máximo de galinhas que conseguirem. A prova acontece de duas em duas, uma contra a outra. A gostosa-apresentadora reclama histericamente nunca ter pego uma galinha na vida. Espontaneamente a gostosa-cênica ao seu lado responde: “abrace uma amiga”. Pronto. É hora das gostosas-galinha entrarem em ação:

Apresentador – Já tamo (sic) aqui ó, nosso galinheiro, galinhas soltas aqui... mais ou menos vinte galinhas. Meninas podem entrar no galinheiro, por favor, sintam-se em casa.

Apresentadora – Presta atenção que as galinhas nem se assustam com as duas entrando, olha só. Elas são de casa.

Cresci vendo o meu avô matar galinhas. Meus avós tinham galinheiro. Depois fui saber que ele havia aprendido a fazer aquele risoto incrível com a minha bisavó. Antes era ela quem matava as galinhas.

??/12 Uma visão

Fecho os olhos e vejo uma mulher pilchada segurando contra o peito uma galinha carijó. Faço um esboço em um de meus cadernos de notas.

??/13 Anoto um trecho de Mia Couto:

“Vivíamos no quotidiano sem história das aves desprovidas de vôo. Aos nossos ouvidos chegaram, entretanto, notícias de que em outras capoeiras as galinhas se haviam convertido em abutres. E nós rezamos para que a mesma metamorfose sucedesse conosco. Como abutres ascenderíamos à liberdade dos céus e aos estonteantes vôos nas alturas.”

Ainda em 2013 executei a ação do vídeo vestindo pilcha masculina e usando os cabelos como os usava a bisavó. Depois fizemos risoto. Tudo nesse vídeo é simbólico. Tradicional e insólito. Sem julgamentos, só a pura verdade.

Apresentação

Galinha [um só somos eu e muitos em mim]

O vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, objeto de análise do presente estudo, estrutura-se na associação de contextos culturais e espaço-temporais antitéticos. A primeira imagem que nos é dada a ver mostra uma vasta planície campeira da região dos pampas rio-grandenses e, no centro do quadro, uma alinhada figura feminina que segura contra o peito uma galinha carijó, vestindo a roupa típica do homem gaúcho. Esse quadro estático é o registro da ação performática que realizei, em 2013, de desnucar uma galinha da fazenda de meu tio, em Rosário do Sul. O quadro é plasticamente refinado, a paisagem vasta e tranquila, o figurino cuidado e bem composto, a figura humana ativa e serena; tudo remete à afetividade, à dignidade e a uma espécie de nostalgia da vida campeira. A vastidão e a lentidão, o ruído constante do vento, o baixo contraste da imagem, bem como a estranheza da figura, dão à cena um aspecto de estar “fora do tempo”, como se repousasse em uma eternidade etérea. Quando a figura, lentamente, começa a mover-se no sentido de realizar a ação, a cena é entrecortada por uma edição ligeira de cenas em baixíssima qualidade de um quadro do programa de televisão *Pânico na TV*, em que, num mar de histeria, gritos, músicas e piadinhas machistas, mulheres correm seminuas atrás de galinhas soltas em um cercadinho cenográfico, competindo entre si para ver quem pega mais galinhas. É a “prova do cata galinha”. Dessa sequência histriônica de imagens, um corte seco nos leva de volta ao quadro inicial, no exato momento em que o animal é desnucado. O quadro se mantém até que a galinha, agora pendendo de cabeça para baixo, pare de se agitar e repouse, morta. Novamente um corte seco e, enquanto ouvimos a voz do apresentador do programa explicando como se realiza a “prova do cata galinha”, sobre um fundo branco, palavra por palavra, uma sobre a outra e em letras garrafais coloridas, podemos ler a frase “um só somos eu e muitos em mim”.

A personagem que vesti para realizar a performance do vídeo é repleta de referências autobiográficas. Essas referências materializam-se de maneira muito sutil

como elementos da caracterização da personagem. A roupa não é uma fantasia, são minhas botas, bombacha e camisa que ocasionalmente usava no campo; os cabelos estão presos como os usava minha bisavó materna, de quem também busquei imitar a expressão do rosto e, sobre o meu peito exposto, pende a correntinha de ouro que foi do meu avô. Eram eles que matavam as galinhas que se comia em casa. Primeiro ela, depois ele. A tarefa foi passada adiante, mas parou por ali, e eu quis retomá-la simbolicamente com a realização dessa vídeo-performance. Também as imagens do *Pânico na TV* não deixam de ser uma referência autobiográfica. Embora não seja esse um programa de televisão que eu tenha assistido de fato na vida, ele ecoa a selvageria do Domingo Legal, programa dos anos 90, presente em todos os domingos em família na casa de minha avó paterna, em que a exploração extremamente sexualizada do corpo feminino, exposto a situações patéticas e degradantes, não tinha limites.

O vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, como alguns outros trabalhos que realizei nos últimos tempos, tem como característica principal apresentar-se, através de um uso crítico da autorreferência, como uma espécie de materialização da memória, que, “mediada no conteúdo e no suporte” (HUYSEN, 2014, p.80), adquire força política e estética. A memória como reconhecimento aponta não só para a construção de uma identidade pessoal, mas também de uma identidade cultural, porque “o 'eu' não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas” (BUTLER, 2015, p.18). É na interação negociada entre o individual e a norma que se dá a constituição da inteligibilidade social do sujeito.

Essa lógica aplicada ao “eu”, de sermos indivíduos formados em relações de dependência, aplica-se também ao trabalho artístico que, de um jeito ou de outro, encontra-se inevitavelmente ancorado às normas da coletividade. Por mais “particular” que consideremos o impulso gerador de determinada obra de arte, sempre podemos identificar, em maior ou menor medida, diálogos que trespassam temporalidades e culturas distintas. O trabalho de autoria do artista poderia, então, ser pensado como um gesto performativo, um “ajuste das convenções ao projeto particular, para o qual a obra de arte finalizada fornecerá, ao resto do mundo, o

único acesso.” (NAGEL e S. WOOD, 2012, p. 15). É pela singularidade dos cruzamentos performados pelo autor que se subscreve a singularidade do trabalho artístico.

O trabalho artístico em questão neste estudo, além de imiscuir-se no terreno da memória afetiva e familiar, tem uma concepção intimamente ligada a reflexões que pude ir fazendo ao longo dos anos sobre a minha experiência pessoal de formação cultural, a qual se deu numa conjunção entre o incentivo à erudição, o fascínio pela cultura de massa e a influência inevitável dos costumes regionais. A edição das imagens que compõem o vídeo foi feita através de um processo associativo que permite ao trabalho incorporar a ambiguidade e a contradição, sem que um juízo moral a respeito da superioridade de determinado espaço-tempo sobre o outro ou de determinada manifestação cultural sobre a outra, seja proferido. Assim como as memórias que materializa, o trabalho tem algo de hesitante que faz com que ele resista a ancorar-se no tempo, a pôr-se como um comentário presente de algum passado. Antes, ele é flexível, põe passado e presente, bisavó e panicat*, campo e cenário, em um mesmo plano anacrônico de experiência.

“Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia.” (KOSELLECK, 2006, p.309/310)

Esse pensamento acerca da experiência, formulado por Koselleck, e com o qual me identifico completamente, é reforçado no trabalho em vídeo pela frase “um só somos eu e muitos em mim”, extraída do livro *A Obra em Negro*, de Marguerite Yourcenar. Considero de extrema importância o reconhecimento de que só existe o “eu” porque existe, ao mesmo tempo, o “tu”. A construção de nossa autoconsciência se dá através da experiência de tudo aquilo que nos excede tanto no espaço como no tempo. Considerando que “a mente funciona segundo seu próprio padrão, fora da consciência” (HUYSEN, 2014, p. 72), penso que esse trabalho configura-se num

* Nome que se dá às mulheres que trabalham no programa *Pânico na TV*.

meio de memória como reconhecimento de que somos constituídos, de forma não hierárquica, das coisas mais disparatadas e, até, inimagináveis. É nesse sentido que penso ser fundamental para a constituição do meu trabalho que ele possa, através do processo de associação de contextos tão díspares, promover uma suspensão do juízo, pois, como afirma Judith Butler, “talvez somente pela experiência do outro, sob a condição de termos suspenso o juízo, tornamo-nos finalmente capazes de uma reflexão ética sobre a humanidade do outro, mesmo quando o outro busca aniquilar a humanidade.” (BUTLER, 2015, p.64).

Suspender o juízo não é sinônimo de um relativismo moral. Os elementos postos em relação no trabalho *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* geram uma tensão da qual podem emergir questionamentos diversos e para os quais não haverá uma resposta plenamente satisfatória. É assim que gosto de pensar o valor político da arte, através da incorporação da ambiguidade e da contradição como forças motrizes do pensamento, o que, como diz William Kentridge, “talvez impeça o indivíduo de ficar tão completamente convencido da certeza de suas soluções.” (HUYSEN, 2014, p.67). O convite à reflexão, ao questionamento, à revisão, é esse o ideal que, não somente este trabalho em questão, mas o meu pensamento artístico como um todo, busca projetar.

São diversos os caminhos que eu poderia ter escolhido seguir para escrever essa dissertação sobre o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*. Uma restrição, entretanto, se me impôs logo de início: quando ingressei no mestrado, o vídeo já estava finalizado há algum tempo, o que me impediu de seguir o caminho mais usual para a escrita de uma dissertação na área de poéticas visuais, que é o do relato analítico do processo de realização de um trabalho artístico. Um bocado de tempo me separava do processo criativo, o que gerou também um distanciamento com relação ao próprio trabalho. Sempre pensei que a graça de realizar uma dissertação em poéticas visuais estava na experiência de resolver questões conceituais internas do trabalho através da escrita e vice-versa. Como poderia eu falar de dentro do trabalho estando já fora dele? Pensei, então, que o processo artístico, sendo passado, era agora um fato de memória e que eu poderia estabelecer um diálogo estreito com aquele tempo perdido através de um

prolongamento, no texto, do gesto performativo autoral que, naquele momento, me permitiu realizar os cruzamentos que deram origem ao vídeo. Essa dissertação estrutura-se, portanto, numa operação associativa entre textos curtos de cunho literário, criados a partir de exercícios de recordação e dois capítulos desenvolvidos em torno de indagações teóricas a respeito dos dois grandes temas que, junto da minha orientadora, escolhi abordar: o gênero e o anacronismo.

Como foi dito anteriormente, toda a concepção do vídeo se deu a partir da minha experiência pessoal. Acima, fiz referência ao aspecto cultural da minha formação citando três elementos: erudição – cultura de massas – costumes regionais. Esse trinômio, bastante evidente no vídeo, é explorado nos pequenos textos literários que permeiam toda a dissertação e que têm como intuito munir o leitor de chaves complementares de leitura e interpretação não só do texto como um todo, mas, também, do próprio vídeo.

“Certamente, considerando apenas nossos corações, não errou o poeta ao falar nos 'fios misteriosos' cortados pela vida. Mas é ainda mais verdadeiro que ela os tece sem cessar entre os seres, entre os sucessos, que os entrecruza e redobra a fim de reforçar a trama, tanto que, entre o mínimo ponto de nosso passado e todos os outros, uma rede riquíssima de lembranças nos oferece larga escolha de vias de comunicação.” (PROUST, *A fugitiva*, p. 385)

Foi com o intuito de oferecer ao leitor essa “larga escolha de vias de comunicação” que optei por realizar uma dissertação cuja escrita fosse, em certa medida, uma ação performática. As pequenas inserções literárias aparecem, no corpo do texto, como flashes de memória involuntária. É importante notar que, embora realizados a partir de exercícios reais de rememoração, esses textinhos são, na verdade, uma “mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética”, pois, “o ato de memória (...) consiste em dominar o próprio passado para inventariar não o vivido (...) mas o que fica do vivido.” (CANDAU, 2012, p.71). Esses vestígios feitos texto ajudam, ao criar uma trama de reflexões subterrâneas, à ampliação dos sentidos das indagações teóricas expostas nos dois capítulos dedicados à exploração dos conceitos centrais desta dissertação.

Ângela era um anjo.

Parece o início de uma história infantil, e de certa forma é. Tudo parece ter saído de uma história infantil naquela casa das mamadeiras cheias de leite morno trazidas pela avó às crianças de dez anos. Almoçar não é preciso, a casa é feita de doces e nada mais importa, todo o resto é bobagem. Ali imperam os sonhos e fantasias da Terra do Nunca. Manda o menor. Crescer, só como Alice quando mordisca o pedaço retirado à esquerda do cogumelo. *De que tamanho queres ser?* Não existe adultecer para esses personagens de conto. Pobrezinhos, como é duro o choque quando se deparam com o mundo exterior, com sua contingência, sua hostilidade, com a moral flutuante e duvidosa daqueles que não foram criados no doce lar das verdades absolutas. *Quem és tu?*

Nessa casa vivi minha primeira infância, e é lá onde reside meu afeto. Ângela era minha bisavó, a quem só conheci por fotos e relatos de familiares cheios de carinho e saudades. “Ela era um anjo!”. Diz-se que ela não almoçava nem jantava. Vivia à base de chá de garupá e bolachas Maria. Falava pouco e escutava muito, tinha um ouvido imenso para todas as demandas dos netos e todas as histórias de desgraças que as vizinhas faziam procissão para virem lhe contar. A gente nunca cansa de se surpreender com a quantidade de desgraça que cabe numa cidade pequena; quanto menor a cidade, maior a desgraceira. Mas a Ângela parecia não se abalar, ouvia, dizia uma coisa ou outra, não tinha maldade, era boa e pura. Nunca teria imaginado que aquilo que as netas adolescentes lhe pediam para pôr na batida eram cogumelos alucinógenos.

O marido dela se chamava Mário e era um daqueles italianos bonitões; trabalhador, mas com pouco tino pra fazer negócio. O pouco dinheiro que ganhasse a mais, corria a ir gastar tudo com o chinedo, como conta minha avó. Ninguém soube me dizer como a Ângela se sentia com relação a isso. Certamente não se sentia como a Ismênia que certa vez se travestiu de homem e ateou fogo na zona. Ninguém soube me dizer como a Ângela se sentia com relação a nada. Mesmo sendo uma personagem central dos relatos familiares, tenho uma forte sensação de que

ninguém conheceu ela de verdade. Talvez nem ela mesma tenha tido tempo para isso, tantas eram as demandas de outros, as quais ela atendia incessantemente, sem questionar.

Ângela era abnegada.

Capítulo I

Galinha pensando gênero

1. Só a pura verdade

O Bem não é; o mundo não é harmonia e nenhum indivíduo tem nele um lugar necessário. (Simone de Beauvoir)

Gostaria primeiramente de situar minha reflexão sobre o gênero dentro do escopo do pensamento de Judith Butler, que entende a categoria social do gênero não como um fato, mas como um ato performático engendrado pela repetição contínua e estilizada de atos-modelo socialmente instituídos e demarcados. “Porque não há nem uma 'essência' que o gênero expresse ou exteriorize, nem um objetivo ideal ao qual o gênero aspire; porque o gênero não é um fato, os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não existiriam quaisquer gêneros” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 74).

O investimento sistemático dos meios de controle social – como a mídia e as políticas públicas, os discursos religioso, médico e jurídico –, em definições de gênero marcadas pela binariedade dos opostos homem/mulher, tem suas origens em uma agenda política que, principalmente desde o século XIX, esteve sempre a serviço de interesses reprodutivos e do exercício do poder baseado no controle dos corpos e da sexualidade dos indivíduos, divididos entre normalidade e patologia. O princípio da repressão sistemática da sexualidade, como nos expõe Foucault, coincide, no século XVII, com o desenvolvimento do capitalismo. Logo no início do primeiro volume de *História da Sexualidade*, ele põe a questão: “na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se?” (FOUCAULT, 2015, p. 10).

À luz da crítica de Foucault, e radicalizando ainda mais o pensamento de Judith Butler, Paul B. Preciado vai desenvolver uma enérgica e brilhante reflexão sobre a permanência apocalíptica das técnicas de controle biopolítico nos termos do capitalismo atual, definido em seu texto como “capitalismo farmacopornográfico”, cujos motores econômicos seriam a exploração e incitação desenfreada da sexualidade através da indústria do pornô e da mídia, e do controle biomolecular dos corpos exercido pela gigantesca indústria farmacêutica. Estes dois motores capitalistas já não produzem mais coisas, mas inventam sujeitos completamente dependentes ao transformarem nosso gozo em pornô e nossa depressão em Prozac.

Controlar la sexualidad de los cuerpos codificados como mujeres y hacer que se corran los cuerpos codificados como hombres; he aquí el que fue el farmacopornoprograma de la segunda mitad del siglo XX. La píldora, el Prozac y el Viagra son a la industria farmacéutica lo que la pornografía, con su gramática de mamadas, penetración y cum-shot es a la industria cultural: el jackpot del biocapitalismo posindustrial (PRECIADO, 2014, p. 48).

Seguindo a linha de pensamento de Butler, vemos que a constituição do sujeito enquanto Eu-reflexivo é radicalmente exterior, constituída no discurso social, e não possui um núcleo essencial e unificado. Nós “vestimos” constantemente significações culturais em atos que não são totalmente individualizados; mesmo as normas de gênero mais “atávicas”, familiarmente inculcadas ao ponto de soarem como “naturais”, são o resultado de uma sedimentação histórico-temporal de relações culturais preexistentes. “O ato que fazemos, o ato que representamos é, num certo sentido, um ato que tem vindo a decorrer antes de entrarmos em cena” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 79). Isso não quer dizer, entretanto, que sejamos impotentes no que concerne à construção da nossa identidade de gênero; uma vez que o corpo “não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 72), não só podemos como devemos *escolher nossa herança*. Não somos um corpo inerte, mas fazemos o nosso corpo, “o corpo é uma situação histórica, tal como afirmou Beauvoir, e é uma maneira de representar, dramatizar e *reproduzir* uma situação histórica” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 73),

Não acredito que a identidade de um sujeito se resuma a sua identificação de gênero, entretanto, não é equivocado dizer que a primeira norma de inteligibilidade social que se impõe aos indivíduos é a marca de gênero. A primeira pergunta que se faz a uma mulher grávida é quase sempre “é menino ou menina?”; a partir daí o tratamento, os presentes, o arranjo do quarto do bebê serão marcados por uma doutrina da diferença, que carrega em si todo um peso hierárquico que acompanhará o sujeito por toda a sua vida. Pelo contato com as teorias Feminista e Queer entendi que fazer-se corpo no mundo através de práticas performativas conscientes é uma forma de se inscrever, de circunscrever o “eu” dentro de uma narrativa de si construída de forma autoral que permite ao sujeito escapar, pelo menos parcialmente, das narrativas totalizantes que constantemente vemos reaparecerem para definir um gênero, uma geração, uma região, uma classe, etc., subsumindo as individualidades em um *ethos* discursivo prescrito e autoritário. Concordo com Monique Wittig quando diz, em seu ensaio “One is not Born a Woman”, que “uma vez que o indivíduo tenha reconhecido a opressão, é preciso saber e vivenciar o fato de que é possível constituir-se como um sujeito (oposto a um objeto da opressão), que é possível tornar-se *alguém* apesar da opressão, que o indivíduo tem sua própria identidade” (WITTIG, p. 106).

Na época em que realizei o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* o que eu tinha era apenas uma intuição a respeito dessa problemática da identidade. Durante a escrita dessa dissertação, pude elevar a intuição a nível de questionamento e, posteriormente, a uma compreensão sobre a necessidade de autonarrar-se. Foi a partir da leitura de um conto de Andersen chamado “Só a Pura Verdade” que, em meio a minha pesquisa, eu entendi que o texto, como o meu trabalho em vídeo, deveria ser autorreferente, não num sentido confessional ou de diário, mas ele deveria construir-se como uma narrativa performática identitária que, habitando a fronteira entre memória factual e ficção, escrita teórica e literária, pudesse dar um relato de mim mesma, ou, melhor dizendo, tivesse um caráter autoral. “O autor”, nos vai dizer Foucault,

torna possível uma limitação da proliferação cancerígena, perigosa das significações em um mundo onde se é parcimonioso não apenas em relação aos seus recursos e riquezas, mas

também aos seus próprios discursos e suas significações. O autor é o princípio de economia na proliferação do sentido. (...) Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção” (FOUCAULT, 2015, p. 292).

A história de Andersen expõe um episódio bastante significativo e que muito dá a pensar a respeito dos discursos “sem autoria”, sua proliferação, o status de verdade que podem adquirir e o perigo que representa sua repetição indiscriminada. Vou resumi-lo:

Perto da hora de dormir, uma galinha em um galinheiro perde uma peninha ao catar-se e exclama por brincadeira: “Lá se foi uma pena. Parece que, quanto mais me cato, tanto mais bonita vou ficando”. A sua vizinha de poleiro “ouviu, e ao mesmo tempo não ouviu, como convém, para se viver em paz neste mundo” e teve que contar o ocorrido a outra galinha que se achava próxima, sem citar nomes: “há aqui uma galinha que quer arrancar as próprias penas para ficar bonita. Se eu fosse o galo a desprezaria.” Este relato foi ouvido pela mãe da família de corujas que vivia ali um pouco acima das galinhas, ela achou tão horrível o fato de que a galinha arrancara suas penas e agora deixava o galo ver tudo que teve de contar ao papai corujão. Este, por sua vez, tão chocado ficou que teve que contar à coruja vizinha e, assim, a história desenrola-se com o relato inicial sendo passado adiante, alargando-se e deformando-se, mas sendo sempre relatado como “a pura verdade”. Pombas levam o relato a outro galinheiro, a narrativa vai ficando tão aumentada que agora é horrível demais para que se guarde, e todos a passam adiante, circula em todos os galinheiros da cidade até que volta a seu local de origem: “São cinco galinhas – contavam – Todas arrancaram as penas para mostrar qual delas tinha emagrecido mais de paixão pelo galo. Depois brigaram, de tirar sangue, e se mataram de bicadas. Ficaram mortas no terreiro. Foi uma ignomínia para a família delas e um grande prejuízo para o dono do galinheiro.” A galinha que perdera uma só pena não reconhece a própria história e nutre um profundo desprezo por essas galinhas horrendas: “Farei o que eu puder para que essa história saia nos jornais e corra o país inteiro”. “E a história”, finaliza o narrador, “saiu nos jornais, foi impressa, e uma

coisa é verdadeira: uma única peninha pode facilmente transformar-se em cinco galinhas” (ANDERSEN, 1988, p. 400-402).

Andreas Huyssen aponta, em um artigo, a seguinte questão como indagação central da artista indiana Nalini Malani: “Como pode a arte contribuir para impedir a compulsão à repetição da violência de gênero?”. Logo em seguida nos fornece o autor uma resposta: “É no trabalho sobre o reconhecimento do problema que a arte pode deixar sua marca, e o reconhecimento começa pela memória” (HUYSSSEN, 2014, p. 72). O gesto que executo no vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, de efetivamente matar uma galinha – e essa é uma perspectiva bem pessoal que exponho – é a forma que eu encontrei de demarcar um posicionamento sobre a necessidade violenta que eu acredito que temos, na condição de seres pensantes, de matar em nós mesmo, através de um questionamento constante sobre o que constitui “a verdade”, um certo tipo de discurso hegemônico opressor, intolerante e definidor, que tem seus mais fieis transmissores na instituição familiar e na mídia de massa. É a partir de um reconhecimento do problema como algo internalizado em nós mesmos que podemos almejar o desmantelamento de ciclos repetitivos de violência.

Pensando a partir do olhar apocalíptico pós-punk de Preciado, a galinha é uma imagem perfeita porque só se mata a galinha desnucando ou cortando fora a cabeça, como os zumbis da ficção. E como os zumbis, vemos hordas de discursos sobre a sexualidade e a conformação do gênero perdurarem desde o século XVII, como foi dito anteriormente, e também desde muito antes os mitos, vagando pelo mundo ainda que sejam alvejados, bombardeados, que tenham seus membros cortados; seguem de pé, promovendo violência, intolerância, opressão, devorando corações e mentes na manutenção de perspectivas obtusas sobre o “outro”. Se queremos ser sujeitos políticos, vai dizer Preciado, devemos começar sendo ratos do nosso próprio laboratório, só assim, pela micropolítica, poderemos escrever novos mitos e ousar a transformação. Não temos muito pra onde fugir:

El sofá es un tentáculo del sistema de control que se ha instalado en mi espacio individual en forma de mueble de compañía. Es un aparato político, un espacio público de vigilancia y

desactivación, que tiene la ventaja, respecto a otras instituciones clásicas como la prisión o el hospital, de contribuir a mantener la ficción de que ese apartamento, estos cuarenta y siete metros cuadrados cerrados con llave son mi propio territorio privado. La paranoia se extiende desde el sofá hasta mi piel. Mi cuerpo podría ser un centro de reclusión a vida, un tentáculo consciente del sistema de control instalado en mi estructura biológica, un tentáculo del farmacopoder que ahora lleva mi propio nombre. Mi cuerpo, mis células son el aparato político por excelencia, un espacio público-privado de vigilancia y activación que tiene la ventaja, respecto a otras instituciones clásicas como el colegio o el Ejército, de contribuir a mantener la ficción de que mi subjetividad y su soporte bioquímico, estas células, este metro ochenta aparentemente impenetrable, son mis únicas y últimas pertenencias individuales. Cómo voy a escapar de esa prisión íntima? Dónde voy a ir? Qué puedo hacer? Qué me cabe esperar? (PRECIADO, 2014, p. 115-116)

Antes de realizar a performance com a galinha, tive a oportunidade de perguntar a um pai de santo para que se utilizava o sacrifício de galinha em rituais da religião de matriz africana. Ele não quis falar muito sobre isso, mas uma coisa ele falou e foi marcante: “ah, pra fazer trabalho pra cabeça”. Eu não sei exatamente o que significa dentro do contexto específico esse “trabalho pra cabeça”, mas gostei muito da sugestão. Matar em nós mesmos, como eu disse anteriormente, um certo tipo de discurso-zumbi, tem que começar pela cabeça. Desconstruir-se é arrancar o mal pela cabeça. É um exercício de auto-reflexão. Isso me faz lembrar do relato que Virginia Woolf dá em um texto intitulado *Profissões para Mulheres*, que ela leu para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em 1931. Nesse texto ela se propõe falar sobre sua experiência profissional como escritora e narra, logo no início, o momento em que teve o primeiro impulso de pegar um artigo que escrevera, pô-lo em um envelope e enviá-lo a um jornal: “Foi assim que virei jornalista” (WOOLF, 2012, p. 10). Escrever um artigo era a parte fácil do processo, a dificuldade, segundo ela, residia no fato de que os artigos têm de ser sobre algo e aquele seu artigo, especificamente, era sobre um romance de um homem famoso. “E quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, 'O Anjo do Lar'.” (WOOLF, 2012, p. 11) Woolf não teve opção a não ser matar esse fantasma que se

interpunha entre ela e sua escrita, que lhe sugeria ser meiga, afável, lisonjeira para com aquele homem famoso, lhe sugeria que não demonstrasse ter opinião própria.

Se eu não a matasse ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá pra fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam – falando sem rodeios – mentir. Assim toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela. Demorou para morrer. Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade (WOOLF, 2012, p. 13).

O relato de Woolf é fascinante e eu só gostaria de chamar atenção a um ponto. Ela situa o fantasma do Anjo como algo exterior a si própria, como uma ficção e não uma realidade. Aí meu pensamento diverge do seu, porque a meu ver, esse fantasma era nada mais que uma realidade e uma parte constituinte de si mesma. É sempre horripilante a visão desse tipo de formatação discursiva que carregamos em nós mesmos e acredito que, embora situá-la como algo exterior possa dar certo tipo de conforto, é uma ação perigosa quando realizada por mentes menos nutridas do que a de Virginia Woolf. O que ela fez foi matar uma característica indesejada de seu próprio espírito, apagar uma marca profunda que lhe foi feita pelos discursos sobre o gênero que tomaram conta da sociedade ocidental no período Vitoriano. E é uma ação que devemos tomar como exemplo se quisermos transformar nosso contexto.

Cala a boca sua idiota.

Foi a frase que mais ouviu na infância. O irmão não gostava dela.

Os pais achavam uma bobagem chatear-se com aquilo, afinal de contas, não amar alguém da família não é uma opção no seio das famílias.

O pai logo recomendou uma leitura: Fique quieta, por favor.

E ela ficou, a idiota.

2. A prenda

Não nos pedem para sermos todas patinadoras, no entanto. Cavaleiras também são charmosas. Mas ninguém te traz uma sela e um cavalo a partir do momento em que você deseja existir. (Virginie Despentes)

O mito tende a representar o guerreiro em atividade, o agressor, o bárbaro, o estuprador e não o estuprado. (Eric Hobsbawm)

Foi no seio da família que primeiro pude perceber os problemas de um discurso hegemônico que instaura a binariedade homem/mulher como norma social de comportamento, que prevê os lugares e papéis a serem ocupados por cada sexo/gênero. Minha família do lado materno é oriunda da fronteira oeste do estado. Rosário do Sul. Movidas pelo imponente exemplo da bisavó Ângela, o anjo daquele lar, uma grande e profunda realização parece se dar nas mulheres da família sempre que estão orbitando os homens da família. Irmãos, filhos, netos, maridos. O lugar deles é o de receber, o delas, de dar. E é assim que as coisas são.

Toda a vida observei minha avó no fascinante processo de fazer tricô enquanto assiste e xinga a televisão. Ela assiste a TV aberta e só gosta realmente do programa do Silvio Santos, que só passa vez ou outra, então, por isso, acaba assistindo a outros programas de auditório e algumas novelas. Os xingamentos são quase em sua totalidade dirigidos a mulheres – “cadela”, “vagabunda”, “à toa”, “cadela de rua”, “china” –, os homens raramente são xingados e quando são, recebem no máximo um “bobalhão” cheio de desprezo. É interessante observar como xingar as mulheres é uma ação corriqueira, irrefletida e não motivada por alguma ação específica de quem está recebendo o insulto, é uma atitude provocada não somente pela forma degradante como as mulheres, a maioria delas, aparecem representadas na mídia televisiva brasileira, mas pela crença profunda de minha avó no mito da mulher pura, digna, da mulher como “Anjo do Lar”, como Virgem Maria, como Sissi. A simples visão de uma mulher loira fazendo propaganda de tintura de cabelos é

suficiente para gerar uma exclamação de “ê ruiva bem nojenta”; o exemplo da minha avó deixa bem evidente a concretude da afirmação de Beauvoir quando diz que “(...) não é somente a prostituta, são todas as mulheres que servem de esgoto ao palácio luminoso e saudável em que habitam as pessoas honestas” (BEAUVOIR, 2009, p. 799). Os “bobalhões”, por sua vez, precisam realmente agir como tais (ou provavelmente como algo muito pior) para receberem a reprimenda. É que em programas de auditório, desde o infeliz Chacrinha, vê-se apenas um bobalhão comandando o show com um monte de mulheres que ficam à toa em volta, seminuas, apenas sendo corpos desejáveis. Esses programas são a tradução perfeita em imagens do “farmacopornoprograma” de que nos fala Preciado. Controlar os corpos de cis-mulheres e provocar gozo nos corpos de cis-homens através de uma estrutura de divertimento televisivo que invade mais de noventa por cento das casas do país.

O curioso disso que contei sobre minha avó é pensar que, mesmo observando esse seu comportamento desde criança, eu nunca achei que isso tudo pudesse se estender a mim. Eu nunca achei que pertencia à categoria “mulher”, simplesmente porque não me identificava, pessoalmente, com nada que fosse do “universo feminino”. Lia livros escritos por homens, via filmes dirigidos por homens. Aprendi a olhar “as mulheres” através do prisma de homens e da minha avó. “Isso porque pensamos retrospectivamente através de nossas mães quando somos mulheres. De nada adianta recorrer aos grandes escritores do sexo masculino em busca de ajuda, por muito que se possa recorrer a eles em busca de prazer” (WOOLF, 2004, p. 85). Aprendi desde cedo a ser misógina e a achar que com minha atitude “de homem” eu estava acima das diferenças de gênero.

Foi a experiência com a lida campeira que me fez entender que eu era mulher mesmo não querendo ser e que mulher tem um lugar só seu que, no contexto da sociedade gaúcha (mas não somente), esse lugar é acessório. Eu queria ser um “centauro dos pampas”? Que pena pra mim, porque na condição de mulher eu tinha que ser uma “prenda”. Não importasse a minha competência de ginete, a minha violência e o meu gosto pela brutalidade, pela bebida, pela sujeira, eu deveria desempenhar tarefas menores, de auxiliar, buscar e levar coisas, observar, ficar

calada – não porque me mandassem calar, mas porque minha voz era solenemente ignorada. Atualmente na cultura do Rio Grande do Sul, a “prenda” é a figura que representa no plano simbólico a mulher gaúcha por excelência. Vale colocar, antes de entrar em uma exposição mais detalhada do contexto do surgimento dessa figura, que o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, ao apresentar uma mulher usando a vestimenta tradicional do homem gaúcho, com a camisa aberta expondo o peito e realizando com indiferença uma ação que pode ser vista como violenta, tensiona diretamente as relações de gênero no contexto da cultura local, desloca a identidade mulher do seu lugar acessório para o centro de uma ação protagonista.

Para entender melhor o contexto de criação da prenda, há de se começar com o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) porque, antes de inventarem o movimento, em 1947, a prenda não existia. O MTG foi criado por um grupo de jovens secundaristas do Colégio Julio de Castilhos, em Porto Alegre. Esses jovens homens brancos, filhos de estancieiros do interior, movidos por uma espécie de saudosismo infantil – porque não eram gente do campo, mas sim jovens educados na cidade –, criaram no colégio um Departamento de Tradições Gaúchas, com o intuito de cultivar a “nossa tradição”. Diz-se que sua grande motivação foi o fato de que nossa cultura se estava degenerando pela entrada massiva de produtos da indústria cultural norte-americana no ambiente das cidades que, desde os anos 1930, no Rio Grande do Sul, vinham inchando e se desenvolvendo a uma velocidade impressionante. Para Barbosa Lessa, figura expoente do movimento, “o tradicionalismo procura, mais que tudo, reforçar o núcleo da cultura rio-grandense, tendo em vista o indivíduo que tateia sem rumo e sem apoio dentro do caos de nossa sociedade” (BOEIRA e GOLIN; RÜDIGER, 2007, p. 387).

O grande evento inaugural da criação desse movimento foi a Primeira Ronda Crioula, que aconteceu em 1947, em que um grupo de oito cavaleiros pilchados acompanhou os restos mortais do general David Canabarro de Sant’Ana do Livramento até Porto Alegre. Eles estavam escoltando os restos mortais de um militar que, tendo substituído Bento Gonçalves no comando do exército Farrapo quando a guerra já estava indo por água abaixo (pros Farrapos), foi responsável pelo que aprendemos

na escola como “Batalha de Porongos”, que nada mais foi do que o massacre dos escravos que lutaram a seu lado. Em entrevista ao jornal Sul21, o historiador Juremir Machado fala sobre esse episódio:

Como os líderes farroupilhas tinham prometido liberdade aos negros dos adversários, com o fim da revolução começam a ficar preocupados e receosos de que os negros possam querer se vingar caso isso não ocorra. Era um contingente expressivo de escravos. Então os líderes farroupilhas estavam numa contradição, já que esses negros pertenciam a adeptos dos imperiais, que os queriam de volta. Foi aí que veio aquela ideia “maravilhosa” de diminuir esse contingente ao máximo e fazer um pacto para eliminá-los. A cilada de Porongos chega a ser simplória. Os negros foram realmente desarmados e dizimados. Canabarro recebeu o aviso de um possível ataque e desarmou os homens, foi tudo muito preparado.*

O Movimento se inaugura com um gesto completamente equivocado. Os tradicionalistas, carentes de um mito fundador, construíram uma mitologia gaúcha heroica distorcendo (ou convenientemente ignorando) fatos da história. Travaram, no princípio, uma verdadeira cruzada para impor sua visão de mundo, com direito a uma surra de relho desferida no meio da avenida da Azenha em Porto Alegre, sobre um cidadão que chamou o secto de Canabarro, esse mesmo grupo de oito cavaleiros pilchados, de “palhaços” e disse ainda que o carnaval havia acabado. Ele foi perseguido em meio ao trânsito por dois dos cavaleiros, os quais lhe deram relhaços suficientes para que ficasse com marcas profundas no rosto e no corpo todo. Sobre esse episódio, Paixão Cortes, pioneiro do movimento e seu símbolo maior, diz:

Fato curioso, suficiente contudo para demonstrar os esforços em prol de uma causa de interesse coletivo. E o início do movimento tinha de ser assim, não havia explicação. O negócio era revidar, dar pau, relhaço e pontaço de esporas. Tivemos, muitas vezes, com nossos companheiros, de meter o cavalo sobre indivíduos que insistiam em fazer brincadeiras, afinal, havia uma questão fundamental: nós não éramos aventureiros, mas pessoas que tínhamos consciência, estávamos convictos de uma idéia, tanto que nos separamos, com o passar dos tempos, mas continuamos cultuando as tradições (PAIXÃO CORTES, 1981, p. 86).

* <https://www.sul21.com.br/jornal/juremir-muitos-comemoram-revolucao-e-nao-conhecem-sua-historia/>

Os costumes, acessórios, danças e indumentária do tradicionalismo foram remontados a partir de uma ampla pesquisa realizada principalmente por Paixão e Lessa; eles criaram a mítica do gaúcho a partir de registros históricos da formação rural europeia e escravocrata de Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. O gaúcho rio-grandense, diferente do *gaucho* uruguaio ou argentino, não é mestiço, não é um simples peão de campanha, a exaltação da figura do gaúcho mítico, ou “centauro dos pampas”, não leva em conta a diversidade étnica da formação do povo rio-grandense e baseia-se somente num tipo de origem espanhola ou portuguesa, aristocrático e militarista. A tradição gaúcha é uma *tradição inventada**. Embora muito recente, esse gauchismo criado e conservado nos ambientes de CTG (Centro de Tradições Gaúchas) está hoje solidamente inscrito no imaginário dos rio-grandenses. E não é de se espantar que se tenha institucionalizado em pleno período de Ditadura Militar, numa aliança perversa com os militares e o grupo RBS, maior poderio midiático do estado. Desde então, não somos mais *rio-grandenses*, somos *gaúchos*.

Ainda que a inscrição da “tradição” no imaginário dos rio-grandenses tenha se dado em um primeiro momento abaixo de relhaço, hoje, e talvez justamente pela imposição violenta e obstinada, primeiro de um pequeno grupo de fanáticos e, posteriormente, pelo aparelho estatal e pela grande mídia, a figura do gaúcho criada pelo movimento tradicionalista é amplamente aceita como arquétipo do homem do campo. A pilcha perdeu a estranheza de “fantasia” e é comum ver circular nos centros urbanos, com muita naturalidade, homens “vestidos de gaúcho”: bombacha, botas, lenço, guaiaca, chapéu. Eu, particularmente, nunca vi uma Prenda circulando em lugar nenhum fora dos Centros de Tradições Gaúchas. Nem na cidade, nem no campo.

Talvez o que haja de mais perturbador quando pensamos no empenho do movimento tradicionalista em propagar o culto à “tradição”, seja a prática de uma violência ética conscientemente imposta por um pequeno grupo de homens brancos

* Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM, 2008, p. 9)

que resgataram uma narrativa histórica da região deixando à margem a figura feminina e as culturas negra, indígena e dos imigrantes. O que o movimento se empenhou em fazer foi construir um discurso determinista e universalista sobre quem é o “verdadeiro”, o “bom” homem do Rio Grande do Sul: o Gaúcho. Esse discurso totalizante não deixa nenhum espaço para a manifestação de individualidades, passa por cima das opacidades* e cria uma narrativa dos “indivíduos gaúchos” não-reflexiva e estagnada.

Em minhas buscas pela representação da figura feminina dentro desse contexto, percebi que há muita literatura produzida sobre o Gaúcho e pouquíssima literatura produzida sobre a sua companheira, a Prenda. Paixão Cortes afirma em uma entrevista: “quando eu falo em sociedade gaúcha me refiro àquela formada só por homens” (PAIXÃO CORTES, 1981, p. 52). Nessa mesma entrevista Paixão fala por um breve momento sobre a indumentária da prenda no contexto da dança, o vestido longo de mangas compridas de três quartos que ela deveria erguer levemente para facilitar seus passinhos de meia planta (essa descrição da prenda sempre me faz pensar nas princesas Disney). Embora Barbosa Lessa faça um mea-culpa dizendo em uma entrevista que “as mulheres, na nossa formação histórica, são figuras impressionantes e, injustamente, esquecidas” (Jornal Universidade, 2004, p. 269), Paixão Cortes, indagado sobre a participação da mulher nas decisões do CTG e sobre o fato de que nunca houve uma presidenta de CTG, expressa bem o lugar que o tradicionalismo até hoje reserva para a mulher:

P- Veja bem, você quer colocar a mulher como fazendeira e o marido, simplesmente, como acompanhante da fazendeira.

* Se sou quem sou é porque existem outros que me precedem, me excedem e, às vezes sem que eu suspeite, me formam. A liberdade e riqueza do eu-reflexivo nasce da possibilidade que lhe é dada paradoxalmente através de restrições e imposições, de pensar sobre aquilo que o constitui e forma. Nossa responsabilidade como seres sociais estaria, portanto, intimamente ligada com o reconhecimento de que há uma parte de nossa própria constituição que não controlamos e à qual não podemos ter pleno acesso racional. Butler se refere a isso como “opacidade do sujeito”. “Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de “fazer um relato de si mesmo” terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, afinal ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. Se deixar o outro viver faz parte da definição ética do reconhecimento, tal definição será baseada mais na apreensão dos limites epistêmicos do que no reconhecimento” (BUTLER, 2015, p. 61).

Jornalista- Não! Neste caso és tu que estás posicionando a mulher como simplesmente a acompanhante do fazendeiro.

(...)

P- Ela participa sim. Tem diretora do Departamento Artístico, “Posteira das Danças”, diretora do Departamento Cultural, da “Invernada Social”, Coordenadora do Movimento Tradicionalista, etc...

Jornalista- Variedades, então...

P- Você não quer que a mulher vá dirigir um Departamento Campeiro, por exemplo.

Jornalista- Por que não?

P- Porque esta é uma atividade máscula! (PAIXÃO CORTES, 1981, p. 57-58)

Parece realmente não haver lugar para a mulher nessa sociedade, pelo menos não parece haver um lugar para além de uma superficialidade acessória. “Os tradicionalistas institucionalizaram uma palavra que expressa realmente o conceito social e emocional que possuem em relação à mulher: 'prenda'. O seu significado qualquer dicionário nos dá: acessório, adorno, coisa que se possui, que se usa, se ocupa, etc...” (GOLIN, 1987).

Há poucos anos eu fiquei sabendo que além de ser doce, submissa, e levar mamadeiras mornas para os netos até eles terem por volta de dez anos de idade, a minha bisavó Ângela, que eu nunca conheci, era quem matava as galinhas e fazia a linguiça. É possível ver, nas poucas fotos em que aparece no meio dos colonos italianos, como seu rosto era ao mesmo tempo suave e duro. Ela não era graciosa, não usava vestidos longos, não tinha uma vasta cabeleira trançada e, certamente, não andava com passinhos de meia planta. Minha bisavó pertenceu a uma geração anterior à criação do tradicionalismo, anterior à criação da Prenda. A narrativa principal que sempre ouvi os familiares fazerem sobre a Ângela, e que me aborrecia profundamente, se referia principalmente a sua submissão, docilidade e paciência incríveis. Para mim, que sou de uma geração posterior às imposições do movimento tradicionalista, era como se ela fosse uma espécie de Prenda maltrapilha, e assim eu a imaginava. Então um dia, não lembro por que motivo, me fizeram uma narrativa diferente: ela matava galinhas e fazia linguiça. Isso transformou completamente a minha percepção dessa personagem familiar e me fez imaginá-la de maneira invertida: uma mulher vestida como manda a cartilha do tradicionalismo, asseada

como deve ser, realizando uma atividade suja como é fazer linguças ou matar galinhas.

Percebi, assim, que eu imaginava a prenda da maneira que eu bem entendia. Essa figura tão lacunar da “tradição” estava ali, em mim, como um símbolo totalmente aderido ao meu imaginário, mas totalmente maleável e indefinido. A *prenda*, pensei, assim como a *mulher*, é uma forma sem fundo e, por isso, figura extremamente fértil para um exercício crítico. Pensando sobre forma e fundo, acho fundamental levarmos em conta Simone de Beauvoir quando, em crítica à análise freudiana, alertar-nos para o fato de que

só se pode apreender uma forma a partir de um fundo e a maneira pela qual a forma é apreendida recorta por trás dela esse fundo em traços positivos. Assim, se nos obstinarmos em descrever uma história singular dentro de uma perspectiva freudiana, encontramos por trás o esquema freudiano; só que quando uma doutrina obriga a multiplicar as explicações secundárias de uma maneira indefinida e arbitrária, quando a observação descobre tantas anomalias quantos casos normais, é preferível abandonar os antigos quadros (BEAUVOIR, 2009, p. 77).

Uma figura sem essência, como a Prenda, ecoa as questões da performatividade de gênero e só pode existir e se consolidar através da repetição contínua de atos socialmente instituídos. Para que possamos recortar um outro fundo por trás dessa figura, precisamos rever e subverter a forma como a mulher/prenda é representada. Essa percepção me levou a conceber, para o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, a imagem de uma mulher inserida no contexto simbólico do tradicionalismo, mas vestida com a indumentária masculina. Penso que esse exercício crítico à norma de gênero da cultura local pode ajudar a pôr em transformação a imagem da *mulher gaúcha por excelência* até, espero, podermos criar tantas anomalias quantas sejam possíveis para simplesmente abandonar esse quadro.

Pés de mulher... ela sabia que nunca os teria. Circe tinha pés de mulher. Essa foi uma categoria que criou quando era criança. Sempre tivera o hábito de observar pés e mãos. Depois dos belos pés de mulher de Circe, eram os pés estranhíssimos da Leonor, uma senhora muito estranha, com aquele cheiro de senhora que as suas avós nunca tiveram. Um cheiro no rosto, seria pó de arroz? Nunca entendera o propósito do pó de arroz. Nem de Leonor, que ia quase todos os dias visitar a avó, sentava na cadeira de balanço que sempre mandavam algum dos netos ceder, e, vendo Silvio Santos e conversando, dentro de poucos minutos dormia sentada. E ficava ali, com os pés. Sempre com aqueles sapatos que têm um buraco por onde se pode ver dois dedos. No caso de Leonor sempre se podia ver três, porque o dedo ao lado do dedão já era um dedo em cima do dedão. Aquilo não poderia ser obra do fato de estar usando aquele sapato ali, naquele momento. Ela deve ter usado esses sapatos a vida inteira. Sapatos que não permitem que os dedos se espalhem de maneira apropriada. E as unhas sempre vermelhas e longas. Unhas longas nos pés, tão misteriosas e despropositadas como o pó de arroz. Leonor tinha pés de mulher velhos, trabalhados pelos anos, deformados pelos sapatos de mulher. Os pés de Circe eram pés de mulher jovens. Pés em que se pode usar anéis sem que isso dê a impressão de falta de higiene. Pés limpos, lixados de todos os calos, com dedos longos, unhas sempre pintadas e polidas, menos longas do que as de Leonor, e sem cutículas. Tirar as cutículas dá às unhas uma artificialidade fascinante, como se elas tivessem sido incrustadas nas pontas dos dedos como pequenos broches, que se pode tirar e por todos os dias. Mas o mais fascinante daqueles pés de mulher, que viviam majestosos em sapatos de salto, era o formato. Os dedos faziam o desenho perfeito de um U meio pontiagudo. O dedão não era reto, mas levemente inclinado pra o centro, a que se vinham somar os outros dedos, também levemente inclinados na mesma direção. Ela poderia lixar seus calos, tirar as cutículas das unhas, pintá-las e poli-las, mas era o formato que lhe dava certeza de que nunca teria pés de mulher. Seus pés eram chatos. O tempo fez com que a ideia de ter aqueles pés a abandonasse, a classificação criada na infância ficou nos domínios enevoados da memória. Um dia resolveu procurar imagens de uma outra inquietação que tinha com relação a pés. Nunca soubera exatamente o que era um joanete, embora ouvisse muitas pessoas falarem sobre. Pés com joanete eram pés de mulher.

3. Reconhecer-se na generalidade ou O pessoal é político

Eu fui forçada a tirar os óculos cor-de-rosa e encarar a horrível verdade de quão deprimente minha vida é na condição de mulher. (Carol Hanisch)

MULHER é tanto um ídolo como nada mais que uma palavra. (Griselda Pollock)

A mulher é uma construção com buracos demais. Vaza. (Angélica Freitas)

Lembro-me de escrever na adolescência, em um de meus cadernos de notas: *eu sou mais profunda do que eles pensam*. Naquele momento eu me referia especificamente a meus pais, que, como a maioria dos pais, levaram muito tempo até entenderem que os filhos, a partir de um certo momento, não são mais aqueles bebês completamente dependentes e indiferenciados, mas indivíduos complexos, complexados e reflexivos, ainda que extremamente suscetíveis e parcialmente dependentes do núcleo parental. Eu não era mais somente “filha”, eu era Isabel, e eles não viam isso (ou assim eu pensava). Depois que deixei a casa dos pais, essa mesma questão seguiu me assombrando, mas agora com relação ao resto do mundo. Eu era Isabel, porra!, não “menina”, “lésbica”, “travada”, “artista”, “mulher”, “heterossexual”, “ninfomaníaca”, “princesa da vó”, “a do cabelão”, “responsável”, “diferente” e muitas outras definições mais que me orbitaram ao longo dos anos. Eu sempre detestei definições. Que tamanho teria de ter uma lista de definições de um indivíduo? Não se pode listar um indivíduo como Serra listou as suas possibilidades de ação com a matéria inerte*. O indivíduo está mais pra De Maria e o quilômetro enterrado*. O que todo mundo vê é só o pequeno círculo bidimensional de bronze que poderia muito bem ser uma moeda no chão. Mas há uma haste de um quilômetro de bronze maciço enterrada no solo. Ninguém jamais acessará essa realidade do trabalho, a não ser através de documentações da montagem e do relato que se faz dele. E quem disse que documento é sinônimo de

* Richard Serra - Lista de verbos, 1967

* Walter De Maria - Vertical Earth Kilometer, 1977

realidade? Acho sempre bom ter em mente o “Salto para o Vazio”^{*}, de Klein. Mesmo que não esteja lá “de verdade”, o quilômetro, como o salto, não perde em nada sua potência simbólica.

Eu sou, como todo mundo o é, mais profunda do que se pensa. E essa profundidade que eu sou, nem eu mesma posso acessar completamente, “porque nós não nos fabricamos a nós mesmos com todas as peças” (PROUST, *A Fugitiva*, p. 219). Reconheço felizmente que foram as tão detestadas definições que as pessoas a minha volta faziam de mim que inauguraram minha prática de refletir e buscar entender quem eu sou não só para mim mesma, mas quem eu sou como sujeito em relação aos outros; quais são os gestos, atos, performances – para além daquelas executadas no contexto de realização de um trabalho artístico – que me conferem legibilidade social. Como diz Butler, “o próprio ser do si-mesmo é dependente não só da existência do outro em sua singularidade (...), mas também na dimensão social da normatividade que governa a cena de reconhecimento” (BUTLER, 2015, p. 36). Eu passei a me reconhecer na generalidade das normas que governam as relações, a me reconhecer também nas definições que os outros faziam de mim, porque “não há criação de si (poiesis) fora de um modo de subjetivação (assujettissement) (...)” (BUTLER, 2015, p. 29). E é a partir do reconhecimento da impossibilidade de escapar às normas que orquestram as possibilidades de reconhecimento mútuo que busco desenvolver, nos meus trabalhos artísticos e na minha vida diária, uma estética de mim mesma que seja crítica com relação a essas mesmas normas. Acredito que, fazendo de mim rato do meu próprio laboratório, exercendo a crítica a partir das minhas formas de viver e aparecer no mundo, posso contribuir, ainda que numa microescala, com a transformação dessas normas de inteligibilidade dos sujeitos. É a partir desse pensamento e dessa exposição autocrítica que vejo a possibilidade do meu trabalho artístico autoral, no caso o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* e essa dissertação, “contribuir para impedir a compulsão à repetição”, não só da violência de gênero, como nos coloca Huysen, mas da violência intrínseca a toda espécie de discurso totalizante.

^{*} Yves Klein – Salto para o Vazio, 1960

Entendi com o tempo que “eu não sou, por assim dizer, um sujeito interior, fechado em si mesmo, solipsista, que põe questões apenas para si mesmo. Eu existo em um sentido importante para o tu e em virtude do tu” (BUTLER, 2015, p. 46). A forma como escolho me expor, seja na vida diária, em um trabalho de artes visuais ou em um texto, constitui minha singularidade, e ela não é uma narrativa acabada em si mesma, completa. Porque “a gente não se realiza senão sucessivamente” (PROUST, A Prisioneira, p. 440), a ideia de uma “escrita de si” pressupõe um exercício de pensamento em constante devir. “Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 1992). Esse “treino de si” consiste no exercício incessante de questionar os regimes de verdade responsáveis pela minha subjetivação e é, portanto, “pôr em questão a verdade de mim mesma e, com efeito, minha capacidade de dizer a verdade sobre mim mesma, de fazer um relato de mim mesma” (BUTLER, 2015, p. 35).

“Eu” sou o que sou em função dos “outros” que me formam, mas “eu” também sou “outros” para mim mesma e para o fora. Pensando com Butler, não há uma realidade concreta do gênero, uma essência verdadeira que o corpo do indivíduo externalize. Tudo é performance. O corpo é, como já vimos, uma *contínua e incessante materialização de possibilidades* e, não tendo um núcleo unívoco, não há motivo algum para que não busquemos praticar e promover outras alternativas de encenação para além da precariedade do sistema binário homem/mulher.

Se a base da identidade de gênero é uma repetição estilizada de atos no tempo, e não uma identidade aparentemente homogênea, então as possibilidades de transformação de gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre esses atos, isto é, na possibilidade de um tipo de repetição diferente, e na quebra ou repetição subversiva desse estilo (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 70).

Buscar práticas corporais subversivas é uma forma de hackear o sistema binário preestabelecido, é ingressar no terreno de uma micropolítica de gênero. Pensando assim, é inevitável lembrar da tão usada frase “o pessoal é político”, título do famoso texto que a feminista norte-americana Carol Hanisch escreveu em 1969. O texto de Hanisch critica o próprio movimento feminista que, naquele momento, realizava

muitas ações em nome das “mulheres” e ignorava o fato de que a grande maioria das mulheres não conseguia se identificar com o movimento, o qual exigia uma forma específica de ser mulher ativista. Hanisch diz: “Como mulher ativista eu fui pressionada a ser forte, altruísta, voltada para os outros, sacrificadora, e, no geral, bastante no controle de minha própria vida. Admitir os problemas em minha própria vida é ser julgada fraca.”* Ela entende que somente agregando as perspectivas das mulheres tidas naquele momento como apolíticas é que o movimento feminista poderia tornar-se um movimento de massa.

O pessoal é político porque é “condicionado por estruturas sociais partilhadas” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 75) e porque interfere nessas estruturas através dos atos de sujeitos previamente definidos pelo gênero. É inegável a importância de ações políticas mais amplas e instrumentais, mas é igualmente importante a prática subversiva pessoal. “Há aqueles atos que são feitos em nome das mulheres, e há, porém, atos nelas e delas próprias, independentemente de qualquer consequência instrumental que desafie a categoria de mulher em si” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 75). É perfeitamente compreensível que o movimento feminista tenha baseado sua luta numa identidade “mulher” monolítica, num pressuposto universal, a fim de “forjar laços de solidariedade” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 76). Devemos, entretanto, refletir sobre o fato de que a categoria “mulher” pode ou não ser representativa da vida concreta das mulheres, “na minha opinião”, dirá Butler – e é opinião que eu compartilho – “como feministas, temos sido menos ávidas em considerar o estatuto da categoria em si e, de facto, discernir as condições de opressão provenientes de uma reprodução inquestionada de identidades de gênero, que mantém as categorias homem e mulher discretas e binárias” (MACEDO e RAYNER; BUTLER, 2011, p. 76).

O trabalho *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, como outros de meus trabalhos realizados nos últimos anos, é fortemente marcado por uma busca pessoal pela construção de uma identidade, a partir do exercício de reconhecimento de determinados problemas, o que envolve lançar um olhar crítico para o contexto do

* <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>

presente e também para os domínios da memória familiar e cultural. Falando em “problema”, acho importante mencionar a reflexão que Judith Butler faz logo no primeiro parágrafo de seu ensaio “Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade”, considerando, a partir de uma narrativa pessoal, que “problema” não precisa necessariamente ter uma valência negativa.

No discurso vigente na minha infância, criar problema era precisamente o que não se deveria fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômeno que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da artimanha sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los (BUTLER, 2016, p. 7).

Conforme se pode perceber, depois de tudo o que foi exposto, fica evidente o fato de que essa busca pela construção identitária não se resume ao foro íntimo, mas inscreve-se num registro político em que “a incerteza da visão, firmemente ligada ao presente, encontra a incerteza da memória, que sempre corre o risco de resvalar para a fuga, o recalçamento e o esquecimento” (HUYSSSEN, 2014, p. 66). A meu ver, plasmar esse olhar crítico em trabalhos de arte e adotá-lo como uma prática de vida, criando sempre novos problemas sobre que pensarmos, revela não só o meu desejo constante de transformação, mas a necessidade de demarcar uma postura humana e artística pró-mudança e antiesquecimento.

Minha incursão no mundo das discussões de gênero somada a minha busca específica pela figura da prenda me levaram ao entendimento de que a categoria “mulher” não existe como realidade anterior à linguagem e é, portanto, uma construção. Isso me colocou em paz com meu sentimento infanto-juvenil de que, independente do meu órgão sexual, eu não era mulher uma vez que não me identificava com as definições desse conceito – tampouco queria ser um homem, os meus problemas sempre disseram respeito à assimetria de poder e liberdade. Paradoxalmente, quando me tornei adulta, percebi que não adiantava querer ignorar o fato de que eu sou uma mulher branca e de classe média, que é assim que o mundo me vê e que é a partir dessas identificações que minhas relações podem se

dar. Eu entendi que minha possibilidade de agir de forma política estaria em desenvolver a crítica e buscar alargar os limites de dentro das próprias categorias em que me vejo encerrada, em vez de negar essas categorias. Como explanei no início desse capítulo, eu penso que a marca de gênero é a marca original de um sujeito, é a primeira norma de inteligibilidade social imposta, à qual virão somar-se muitas outras. Por isso acredito que é por um questionamento profundo dessa mesma marca que devemos começar o movimento em busca da construção da nossa própria identidade. Não há luta possível, diz Wittig, “para alguém privado de uma identidade, não há motivação interna para lutar uma vez que, embora eu possa lutar somente com os outros, antes de tudo eu luto por mim mesmo” (WITTIG, p. 106).

- Eu duvido tu montar no Sucuri. Se tu é homem tu não tem medo. Homem de verdade não tem medo. Monta no Sucuri, eu duvido.

Ali perto os adultos tomavam mate e tinham conversas de adulto.

“...que a cigana disse aquela vez...” comentou a Dona Alice cevando o mate, ansiosa por ouvir outra vez a história que a filha Elisabeth não conhecia. Eram uma dupla, mãe e filha, conhecidíssimas na vizinhança pelas grandes rodas de mate que promoviam, em que o mate girava a muito custo no estilo *tomo um passo um, minha filha toma um passo um, tomo um passo um* e assim por diante. “Nah, uma fresca lá na rua vendendo aqueles panos de forrar sofá, e eu tinha ido no dentista que eu andava arrumando os dentes que eu grudei com aquela... aquele pontilhão que eu botei lá em Santa Maria... e ia botar uns pivôs” começou a Inês, ela fingia que não, mas adorava contar essa história. E a Neides que era tão bonita, “Isso em Rosário?”, era muito bonita mesmo. Depois ficou uma pessoa gordona com um filho louco, meio bêbado, e acabou morrendo. A Neides era linda. “Aqui em Rosário. E aí eu tô vindo de lá e pego uns papéis pra ir lá no cartório em frente à Cleusa pra fazer esse negócio pra poder liberar o carro... E eu tô indo bem apurada e ela *senhora, não quer comprar esses...* não sei que lá, e eu disse *não muito obrigada*, e eu andando ligeiro e ela *o que, tá com medo de mim? Mas vou ter medo de ti o quê! Imundice, não te devo nada! O que que tu tá pensando?* Eu fiquei num tremor de tão braba, eu disse...” Inês não temia nada. À essa altura já tinha superado há muito o medo que tinha, quando criança, da Vovó Maria que nunca aprendeu o português e só falava em italiano. Dizem que ela fazia xixi quando bem entendesse, usava um saião desses do tempo antigo, sem calças, e mijava de pé. Não tinha muitos dentes. Era um assombro. “...tanta coisa pra essa mulher. Ela diz assim *é a gente conversando é bom* não sei que... *mas não tenho nada que conversar contigo!* conversando é bom, porque aí elas vem e nhé nhé nhé.” Aqui a narrativa tinha chegado no ápice. Elisabeth, vidrada, não largava a cuia que a Lulica gentilmente pegou de sua mão. “Mas eu cago em cima dessas mulher, eu vou ter medo dessas cadela?” Ela já tinha superado a Vovó Maria. “Se elas fossem tão boas no ler a mão iam ler nas delas qual é a... qual é os números da mega que tem que jogar.” Justo nesse momento ia

chegando o pachorrento Emiliano “qual é as pessoas que eu posso falar, posso falar com essa veia? Não! Essa veia Deus nos livre! Hahahaha”. Inês ganhou mais fôlego com a chegada do novo interlocutor, estava exaltadíssima. Vê-la contar a história era como vê-la diante da cigana, falava alto e gesticulava, balançava a cabeça e batia os pés no chão. “Aaaah e *o que senhora, a senhora tá com medo? Mas eu medo de ti o quê! Não te devo nada cadela nojenta sem-vergonha, eu tô é com pressa. Louca de pressa, nervosa*”. “E ela querendo te vender umas coisas...” acrescentou a Betinha. “hmf! e aí *ah porque a gente podia... mas não tenho nada que conversar contigo, vai pros inferno*.” “Ahahahah essa é boa demais!”. A Dona Alice regozijava-se com o sucesso da narrativa, com a fixidez da filha que assistia a aquele espetáculo. “Eu acho que até os que tavam no trailer ali na esquina escutaram, enchi de osso!”. “Pensaram que tu era louca...” preocupou-se a Neides. “Que nada! Porque elas são tão desgraçadas que vêm *se, ãi, lha...* nem quero aquela imundice daqueles panos, eu não gosto de sofá tapado. Se eu chego ali nela, vai me dizer...” Não era medo, ela tinha superado. “Não gosto de sofá tapado!” exclamou Elisabeth em êxtase, rindo de chorar. “...vamos ver sua sorte. Mah! Mas tem as trouxa que vão...”

– Eu duvido tu montar no Sucuri.

Ele não tinha medo. Ela observou com um sorrisinho discreto ele tomar uma mordida do enorme cão policial, o Sucuri. O mesmo sorrisinho com que observara o ruborescer das faces do mano, que não tinha medo de pegar uma vespa com a mão.

“Se tu é homem de verdade...”, sempre sucedido de um sorrisinho. Ela sabia jogar com o vazio.

Intermezzo

Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres

Essa seção intermediária da dissertação refere-se à imagem que escolhi como capa deste trabalho escrito. A imagem é uma estampa criada a partir do frame de um vídeo que realizei, em 2016, com a colaboração da artista/atriz Sissi Betina Venturin e que deverá integrar um projeto instalativo que ainda estou em processo de desenvolver. Pensei durante um tempo em simplesmente utilizar a imagem na capa e não fazer referência a ela no corpo do texto, entretanto, o desenvolvimento do meu relato fez com que me parecesse importante falar, mesmo que brevemente, sobre o que, antes de ser uma escolha deliberada minha, foi uma imposição da própria imagem.

O projeto de instalação *Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres* tem uma importante diferença em relação ao trabalho *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* e a outros trabalhos meus em que questões relacionadas ao gênero são abertamente abordadas. Nesses outros trabalhos, como em *Galinha*, eu utilizo o meu próprio corpo como suporte para expor problemas de cunho extremamente pessoal, relacionados à memória. Embora eu entenda que as percepções que exponho nestes trabalhos não são, eventualmente, só minhas, *Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres* é o primeiro trabalho em que uma questão sobre gênero é posta de forma um tanto despersonalizada: tem uma origem muito mais estética do que memorial, materializa-se através de um corpo alheio ao meu e põe uma questão que, ainda que eu concorde com Simone Weil quando diz que “a realidade do mundo realiza-se em nós pelo nosso afeto” (WEIL, 2004, p. 19) é, a meu ver, mais racional do que afetiva. Conforme fui me aprofundando na escrita da dissertação, cujo objeto de estudos é especificamente o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, a questão em torno dos discursos tomou uma proporção que eu não pude antecipar. Quanto mais eu pensava a respeito desse assunto, mais eu visualizava a estampa feita do frame do vídeo como a capa do meu texto. Era uma intuição.

Anotei, há vários anos, uma fala do filme água com açúcar *Para Sempre Cinderella*, que estava passando na televisão. Lembro que demorei, esperando o intervalo comercial, a buscar papel e caneta para registrar a frase dita pela Cinderella ao Príncipe, e que tinha me deixado com uma sensação de muita estranheza. Anotei assim: você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres. Gostei da frase e de seu poder de sugestão, ela se apresentou naquele momento como o título perfeito – ainda que eu não o compreendesse em sua complexidade – para a imagem que eu tinha planos de executar: uma filmagem, em plano zenital, mostrando uma mulher nua completamente dourada deitada sobre um fundo de cetim azul Royal, com o corpo arranjado de forma a remeter à imagem de uma flor de lis. Concebi esse quadro depois de pensar, fascinada que eu estava pela Sainte-Chapelle, que as pequenas flores de lis douradas que estampam a parte inferior da capela pareciam pessoinhas.

Recentemente resolvi rever o trecho do filme para me certificar de que a frase era exatamente essa. Foi mais estranho ainda constatar que não só a frase não era dita pela Cinderella, mas pelo Príncipe, como o que ele dizia era outra coisa: “Eu sou o rei da França e você é igual a todos eles”. Não sei de que lugar obscuro do meu desejo eu tirei a frase que dá título ao projeto, mas o importante é que ela me serviu. Durante um tempo pensei que ela se relacionava com as ideias anteriormente expostas a respeito de “reconhecer-se na generalidade”. No entanto, ainda insatisfeita, me dediquei a pensar com um pouco mais de complexidade sobre o sentido da frase não só em relação ao projeto de instalação, mas em relação à intuição que eu tinha de que a imagem da estampa que criei deveria ser a capa da minha dissertação, mesmo que esta fosse dedicada a refletir sobre um outro trabalho visual.

Qual não foi minha alegria ao me deparar, também recentemente, com o célebre ensaio de Russell, “Da Denotação”. Logo no início do texto, distinguindo três casos em que uma expressão pode ser denotativa, ele diz: “(1) Uma expressão pode ser denotativa e, todavia, não denotar nada; por exemplo, 'o atual rei da França'” (RUSSEL, 1978, p. 3). O complexo problema de lógica linguístico-filosófica exposto nesse ensaio lida com o fato de que uma expressão é denotativa somente devido a

sua forma. Dizendo de maneira muito simplista, quase simplória, “O atual rei da França” é uma expressão perfeitamente inteligível e ainda assim falsa, porque não existe um atual monarca da França. Passei, então, a entender que a indagação proposta pelo projeto *Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres* está profundamente relacionada à problemática que envolve os discursos e dialoga diretamente com a reflexão crítica que Simone de Beauvoir faz em *O Segundo Sexo* sobre o fato de o homem representar linguística e socialmente tanto o particular como o universal. “A representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (BEAUVOIR, 2009, p. 211). Logo após essas descobertas, considerei alterar o título do trabalho para “Você é o atual rei da França...”, entretanto, uma alteração dessa natureza, ao colar o título do trabalho à proposição de Russel, anularia uma leitura mais ampla que comportasse também, mas não somente, a possibilidade de se pensar em termos de “reconhecer-se na generalidade”.

Foi em 2016 que eu convidei a Sissi Betina para realizar a ação que registrei em vídeo no espaço da galeria LaPhoto, em Porto Alegre. Exatamente como eu havia planejado, o plano é zenital e estático; a posição inicial do corpo de Sissi, dourada sobre fundo azul Royal e centralizada no quadro, remete à flor de lis, emblema da monarquia francesa e símbolo de pureza. Sem que eu a dirigisse, Sissi realizou com plena liberdade uma performance corporal que evolui ao longo do vídeo transfigurando o corpo puro inicial em formas diversas, explorando posturas e movimentos até que o fundo de tecido e a própria figura feminina estejam completamente revoltos.

Ela é toda a fauna e toda a flora terrestre: gazela, corça, lírios e rosas, pêssego sedoso, framboesa perfumada, pedras preciosas, madrepérolas, ágata, pérola, seda, azul do céu, frescor das nascentes, ar, chama, terra e água. Todos os poetas do Oriente e do Ocidente metamorfosearam o corpo da mulher em flores, em frutos, em pássaros (BEAUVOIR, 2009, p. 227).

O frame da imagem do corpo de Sissi como flor de lis foi utilizado para criar a estampa que é capa do presente texto. Criei essa estampa com o intuito de fazer um

papel de parede que remetesse às paredes e ao teto da parte inferior da Sainte-Chapelle, em Paris. Quero que esse projeto instalativo tenha uma conformação de capela, com as paredes e o teto completamente cobertos pela estampa e, vindo do centro do teto e cobrindo todo o chão, a projeção do vídeo. É curioso perceber que a imagem de Sissi completamente dourada sobre o fundo de cetim azul Royal, quando vista em formato grande, faz com que a figura feminina tome a proporção de um ídolo. Quando transformada em estampa, entretanto, além de remeter à estampa da Sainte-Chapelle, o corpinho, quando observado individualmente, lembra aqueles minibonecos pelados de plástico que se compra aos sacos em lojas de camelô. No meu projeto de instalação, o observador estaria constantemente pisando em um ídolo revoltado e tendo à altura do olhar os estáticos corpinhos padronizados.

Penso que essa assimetria de proporção entre os corpos e os lugares que ocupam no espaço da instalação expõe o fato de que todo discurso que pretende definir por completo uma categoria, no caso “as mulheres”, mesmo que seja um discurso de exaltação – a mulher como ídolo, como divindade – pode e deve sofrer deslocamentos. *Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres* propõe um questionamento a respeito da soberania masculina na descrição e na definição do que a mulher é – e também o próprio homem, a flora, a fauna, a história, as ideias, a arte, em suma, o mundo –; propõe refletirmos sobre a soberania discursiva e ecoa o que em *Galinha* é mais evidente a respeito da necessidade de se autonarrar, de dar um relato de si. Acredito ser por isso que, mesmo sendo este um texto dedicado a refletir sobre o trabalho *Galinha* [um só somos eu e muitos em mim], a estampa de *Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres* é a imagem mais precisa para revestir este trabalho escrito que, ao longo de seu desenvolvimento, enveredou para uma reflexão sobre as modalidades da existência dos discursos. Mas deve-se somar a isso o fato de que esse projeto de instalação esteve originalmente contido na concepção primitiva de *Um só somos eu e muitos em mim*.

Em 2013, antes de eu sequer cogitar fazer mestrado, *Um só somos eu e muitos em mim* já era um projeto. Naquele momento eu pensava em realizar um vídeo longo, muito inspirado em *Os Lamentos da Imperatriz*, de Pina Bausch, em que performances diversas iam sucedendo umas às outras sem conexão óbvia entre elas.

Todas as performances que projetei naquele momento eram extremamente autorreferenciais e pressupunham o uso da minha própria imagem. A ação com a galinha seria o ponto de partida para todas as outras. Entretanto, conforme fui refletindo sobre o projeto, todas as performances além de *Galinha* foram revelando-se superficiais. Percebi que eu estava tentando, de forma extremamente literal, ilustrar a frase-título do projeto, da qual tomei nota em 2012 quando da minha primeira leitura de *A Obra em Negro*, de Marguerite Yourcenar. É curioso notar que foi no mesmo ano que eu tive e registrei a ideia de realizar a ação com a galinha. A proposta de realizar um vídeo longo foi então deixada de lado quando me dei conta da pobreza conceitual de sua aspiração ilustrativa. A rica frase de Yourcenar encontrou um paralelo conceitual na simplicidade da execução do trabalho em vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, finalizado em 2015. Muitas das outras ideias de performance que fui tendo ao longo do processo foram abandonadas e outras eu realizei na forma de trabalhos individuais, como é o caso de *Você é o rei da França e eu sou igual a todas as mulheres*.

Como comentei no texto de Apresentação, um dos dois eixos conceituais que escolhi abordar nessa dissertação é o conceito de *anacronismo*. Perceber que a imagem que eu intuí que deveria ser a capa do trabalho escrito esteve contida desde o início no projeto *Um só somos eu e muitos em mim*, foi a “cereja do bolo” na transformação da minha intuição em certeza. Pode-se dizer que a capa dessa dissertação é fruto de uma sobrevivência. A capa como também essa seção intermediária do texto funcionam como anacronias embutidas que criam uma “tensão temporal entre o que contém e o que é contido” (NAGEL e S. WOOD, 2012, p. 13). Servem como apontamentos sobre a complexidade temporal dos trabalhos de arte que são sempre, a meu ver, anacrônicos. Porque no presente de sua existência apontam para um passado – recente ou remoto – a que se dirigem ou com que se relacionam e, simultaneamente, apontam para o futuro ao projetar um ideal ou propor questionamentos, os trabalhos de arte resistem a ancorar-se no tempo, seja ele qual for.

pega mal pra uma menina, cabelo, pudor, corpo plástico, uma prenda fazendo linguíça, sem-vergonha, galinha, pelos, não senta assim, sonho, a mulher nunca quer, exibição, virtude, putaria, desfazer o decote, excitação, vergonha de sutiã de aro, assumir, coxas, conversa, sempre fazendo o favor, tempo perdido, calça no verão, estrias, cu, natureza, vira-lata, fala mais baixo, poesia, obra em negro, sono, topless, cerveja, vão combate, banheira, rodo, chuva, violência, imobilidade, sanatório, um teto todo seu, você tem pelos no cu?, nojo, boquete, amante, noite, vergonha de fio dental, desenhe um tico, nós, paciência, garganta, estômago, eu, justine, deserto, casa, os cabelos da china, 17, e se, gravidade, graça, desce, senta, transborda, 23, paraíso, noa noa, suspensão, mão no pau, sou a favor da arte triste e marrom das maçãs apodrecendo, cristo é morto, e tirem a tabuleta porque amanhã é infinito, 24, utopias, abutres, venezianas, êxtase, tu não é meio ninfo?, posso, lamentos da imperatriz, preciosa, generosa, reconhecimento, como um homem, 25, o jardim das delícias, brochadas, vulgaridades, implacável, siririca, chuveirinho, deu o cu antes de dar a buceta, punho, tudo, possuo, eles dormem juntos?, cinturinha, chinoca, sempre pronta, limpa, obscena, pornô, tola, filia, eu te chuparia até meu maxilar cair, fiz, potranca, sexo, cachorra, vontade, vaca, fusão, receptora, fissão, fêmea, caso, magra, lenta, estética, dentro, impecável, squirt, cara, vagabunda, nua, seja uma boa menina e vá brincar, outra vez, bela, sempre, adormecida, só, complexo, dormência, junto, solto, si, gênio, se, espera, pulsar, vazio, amorosa, desmedida, voz alta, seca, cega, mal aproveitada, muda, princesa, não sai nessa chuva.

Capítulo II

Eu e muitos em mim pensando anacronismo

1. Uma brevíssima aventura historiadora

(...) é sempre melhor não se aproximar logo das imobilidades eternas. (Marguerite Yourcenar)

Trabalhar com o conceito de *anacronismo* como central no desenvolvimento do meu projeto de mestrado foi uma sugestão feita a mim pela minha orientadora. Eu não saberia mais dizer por que motivo específico, naquela ocasião, nosso diálogo levou a isso, mas lembro de que estávamos discutindo a importância de refletir sobre os modos de fazer do artista, sobre a forma com que um artista articula os diversos elementos e materiais de que lança mão para realizar seu trabalho, a não linearidade do processo artístico e a necessidade de se fazer uma história da arte que parta de dentro da própria arte. Levei muito tempo, desde essa reunião, até me dar conta de que eu estava em vias de realizar uma pesquisa de caráter não exclusivamente artístico, mas também de caráter histórico. Como já foi dito em outros momentos o objeto de análise do presente estudo é um vídeo já finalizado que, embora de minha autoria, eu mesma só posso acessar em nível de processo por um exercício mnemônico de revisão e de remontagem histórica.

Num primeiro momento, muito antes de perceber que o conceito de *anacronismo* era um conceito amplamente discutido como um “problema” na disciplina da História e ligava-se principalmente à “questão sobre o estatuto da verdade no discurso historiador” (RANCIÈRE, 2011, p. 22), entendi que eu deveria procurar no próprio vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* as evidências do porquê de trabalhar com esse conceito. Revi-o inúmeras vezes, mas nada ali parecia falar de *anacronismo* para além da flexibilidade temporal evidenciada pela montagem das imagens. Então decidi ir atrás de uma definição precisa e específica desse conceito na obra de Georges Didi-Huberman, pois fora em um de seus textos que eu me havia deparado com a ideia de *anacronismo* pela primeira vez. Foi com o espírito cheio

daquela sensação de que agora eu encontraria a resposta, de que me depararia com uma frase específica que faria mais claro que um dia de sol a definição desse conceito que iniciei minhas leituras. Entretanto, me disse Huberman, “o anacronismo não existe como conceito individualizado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 33). O que consegui a partir do meu estudo foi escrever uma única frase que pude conceber a respeito do tema: *sobrevivências. o anacronismo é uma fatalidade*. Dessa leitura, entretanto, tomei nota de dois artigos anteriores à publicação de *Diante do Tempo*, de Huberman, e nele referidos, que me apontaram caminhos: *O Conceito de Anacronismo e a Verdade do Historiador*, de Jacques Rancière e *Éloge de l’Anachronisme en Histoire*, de Nicole Loraux. Entendi, então, que esse era um conceito cujo habitat natural era a disciplina da História.

Foi uma surpresa concluir, após a leitura do texto de Nicole Loraux, que no contexto da minha pesquisa de mestrado, no que se refere ao processo de realização do vídeo, o anacronismo não poderia estar ligado a uma operação artística, porque não havia operação artística alguma em andamento, mas sim uma operação histórica. O fato de o objeto de estudos do presente texto ser um vídeo já pronto me forçou a lançar um olhar historiador para o processo artístico que o gerou. Pouco antes de ler o texto de Loraux eu me havia posto a indagação sobre *de que lugar/forma* fala uma artista que deve escrever sobre um processo seu que já é passado. A essa altura eu nunca consideraria pensar que essa dúvida poderia também ser a dúvida de uma historiadora, mas ela me mostrou o contrário: “Pouco a pouco e cada vez mais, comecei a me questionar: a me perguntar *de onde falamos*, nós que pensamos restituir os Gregos ao seu discurso próprio (...)” (LORAUX, 2005, p. 130). A questão do anacronismo em história, entendi, é uma questão de lugar de fala, de percepção deslocada; “o anacronismo não diz respeito a uma questão de fatos, mas a uma questão de pensamento” (RANCIÈRE, 2011, p. 30), de assumir que todo discurso histórico proferido sobre determinado “tempo” do passado, seja do tempo da antiguidade ou do tempo em que realizei o vídeo, tem sua origem e sustenta-se na trama complexa dos tempos diversos que compõem o tempo do agente historiador, tendo em vista que “um acontecimento situado a um ano ou a seis meses daqui está

tão irremediavelmente perdido, tão difícil de recuperar como se houvesse acontecido há séculos” (ROSBO, 1987, p. 35).

Muito precisamente, Didi-Huberman se põe a questão: “se 'cada época fabrica mentalmente seu universo', como o historiador poderia sair totalmente de seu 'universo mental' e pensar com uma única 'ferramenta' de épocas terminadas?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 34-35). A resposta é muito simples: ele não pode. A Isabel que executou a performance com a galinha, que viu o *Pânico na TV*, que anotou a frase de Marguerite Yourcenar, não são a mesma que agora escreve sobre essas coisas quatro ou cinco anos depois. Quando da realização do vídeo, eu não pensava de forma deliberada sobre questões de gênero e tampouco me havia deparado com o conceito de anacronismo, entretanto, eles estão ali. Não digo que estejam ali “de fato”, mas estão ali se assim quisermos pensar. É só uma questão de pensamento e de construção discursiva. A história desse vídeo eu escolhi contar a partir desses dois eixos temáticos, mas nada impediria que esses eixos fossem outros.

Ao promover nesta dissertação um prolongamento do gesto performativo autoral que originou o vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*, através da inserção de textos curtos de cunho literário, não só estaria eu lançando um olhar historiador para o vídeo, mas construindo uma trama de anacronias através de atos de memória.

A memória conduz sua agulha para fora e para dentro, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida nem o que virá depois. Assim, o ato mais corriqueiro do mundo, como sentar-se a uma mesa e puxar para perto o suporte com o tinteiro e a pena, pode agitar milhares de fragmentos discrepantes, desconectados, ora acesos, ora apagados, subindo e flutuando e descendo e oscilando, tal como, surpreendidas no varal por um pé de vento, as roupas de baixo de uma família numerosa (WOOLF, 2015, p. 53).

Nicole Loraux, à luz do pensamento de Rancière, fala da anacronia como um “outro tempo”, um tempo que “experimentamos quando o tempo é, de maneira muito shakespeareana, 'fora do comum'” (LORAUX, 2005, p. 128). Cada um dos pequenos

textos que costuram esta dissertação se reporta a tempos diversos, dispersos na memória, construindo um corpo textual mnemônico fragmentário e não-linear.

Encontrar um caráter histórico “fora do comum”, no meu trabalho de pesquisa e constatar o aspecto anacrônico da minha construção textual, em dado momento me deu a sensação de justificar a definição do anacronismo como um dos conceitos centrais desta dissertação. Entretanto, logo comecei a sentir que *justificar* não era o suficiente. Teria que haver algo de mais profundo, um sentido do anacronismo que emergisse do próprio trabalho de vídeo ou, ainda que dele não emergisse, que a ele se dirigisse de forma certa e inquestionável. Senti que, para ter esse conceito como um dos pilares da minha reflexão, eu teria que enxergar o anacronismo como constitutivo do trabalho artístico e não, somente, como conceito justificado pela forma como se desenrolou meu processo de pesquisa e de escrita acadêmica.

E tirem a tabuleta porque amanhã é infinito! Leu essa frase em um poema de um dos vários Fernando Pessoa. Lembrou dela instantaneamente ao ver a paisagem que se estendia a sua frente, com horizonte a perder de vista. A visão do pampa dá um forte sentimento de liberdade. Parece, em certa medida, com a experiência do deserto. Mas o deserto é tão mais vasto, sem um capão de mato pra fazer as vezes de vírgula pro olhar. O deserto é como uma frase infinita, sem vírgulas, sem quebra de linhas, como aquela boca do Beckett; não dá descanso e não para de ser a mesma coisa. Mas o horizonte da paisagem que via da casa de fazenda do tio era de uma vastidão convidativa, dava vontade de se jogar no entre céu e terra, a mesma vontade medrosa que sempre teve de enfiar o pé no vão entre a plataforma e o trem no metrô, pra ver o que acontece, se cabe mesmo um pé ali. Pensava isso enquanto observava nos longes o tio e o peão vindo a cavalo na direção da casa. Naquele tempo ainda levava, sempre que ia pra fora, as botas surradas de gaúcho que comprara anos atrás no Bonini por causa de uma personagem de novela que usava botas de Cowboy e vestidinhos floridos esvoaçantes. Pensou sobre os anos que levou até usar realmente aquelas botas, até assumir que gostava daquele tipo de calçados tanto quanto dos tênis All Star, muito mais descolados. É sempre a mesma dificuldade, os sapatos novos têm um ar tão empertigado que parece impossível combinar com as roupas. Talvez porque as roupas desde criança eram, em sua maioria, herança de alguma prima. Não tinha vestidinhos floridos e esvoaçantes. Não achava que tivesse jeito pra usar esse tipo de roupa. Descobriria o prazer de usar aquelas botas quando as usou vestindo bombacha, embora já as usasse antes de outros jeitos. Mas as botas e as bombachas eram uma combinação perfeita. E a lida! Que beleza foi descobrir a lida bruta do campo naquele verão em que, pela primeira vez na vida, aos dezoito anos, viajou para uma praia de Santa Catarina. No caminho, parou com os pais na outra fazenda do tio, que não lembrava o deserto. Tinha o horizonte mais ondulado e muita soja para pouco pasto, toda a vegetação era de um verde muito intenso e a terra muito vermelha. Podia-se perceber os limites entre as propriedades. Era no Norte. Era sua primeira vez em uma fazenda, andava bem a cavalo e pôde participar de uma campareada daquelas, buscou a galope uma vaca que se desviava do caminho, participou da combinação estratégica entre peões, que precede qualquer mudança de gado de um campo para outro, acompanhou todo o

processo de banho carrapaticida das reses. Aquilo de se sentir um peão era maravilhoso. Agora estava no Sul. O peão e o tio separaram-se ao aproximarem-se da casa, aquele foi pelos fundos e o último veio trazendo a égua tordilha até muito próximo da entrada principal. Ela suava e bufava. “Que égua boa! Trabalha muito bem.” Ele a havia trazido do Norte. “E esse churrasco sai ou não sai? Gui, me traz uma cerveja!” E ia desencilhando a égua com cuidado, até deixá-la em pelo. “É uma égua de fundamento!”. Onde antes estava a sela agora só se via uma mancha cinza de suor que ele cuidava de passar as costas da faca no sentido contrário do pelo pra deixar secar bem, respirar a pele do bicho. “O Maureli vai deixar a égua dele encilhada se tu quiseres dar um passeio”. “Não, tio, obrigada, mas eu não gosto de andar à toa”. E com a cerveja na mão ele vinha se centrar na roda de conversa, monopolizando as atenções. As botas há muito haviam se tornado uma inutilidade. Ela nunca mais havia sido convidada pra lida. Mais bem estariam calçadas para combinar com os vestidinhos esvoaçantes. Ali no sul tinha muito mais gente por perto e, por melhor que montasse a cavalo, sempre seria um homem o convidado a camperear. Até seu pai que decerto nunca havia sentado a bunda no lombo de um cavalo já havia sido convidado. Aquele episódio no norte, ela custou a entender, havia sido um episódio isolado. Nos campos do sul, como no deserto, cada coisa permanece em seu lugar, numa imobilidade eterna.

2. Sobrevivências. O anacronismo é uma fatalidade

*(...) à força de percorrer as estradas do espaço, de saber Aqui que o Lá me aguardava, conquanto para ali ainda não me dirigisse, decidi aventurar-me à minha maneira pelos itinerários do tempo.
(Marguerite Yourcenar)*

Em que dimensão de *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* residiria o sentido profundo do anacronismo?

Antes de mais nada, gostaria de me ater brevemente ao artigo *O conceito de Anacronismo e a Verdade do Historiador*, de Jacques Rancière, que exerceu papel fundamental para o meu entendimento e guiou o desenvolvimento da minha reflexão. Logo no início do texto, o autor nos oferece a seguinte definição: “o anacronismo é um conceito *poético* que serve como solução filosófica da questão sobre o estatuto da verdade do discurso historiador” (RANCIÈRE, 2011, p. 22). Todo o artigo de Rancière é dedicado a construir uma reflexão que refute a ideia do historiador modernista Lucian Febvre, um dos fundadores da “Escola dos Annales”, de que o anacronismo é, para o historiador, o “pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível” (RANCIÈRE, 2011, p. 21). O autor trabalha com a hipótese de que “a história se constitui como ciência resolvendo, por meio de procedimentos literários, questões filosóficas que ela evita colocar-se como tais” (RANCIÈRE, 2011, p. 22). Essas questões filosóficas referem-se às relações entre tempo, palavra e verdade. Para os historiadores que consideram o anacronismo como um pecado mortal, o paradigma científico da história está na determinação de “um tempo que age como a eficácia da sua própria verdade, a eficácia da eternidade que está dissimulada nele” (RANCIÈRE, 2011, p. 30). A eternidade, “imagem feita de substância de tempo” é um conceito complexo; “nenhuma das várias eternidades que os homens planejaram”, nos diz Borges, “– a do nominalismo, a de Ireneu, a de Platão – é uma agregação mecânica do passado do presente e do futuro. É uma coisa mais simples e mais mágica: é a simultaneidade desses tempos” (BORGES, 1982, p. 15). Definir um tempo histórico que se assemelhe à eternidade é uma operação

ardilosa que garante a existência mágica de uma verdade intrínseca ao tempo que se refere.

É para mim inevitável lembrar aqui da questão do Tradicionalismo Gaúcho, sobre a qual falei no capítulo anterior. Lá eu inseri muito brevemente a ideia de que essa cultura específica é uma “tradição inventada”, conceito bastante trabalhado pelo historiador Eric Hobsbawm. A prática da invenção de tradições evidencia, segundo o autor, a existência, nas nações modernas, de um espaço vazio deixado pela “decadência secular das velhas tradições e antigos costumes” (HOBBSAWM, 2008, p. 19-20). As tradições inventadas seriam sintomas, vestígios desse vazio, dessa incapacidade de conectarmos as narrativas modernas a uma origem pontual, “natural”, que as legitime. No texto introdutório do livro *A Invenção das Tradições*, Hobsbawm ressalta a importância de diferirmos de forma muito nítida a “tradição” do “costume”:

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. (...) O “costume” não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. (...) “Costume é o que fazem os juízes; “tradição” (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado (HOBBSAWM, 2008, p. 10).

Através da associação ritual de certas concepções sobre a natureza dos valores, direitos e obrigações a símbolos de universalidade indefinida, a tradição inventada busca fixar uma verdade ao tempo específico a que se refere. Pensando assim, a invenção de uma tradição aspira à qualidade de eternidade. Se no capítulo anterior eu comentei a tensão provocada pelo vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* em relação à vestimenta e ao papel ocupado pela mulher dentro da narrativa produzida pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, aqui vale ressaltar a tensão temporal. A cena inicial do vídeo, com sua altivez, serenidade e aparente imobilidade, poderia ser tomada como uma representação dessa “qualidade de eternidade” que a tradição inventada pretende absorver. Esse estado de eternidade aparente é, entretanto, bruscamente rompido pela temporalidade mundana das

imagens do programa de televisão que vêm, literalmente, chamar o espectador de volta à contingência do mundo. A invasão abrupta das cenas do *Pânico na TV* denuncia a impossibilidade da apropriação tradicionalista da verdade através da absorção da eternidade como o “seu tempo”. As imagens televisivas anacronizam a cena em que realizo a ação de matar a galinha.

O anacronismo de que se devem precaver os historiadores, segundo nos conta Rancière, não é a mera confusão das datas, mas sim a confusão das épocas, que “marcam regimes de verdade específicos, relações da ordem do tempo com a ordem do que não está no tempo” (RANCIÈRE, 2011, p. 25). Cometer o pecado do anacronismo seria tornar contemporâneo de determinado tempo algo que não pertence a esse tempo, como, poder-se-ia pensar, situar metralhadoras na Grécia antiga; mas isso, nos diz o autor, é algo sobre o que se tem elementos suficientes para dizer com certeza que não existiu. O problema do anacronismo como pecado para o historiador começa realmente quando saímos do terreno do verificável. “A imputação de anacronismo não é a alegação de que algo não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde* existir” (RANCIÈRE, 2011, p. 31). Ele usa como exemplo o caso de Rabelais, sobre quem Abel Lefranc considera a hipótese de ter sido um homem descrente e, portanto, à frente de seu tempo. Lucien Febvre logo trata de acusá-lo de cometer o pecado do anacronismo, ele argumenta que Rabelais não poderia ter sido um incrédulo. “A 'época' de Rabelais não lhe permitia a incredulidade porque o tempo empírico de que ela é o princípio transcendental era um tempo inteiramente determinado nos seus 'empregos' pela religião cristã” (RANCIÈRE, 2011, p. 32). Febvre acredita, nos diz Rancière, que a possibilidade de inferir que Rabelais possa ter sido descrente não é historicamente relevante, uma vez que não reflete o espírito da época a que pertenceu, se ele o foi, foi somente na condição de ser um “cabeça quente”, “não foi uma descrença do seu tempo, em seu tempo. Ela não teve consistência histórica” (RANCIÈRE, 2011, p. 35). Ora, assim poderíamos dizer que o anacronismo como pecado não é só aquilo que não pertence, mas o que não *convém* ao tempo em que é situado historicamente.

O anacronismo, portanto, mobiliza algo bastante distinto de uma simples questão de cronologia defeituosa. Ele é o conceito-emblema com o qual a história afirma sua

especificidade e sua cientificidade. O anacronismo emblematiza um conceito e um uso do tempo em que este absorveu, sem deixar traços, as propriedades de seu contrario, a eternidade (RANCIÈRE, 2011, p. 44-45).

A eternidade é imóvel. O pensamento de historiadores como Lucien Febvre acaba confinando a existência histórica aos limites da possibilidade segundo o “tempo”, possibilidade que é, na verdade, inverificável, mas que se justifica de forma retórica no discurso historiador dando à verdade um caráter coercitivo. Para Rancière “é a ideia mesma de anacronismo como erro quanto ao tempo que deve ser desconstruída” (RANCIÈRE, 2011, p. 46), assim, liberar-se-ia “a racionalidade histórica dos jogos clandestinos do possível” (RANCIÈRE, 2011, p. 47). E poderíamos passar a ver a história como uma “escola de liberdade”. Marguerite Yourcenar a descreve assim em entrevista a Patrick de Rosbo:

(...) se olharmos a História de perto e com atenção, procurando eliminar os clichês escolares ou ideológicos de nosso tempo, constatamos que cada época, cada meio, teve sua maneira peculiar de interpretar a vida e que, embora os sentimentos humanos, as emoções humanas sejam sempre mais ou menos as mesmas, (...) elas são passíveis de milhares de variações, de milhares de possibilidades que vemos de certo modo se atualizar não só de século para século, mas de ano para ano. (...) É nisso que a História é uma escola de liberdade. Ela nos libera de alguns de nossos preconceitos e nos ensina a ver nossos próprios problemas e nossas próprias rotinas por outro ângulo (ROSBO, 1987, p. 38-39).

A acusação de anacronismo é algo inverificável e a inadequação de indivíduos a determinado tempo, inevitável. Sempre houve e sempre haverá indivíduos à frente de “seu tempo”, estranhos ao “seu tempo”, como sempre houve e sempre haverá indivíduos carentes de um mito fundador, empenhados em fixar verdades, cultivar tradições – vale aqui lembrarmos do caso emblemático dos pintores Impressionistas, que foram assim chamados de forma pejorativa quando da sua primeira exposição e quem o crítico do *Fígaro*, Albert Wolf, definiu como “alienados”, “dementes”, cuja décima segunda exposição seria uma “assembléia de alucinados” (NOCE, 2010, p. 99). Rancière defende a ideia de que há História à medida que os indivíduos não se assemelham a “seu tempo”, à medida que rompem com ele conectando as múltiplas linhas de temporalidade presentes em “um” tempo.

O autor conclui seu artigo dizendo:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente pra trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra (RANCIÈRE, 2011, p. 49).

O que Rancière chama de anacronias, Didi-Huberman vai dizer, à luz do pensamento de Aby Warburg sobre as imagens, “sobrevivências”. São esses elementos que têm um caráter trans-histórico, que atravessam o tempo, longo ou curto, sem conhecer limites, sem depender de uma permanência linear e lógica. Se nos ativermos à ideia de que o problema histórico do anacronismo como pecado teria a ver com o não pertencimento ou inadequação de um pensamento a determinado tempo, e que isso é algo inverificável, poderíamos concluir que a imputação de anacronismo é uma impostura. Dizer que o anacronismo não existe, a meu ver, é concluir que ele é uma fatalidade, uma inevitabilidade (sempre existirão rupturas no tempo e todo ser é anacrônico porque compósito) e que, portanto, não existe enquanto real problema relativo ao tempo. O que fica disso é a “anacronia” (ou “sobrevivência”) como conceito sobre que me interessa pensar relativamente ao vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*.

“O mesmo de sempre”, pensou, sentando-se com muita segurança na cadeira da cabeleireira habitual. Tinha muito cabelo, um cabelo espesso, “cabelos de Moresco”, e sempre os havia usado longos. Era uma cabeleira linda de se admirar. Desses cabelões que parecem mantos, que ao trançá-los não têm aquele aspecto rarefeito perto da borrachinha, mas a mesma grossura do começo ao fim. E era grossa a trança. Quanto buçalete e cabresto não teria o Juca Picumã trançado com tanto cabelo!? E preto. Reluzia um azul acetinado que poderia hipnotizar quem muito olhasse. Ondulava pela terra da Merência derrubando queixos por onde passasse. Aquele cabelo tinha vida, personalidade. Não se parecia com nada mais naquelas bandas. Era único o seu cabelo. “O mesmo de sempre”, disse à cabeleireira, imaginando antecipadamente a alegria que daria ao cabelão o corte preciso das pontinhas envelhecidas. Tinha tanta certeza de que seria o mesmo de sempre que talvez não tenha ouvido, ou quem sabe ouviu mas não achou que era sobre si a conversa entre a mãe e a cabeleireira sobre fazer o corte da moda. As cabeleireiras nunca questionam as mães. Geralmente são elas as clientes originais, as que estão em relação há mais tempo e, além disso, mães sempre sabem o que é melhor pros seus filhos. Seria o corte da moda, mas ninguém lhe avisou, e ela não ouviu, ou ouviu e achou que não fosse sobre si. Com uma tesourada rápida próxima à nuca, foi-se tudo pro chão. Assassina! Não houve tempo para objetar, estava tudo perdido. Ela só podia se conformar com o fato de que agora já não tinha mais o seu cabelo, teria o cabelo da moda, “Estilo Elis Regina, está se usando muito. Tu vais ver que bonito”. Ela com os olhos cheios de água, a cara e o pescoço cheios de mini toquinhos pretos e sem brilho de cabelo morto, de cabelo arruinado. Nunca mais pôs os pés num salão de cabeleireiro.

3. A Obra em Negro

Afinal, talvez não seja exatamente ao *anacronismo*, mas à *anacronia* que eu deva o fato de poder ver com mais clareza no trabalho em vídeo a questão teórica que me empenhei em solucionar. Num primeiro momento encontrei justificativa para o estudo do conceito de anacronismo na forma como se havia desenrolado minha pesquisa, logo em seguida encontrei relações entre as imagens do vídeo e a questão eternidade x temporalidade, agora, volto minha atenção à frase “um só somos eu e muitos em mim” e o que ela representa. É importante localizá-la no contexto do Romance de Marguerite Yourcenar, mas, antes de tudo, importante localizar o próprio romance.

O livro *A Obra em Negro*, de 1968, é considerado um romance histórico. A autora, entretanto, é da opinião de que todo romance é um romance histórico “pela simples razão de que todo romance se situa no passado, longínquo ou próximo” (ROSBO, 1987, p. 35). Nessa narrativa, que se situa num período entre o fim da Idade Média e as primeiras luzes do Renascimento, acompanhamos o desenrolar da vida de Zênon, alquimista, médico e filósofo, um “personagem histórico 'fictício', um ser compósito, conquanto jamais sintético” (Ivan Junqueira – orelha do livro), simbólico dessa época dúbia e conturbada, porque transitória. Zênon ainda muito jovem abandona a casa de seu rico tio, um banqueiro dos Países Baixos, onde recebera educação escolástica e em que se pretendia vê-lo como um homem da religião. Movido por uma ardente crença na razão humana, sai a peregrinar pelo mundo em busca de conhecimento.

A primeira parte de sua vida passará a coletar todos os conhecimentos científicos de seu tempo, e a se inventar métodos para fazer isso, a lutar contra as rotinas, sejam elas escolásticas ou médicas, a trabalhar em invenções mecânicas que o apaixonam, como apaixonam tantos grandes espíritos de seu tempo, mas das quais a maioria não levará a nada ou permanecerá inutilizada (...) (ROSBO, 1987, p. 96).

Zênon se lança no mundo como um filósofo errante, praticante da medicina e estudioso da obscura arte da alquimia. Por suas atividades de livre pensador, de homem que não se atém aos dogmas da moral judaico-cristã da época, pela sua forma de praticar a medicina e de experimentar em corpos mortos suas hipóteses

científicas, por seus escritos, por ser homossexual, por ser um filósofo da alquimia, Zênon é um fugitivo da Inquisição. Em sua trajetória ele chega a perder a fé na inteligência humana para depois recuperá-la com a humilde constatação de sua própria ignorância:

Sei que não sei o que não sei; invejo aqueles que sabem muito, mas sei que eles terão como eu de medir, pesar, deduzir, desconfiar das deduções que realizaram, considerar no falso o que é verdadeiro e cogitar no verdadeiro a eterna mistura com o falso. Jamais me obstinei em acreditar numa ideia por temor à desordem em que, sem ela, viria eu a cair. Nunca temperei um fato verdadeiro com o molho da mentira para que sua digestão se me tornasse mais cômoda. (...) Morrerei um pouco menos tolo do que quando nasci (YOURCENAR, 1981, p. 114-115).

Através do estudo da alquimia, seu pensamento adquire uma fluidez contrária ao racionalismo escolástico que dominava em sua época, com categorias bem definidas e estanques – bem x mal, corpo x alma, vida x morte. Zênon dedica-se na busca por compreender e atingir a primeira parte do que na alquimia se chama Grande Obra, que consiste em três etapas da transmutação da matéria até chegar ao ouro. A primeira dessas etapas é a obra em negro, tentativa de dissolução e calcinação da matéria. Zênon triunfa, atinge a obra em negro quando entende que essas experiências não pertencem somente ao confinamento do laboratório, que ele próprio é sujeito e objeto de sua busca. Uma vez que a alquimia é misteriosa, seus textos cifrados e de significações ocultas, “ainda se discute se as fórmulas alquímicas se aplicam a experiências autênticas sobre a matéria ou se são compreendidas simbolicamente como provas do espírito apurando a si mesmo” (ROSBO, 1987, p. 105). A transmutação alquímica da matéria em ouro pode ser interpretada como uma transformação de si próprio, de um estado inferior para um estado espiritual superior.

O rapaz que aos vinte anos partia à procura de si mesmo, que partia à procura de Zênon (“*Hic Zeno, Eu mesmo*”), se transformou num homem que quase esqueceu que existe um Zênon. Ele percebe então que está fazendo a grande experiência alquimista de que lhe falava seu primeiro mestre, o ocultista judeu Don Blas de Vela. Está vivendo a obra em negro, isto é, o período de dissolução e de calcinação de todos os conceitos, todos os

preconceitos, todas as noções sobre as quais fomos acostumados a viver (ROSBO, 1987, p. 102).

É no capítulo do livro intitulado “O Abismo”, que encontramos a frase *unus ego et multi in me*: um só somos eu e muitos em mim. Esse capítulo expõe o essencial do pensamento de Zênon sobre a vida, em que ele, tendo assumido uma identidade falsa sob o nome de Sebastião Theus por causa da perseguição que sofria pelos tribunais de sangue da Igreja, deixa de ter “nome próprio” e atinge sua obra em negro. “Exercia a medicina, como sempre o fizera, e pouco importava se o fazia em benefício de Príncipes ou de indigentes. Sebastião Theus era um nome fictício, e seus direitos ao de Zênon não eram dos mais tangíveis” (YOURCENAR, 1981, p. 151). A meu ver, a frase latina enunciada pelo personagem sintetiza a experiência de uma total dissolução de si mesmo. Mas ao contrário do que se possa pensar, essa dissolução não é um esvaziamento completo do “eu” e sim o entendimento de que todos os acontecimentos, todas as pessoas por quem cruzara e com quem estabelecera relações eram agora partes componentes, indiferenciadas, de sua matéria.

As pessoas que acompanharam ou cruzaram sua vida, sem nada perderem de suas particularidades distintas, confundiam-se no anonimato da distancia como árvores de uma floresta que, vistas de longe, pareciam adentrar-se umas nas outras. (...) A recordação nada mais era do que um olhar pousado de tempos em tempos sobre seres interiorizados, mas que não dependiam da memória para continuar a existir (YOURCENAR, 1981, p. 166).

Chegamos, aqui, a um ponto importante. Zênon atingiu um estado de espírito com relação ao mundo de total comunhão “e toda a sua atitude se tornou a de uma espécie de santo leigo. Ele nem mesmo se dá conta disso: já que Zênon se “dissipou como uma cinza ao vento”, a antítese egoísmo-caridade não existe mais para ele. É caridoso sem pensar nisso” (ROSBO, 1987, p. 109). Ele será, finalmente, encontrado e condenado pela Inquisição, ironicamente, justo no momento em que seu comportamento mais se aproxima ao comportamento de um santo cristão. Zênon, que não era um crente, suicida-se na prisão ante o horror de imaginar-se queimando em praça pública em meio aos gritos da população. Mas o ponto importante a que me refiro é esse estado de espírito que o personagem atinge e que a frase *unus ego*

et multi in me tão bem sintetiza: a consubstancialidade de Zênon (que já não é mais Zênon) e de tudo e todos que ele experimentou e conheceu.

Zênon tinha como objetivo de vida atingir a obra em negro e acreditava que dela não passaria, “a mais difícil de todas porque o mais difícil é quebrarmos nossos conceitos e nos separarmos de nossas ilusões, o que já era um triunfo suficiente para uma vida” (ROSBO, 1987, p. 108). Yourcenar, embora não sugira isso no próprio romance, diz em entrevista acreditar que no momento em que percebe ter atingido a obra em negro, Zênon já estaria, sem mesmo se dar conta, em meio à obra em branco, vivendo uma total renúncia das ambições humanas. A autora logo sugere que ele pode ter atingido, no momento de sua morte, a obra em vermelho, o estágio final da Grande Obra alquímica, “isto é, a união desse despojamento completo a uma espécie de êxtase, ou talvez de ínstase, portanto de aprofundamento extático do conhecimento interior” (ROSBO, 1987, p. 109-110).

A narrativa da vida de Zênon, figura que toma as rédeas de seu próprio destino, nos expõe o fato de que ele foi, sem dúvidas, um praticante do que Foucault chama “artes da existência” ou “técnicas de si”, relativamente a um tipo de prática grega e greco-latina, que também teve sua importância na época do Renascimento.

Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 2014, p. 16).

Embora *A Obra em Negro* seja um romance escrito na terceira pessoa e se refira a um personagem fictício, não me parece absurdo associar os estágios da Grande Obra atingidos por Zênon às três formas de anotação escrita analisadas por Foucault em “A Escrita de Si”. Como afirma a própria autora, “mesmo quando escrevo ELE em vez de fazê-lo dizer EU, muitas vezes é Zênon que está falando” (ROSBO, 1987, p. 25). Com relação às formas de escritas de si, Foucault vai dizer:

Nesse caso - o dos *hupomnêmata* -, tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido; no caso da anotação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desalojar do

interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar. No caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida (FOUCAULT, 2004, p. 162).

É como se a narrativa da vida de Zênon, como a sua própria vida, tivesse chegado a um estágio de fusão, de simultaneidade dessas formas de escrita de si. Num primeiro momento o personagem se lança ao mundo em busca de conhecimento, logo, despoja-se de todos seus conceitos e preconceitos e, em seguida, borram-se para si mesmo as fronteiras entre o que é “Eu” e o que é “Tu”. No processo de sua morte, ele ouve passos e faz, ou pensa fazer, o movimento de se levantar sem saber se estava socorrendo ou sendo socorrido. O fluxo das visões que o embala enquanto suas veias abertas transbordam na prisão, culmina numa imagem alegórica da obra em vermelho. “E aqui tenho a impressão de que a visão de Zênon morrendo responde através do tempo ao verso do jovem Rimbaud. “Elle est retrouvée. Quoi? L'éternité” (Ela foi encontrada. O quê? A eternidade). Zênon juntou-se a sua eternidade” (ROSBO, 1987, p. 112). A uma eternidade, penso, como nos descreve Borges, que é essa coisa mágica da simultaneidade do passado, do presente e do futuro. A eternidade como símbolo de consubstancialidade. A experiência final de Zênon parece realizar as demandas dos “versos pulos”, “versos espasmos”, “versos ataques-histéricos” que Álvaro de Campos dedica a Walt Whitman:

“Não quero intervalos no mundo! / Quero a contiguidade penetrada e material dos objetos!
/ Quero que os corpos físicos sejam uns dos outros como as almas. / Não só dinamicamente,
mas estaticamente também! // Quero voar e cair de muito alto! / Ser arremessado como
uma granada! / Ir parar a... Ser levado até... / Abstrato auge no fim de mim e de tudo!”
(PESSOA, 2006, p. 295).

Até os dezoito anos achou que era um menino. Não fisicamente, era óbvio que era uma menina... sempre com aquele cabelão e umas barbies. Achava que não era muito boa nesse lance de brincar de Barbie, a Cacá tinha sempre tantos diálogos de garotas pra propor e ela nunca sabia muito o que responder. Claro, ela ainda ficava num meio de caminho entre as barbies da Cacá e seus papos e as da Lulu que ficavam voando por aí. Tentava adequar-se às conversas de barbies, mas a sensação era de que nunca o seu papel era realmente bem interpretado. Tinha uma paixão por montar os cenários, mas principalmente por vestir e despir as bonecas com os belíssimos vestidos de Sissi, a imperatriz, que sua avó fazia com maestria. Quando brincava só, brincava com uma única Barbie e ela era sempre solitária, exploradora de montanhas ou algo do gênero. O auge de sua vida infantil foi quando ganhou o cavalo da Barbie. À época, não sabia se desejava mais o cavalo da Barbie ou aquele micro shortinho azul de bolinhas pretas da Carla Peres, que sabia ser uma impossibilidade. Mas não teve dúvidas, ao abrir a caixa, de que aquele cavalo era uma das coisas mais bonitas que já tinha visto na vida. Tão realista. O cavalo da Barbie era muito bonito, só seria mais bonito se fosse arredondado como os cavalos que via no fascículo de Paolo Uccello dos Gênios da Pintura. Mais Percheron que Quarto de milha. A Barbie Mulan, que tinha pernas articuladas e podia montar com perfeição, explorou muitas montanhas com ele. Ela chegou a esquecer por um tempo o rancor que tinha das crianças da rua de baixo que mastigavam os pés das bonecas, aqueles selvagens. Mas o que ela mais gostava era quando chegava o verão e podia brincar de tampacross com o luri, criando circuitos incríveis pra botar tampinhas de garrafa pra correr, movidas a petelecos. E gostava das brincadeiras cotidianas de se cagar a pau, dar tiros, atirar dardos com o Vicente; gostava da liberdade da vida na casa da tia, com os três meninos que, com ela, eram quatro.

Até os dezoito anos achou que podia estar no mundo como um menino. Só lia literatura de homens. Vivia em pé de igualdade com os primos. E a sua era uma casa sonolenta, onde todos viviam dormindo um sono de verdades pós-hippies. Seu primeiro amor foi por Jack London. Aqueles Huskies Siberianos! Da mesma coleção tinha também um livro que a mãe dizia ser muito bom. Ficava lá na sua estante. Mulherzinhas. Sempre odiou o nome desse livro. Tentou lê-lo em algum momento,

mas não foi adiante. Sempre odiou mulherzinhas. Gostava de se vestir “de pivete” como lhe contou certa vez a mãe, carinhosamente explicando que deixava que ela se vestisse como quisesse. Depois vieram outras leituras, da estante dos pais, Sartre, Nietzsche, Henry Miller, D. H. Lawrence, Edgar Allan Poe, Tolstói, Lawrence Durrell, Nabokov, Rimbaud. Todos homens. Uma noite, antes de mudar de cidade pra ir pra faculdade, chorou tanto, bêbada, porque era um lixo, porque já tinha dezessete anos e não tinha feito nada, e olha o Rimbaud, que com vinte e poucos já tinha deixado a poesia pra ser traficante de armas na África. Que fracasso ela era! Estava fadada ao fracasso!

Achava que não era mulher, porque ser mulher era sobre não ter amor próprio, ser doada, e ela sentia que só tinha amor por si mesma, e se sentia egoísta como um homem. Aprendeu a desprezar mulheres, todas mulherzinhas!, porque as personagens mulheres dessas leituras que fazia eram sempre tão insípidas, tão imbecis; tão percebidas pela perspectiva de homens! Mas isso na época ela não percebia, não tinha ferramentas, pensava mesmo que mulher era esse bicho desprezível, e que não era mulher. Não queria ser. Já na faculdade, tinha uma amigona, Luiza. Nesse tempo ela se vestia bem menininha, com sapatinhos de boneca e umas meias-calças. Ela e Luiza andavam juntas pra baixo e pra cima. Um dia o Eduardinho lhe contou que todos os colegas tinham certeza de que elas eram namoradas, e de que ela era o homem da relação. Nunca tinha transado na vida. Vivia de siriricas cegas, surdas, mudas. Quando conheceu o Eduardinho uma das primeiras coisas que ele perguntou foi “Que Spice Girl tu era?”. E ela era a Mel C. “AH, claro que tu era a sapatão!”. Aí então foi entendendo que o seu jeitão de estar no mundo como um menino, com essa postura, era pras pessoas uma conexão direta com sua possível orientação homossexual. Não queria que as pessoas ficassem tirando conclusões sobre sua sexualidade. E começou a desejar ser mulherzinha, mais do que as roupas podiam fazê-la, mesmo aquilo não tendo nada a ver.

Nunca deu muito certo isso de querer ser mulherzinha, porque sempre achou, no fundo, que podia ocupar o mesmo lugar no mundo que um homem. Mas pouco a pouco o mundo foi mostrando que não. A família foi mostrando que não. E ela foi

ficando frustrada e mais que se sentindo, se percebendo inadequada, ainda sem saber dizer por quê. Acabou encontrando, sem querer, o ensaio da Virgínia Woolf, Um teto todo seu. Daí muita coisa mudou. Muita coisa foi mudando internamente, ficando mais clara, e ela se revoltou com o mundo, com a família, com essa palhaçada toda de poder masculino que não deixa a gente só ficar a vontade pra ser quem é, que faz das mulheres pobres mulherzinhas. Entendeu que nunca poderia ser um menino, e nem queria mais isso. Não era essa a questão. O que queria mesmo, já que tinha de se identificar nesse mundo binário, era ser uma mulher foda, não aquelas personagens secundárias e imbecis que encontram o propósito da sua vida em um homem ou não encontram. Pensara, com dezesseis anos, que tinha gostado de ler o Memórias de Adriano, da Marguerite Yourcenar, porque ela escrevia como um homem. Que disparate! Quanto tempo levou para perceber que uma mulher poderia ser foda. Que na verdade isso de sexo não importa realmente. Demorou porque sua formação se deu lendo literatura de homens europeus do tempo antigo. E vendo Banheira do Gugu. Era um problema de formação, não de sexo.

Já adulta, foi ao açougue com seu pai, vestida de pivete, porque tem uns gostos que a gente nunca abandona, e com o cabelo curto. O homem do caixa, que era o mesmo há duzentos anos e conhecia toda a família diz, entregando o cartão com a via do cliente: “Obrigado, tchau, Vitor! Tchau, menino!”. Que ironia, afinal, podia estar no mundo como um menino pros olhos do mundo. Como um menino que tinha certeza de que isso não importava mais. Ela podia ser King, não mais só a irmã do rei, o quarto primo. Podia ser o que quisesse. E foda -se.

4. Eu: pluralismo e economia

“Por que sinto que há cisões e oposições na mente, tal como há tensões vindas de causas óbvias no corpo? O que se pretende dizer com unidade da mente?” (Virginia Woolf)

Antes eu me coloquei a seguinte pergunta: Em que dimensão de *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* residiria o sentido profundo do anacronismo? Após concluir que não há sentido de anacronismo a ser discutido, mas sim de “anacronias”, e tendo em mente o contexto recém-exposto da frase “um só somos eu e muitos em mim” e o que ela sintetiza, podemos pensar que o vídeo pode ser entendido como um convite à reflexão sobre a natureza compósita dos seres humanos. O ser apresentado no vídeo admite para si, igualmente, as narrativas acerca da altivez da mulher do campo e da baixeza da mulher objetificada pela mídia, bem como poderia, nos sugere o título e o letreiro final, admitir da mesma forma muitas outras narrativas acerca de figuras femininas ou não, humanas ou não. Um só somos eu e muitos em mim. O “eu” nada mais é do que um emaranhado de anacronias que comportam centenas de milhares de configurações, e que em cada ser manifesta-se de diferentes formas. “No fim das contas, todo mundo tem a cabeça cheia de outras pessoas, da recordação de seus rostos e suas vozes, seus movimentos e seu toque. E todos fomos forjados a partir desses outros e da cultura em que estamos imersos. Ninguém cresce sozinho” (HUSTVEDT, 2017, p. 229).

Zênon lança-se na vida em busca de “si mesmo” e o resultado dessa busca é a total dissolução do “eu mesmo”, é a experiência transcendente de entender que sua matéria não diverge da matéria do mundo, de que sua mente não diverge de seu corpo. A experiência do personagem de *A Obra em Negro* é a experiência de borrar as fronteiras da existência, de buscar uma relação de porosidade entre seu corpo e o corpo do mundo. “Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar, / E que há de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!” (PESSOA, 2006, p. 293). O “eu” não existe enquanto fato isolado, ele “não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas” (BUTLER, 2015, p. 18). Somos, desde a origem,

cercados e constituídos pelo que nos é exterior “produzindo uma indistinguibilidade entre o outro e eu mesmo no núcleo de quem sou” (BUTLER, 2015, p. 100). Antes de existirmos no mundo de forma consciente, existimos no mundo como corpo, como pura matéria, constituídos originalmente em pura relacionalidade passiva com um mundo social que nos precede e nos excede. “Dessa experiência primária de ter sido entregue desde o início surge um “eu”. E o “eu”, quaisquer que sejam suas pretensões de domínio, nunca vai superar o fato de ter sido entregue desde o início dessa maneira” (BUTLER, 2015, p. 102). Cada um de nós é um universo, sempre em expansão, sempre cheio de mistérios. Nossa origem, a constituição primária do que chamamos Eu, é um fato irrecuperável à nossa capacidade reflexiva, e essa indistinguibilidade nuclear que se impõe entre o que é “eu” e o que é o “outro” aponta, na verdade, à inexistência de um Eu unificado, total, coerente, anterior à reflexividade. A constituição de uma noção do Eu dever-se-á à formulação reflexiva, por parte da pessoa em formação, de um senso de si consciente que “tem sua origem em nossa intercorporalidade fundamental” (HUSTVEDT, 2017, p. 231). O indivíduo é plural e constitui-se como uma *economia de anacronias*.

Para concluir esse capítulo, gostaria de abordar rapidamente o conceito de economia que acredito que a frase “um só somos eu e muitos em mim” carrega. De início, vou me reportar a dois dos sentidos da palavra economia, tal como encontrei no dicionário Aurélio: **5. Organização dos diversos elementos de um todo.** **6. Organismo animal ou vegetal na plenitude de suas funções.** A primeira dessas definições mínimas da palavra nos aponta ao sentido mais imediato de economia que a frase pode suscitar. Liga-se diretamente à problemática do “eu” brevemente exposta acima, apontando à necessidade de formulação (organização) de um senso de si a partir da articulação dos diversos fragmentos de experiências, dos diversos “eus” e “outros” que constituem e formam um indivíduo. Isso nos remete ao sentido original da palavra grega de que deriva: *Oikonomia*. Para os antigos, em cuja organização social era evidente “a divisão decisiva entre os domínios público e privado, entre a esfera da *pólis* e a esfera do lar” (ARENDDT, 2016, p. 34), essa palavra referia-se à administração e gestão da vida do lar (*oikia*) e, portanto, tinha um sentido completamente diferente do que lhe atribuímos hoje, comumente

associando esse conceito à política. O discurso sobre a *oikonomia* nos autores clássicos “é inseparável de uma reflexão sobre o lucro e a utilidade” (MONDZAIN, 2013, p. 37), diz respeito à otimização tanto quantitativa (aumento de riquezas) quanto qualitativa (melhora do bem-estar) na organização da esfera privada. “De modo geral, a *oikonomia* clássica implica a organização funcional de uma ordem, visando a um lucro, material ou não” (MONDZAIN, 2013, p. 39). Seria a organização das diversas partes de um todo visando a um fim que é esse mesmo todo, só que otimizado. Simplificando, seria, no contexto de minha abordagem, a formulação racional, consciente, de um “Eu” melhor, aprimorado. Mas essa perspectiva, embora correta, me parece demasiado pragmática.

A segunda definição, por sua vez, me fez refletir sobre um uso específico do conceito de economia que eu acredito ser o mais certo para nos aproximarmos da frase “um só somos eu e muitos em mim” de forma poética, não pensando nela isoladamente, mas como expressão sintética da experiência da vida de Zênon, narrativa fundamental para o surgimento das ideias que culminaram na realização do vídeo *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]*. Me refiro ao conceito de *Economia trinitária*. A economia trinitária reporta-se ao dogma religioso da Trindade, do fato de que Deus é único e plural a uma só vez: Pai, Filho e Espírito santo. “Imaginada precipitadamente”, diz Borges, “sua concepção de um pai, um filho e um espectro, articulados num só organismo, parece um caso de teratologia intelectual, uma deformação que só o horror de um pesadelo pôde produzir” (BORGES, 1982, p. 22). Mas ele parece se contentar logo em seguida com o entendimento da utilidade institucional que tem esse dogma, sem o qual Jesus não passaria de um mensageiro, um delegado de Deus, e a expiação de nossos pecados pelo flagelo de sua carne não seria obra divina direta, mas obra de um agente histórico. Não me interessa aqui pensar a economia da trindade pela perspectiva teológica do dogma, do artil religioso que representa, mas sim de olhar de forma mais livre para a importância poética que teve esse conceito na tentativa de resolver filosoficamente um problema religioso ligado à manifestação temporal da vontade de Deus.

Englobando em sua totalidade a estratégia e a tática necessárias à gestão de uma situação histórica real, a economia não tem nenhuma dificuldade para encontrar sua vocação clássica: ser o conceito da gestão e da administração das realidades temporais, sejam elas espirituais, intelectuais ou materiais (MONDZAIN, 2013, p.41).

A abordagem religiosa do conceito de economia para tentar dar conta de uma possível figurabilidade do divino é extremamente complexa e, até hoje, mais do que esclarecer problemas teológicos impôs-se como um mistério e um dogma. Marie-José Mondzain, em seu livro *Imagem, Ícone, Economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*, referindo-se ao uso religioso do conceito de economia, exalta a “dupla funcionalidade do conceito, que serve ao mesmo tempo para lembrar qual é o mistério e para introduzir o que ele oferece de potencialidade figurativa” (MONDZAIN, 2013, p. 43). Recorro a um trecho de *A Trindade*, de Santo Agostinho, citado no mesmo livro:

Mas, então, como compreender que essa sabedoria que é Deus é uma Trindade? Não digo como acreditar, porque, para os fiéis, essa é uma verdade que não deve ser questionada; mas, se pudermos ver de certa maneira, pela inteligência, aquilo em que acreditamos, qual será essa maneira de ver? (MONDZAIN, 2013, p. 43-44)

Eu não ousaria, de forma alguma, querer me meter nesse terreno de discussões tão profundas. “O objeto da procura não deve ser o sobrenatural, mas o mundo. O sobrenatural é a luz: se fizermos dela um objeto, rebaixamo-la” (WEIL, 2004, p. 131). O que me interessou quando me deparei com a economia trinitária não foi buscar entendê-la por meio da inteligência, mas apreendê-la em sua dimensão poética e sugestiva. “Degradamos os mistérios da fé fazendo dela um objeto de afirmação ou de negação, quando deviam constituir um objeto de contemplação” (WEIL, 2004, p. 130). Ironicamente, pude concluir que a imagem de consubstancialidade inerente à Santíssima Trindade parece ser a forma que mais nos aproxima da experiência transcendente de Zênon, um combatente ferrenho dos dogmas religiosos e de sua obscuridade. Ele não é mais somente um eu composto de “eus” e “outros”, não é a simples organização racional de um senso de si constituído de fragmentos, não é um corpo e uma mente separados, ele é um organismo a uma só vez uno e plural que transcendeu até mesmo o tempo. Para Zênon, “o tempo é apenas uma estrutura

humana; existe a duração; não existe o tempo tal como os homens o calculam, e a terra gira sem saber que medimos sua rotação por anos e por séculos” (ROSBO, 1987, p. 102). Zênon é seu próprio deus. Aqui, a meditação agostiniana desenvolvida em *De Trinitate* toma papel importante. A respeito dela, Mondzain vai dizer:

A partir do livro VIII, Agostinho se formula não a questão teológica da disposição revelada da substância divina, mas a da relação específica mantida pela criatura feita à imagem de Deus com a natureza trinitária de seu criador. Há trindade no homem, portanto. Agostinho busca as imagens da trindade próprias da criatura, imagens que lhe permitirão participar diretamente do mistério de Deus (MONDZAIN, 2013, p. 47).

Durante um longo diálogo em que nega no cárcere a oferta que o Cônego Bartolomeu Campanus lhe faz de escapar da fogueira em troca de sua retratação perante a Igreja, Zênon diz a seu velho professor:

Enclausurar o inacessível princípio das coisas no interior de uma Pessoa talhada à imagem do homem parece-me ainda uma blasfêmia, e no entanto sinto à minha revelia não sei que deus presente nessa carne que amanhã será fumaça. Ousarei dizer que é esse deus que me obriga a lhe dizer não? Não obstante, toda a percepção do espírito repousa em fundamentos arbitrários: por que não aqueles outros? Toda doutrina que se impõe às multidões dá garantias da inépcia humana: não seria diferente se, por acaso, Sócrates tomasse amanhã o lugar de Maomé ou do Cristo (YOURCENAR, 1981, p. 301).

Vejo-me aqui novamente às voltas com o problema dos discursos hegemônicos e da necessidade de autonarrar-se. O fim de Zênon é marcado não só pela já tão comentada experiência transcendental de elevação espiritual e de renúncia das demandas mundanas, do apagamento das fronteiras entre o “eu” e o “outro”, mas pela afirmação de uma postura política. Em outros momentos da narrativa o personagem não se furta de mentir, de esconder seus princípios e suas doutrinas, quando achava necessário seguir vivendo. Quando lhe é oferecida a oportunidade de fazer um acordo com o tribunal da Inquisição, instituição que ele vê como uma monstruosidade, já tendo vivido o suficiente para constatar a tendência humana à inépcia e à indignidade, seguir vivendo para contribuir com, ou seguir fazendo parte de uma multidão movida por doutrinas totalizantes lhe parece um gesto desnecessário. Zênon opta pela morte, que entende como uma necessidade,

naquele momento, mas não se deixa matar pela instituição com a qual não concorda. Até o fim, depois de uma vida dedicada às práticas de si, Zênon vai ter em mãos as rédeas de sua vida. O herói de *A Obra em Negro* inaugurou, para mim, um certo tipo de pensamento acerca da nossa pluralidade fundamental enquanto sujeitos e das dimensões política e transcendental do cuidado e da escrita de si. *Galinha [um só somos eu e muitos em mim]* reflete artisticamente esse pensamento.

Ninguém temperava caça como a Ângela

Referências Bibliográficas

- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988;
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016;
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009;
- BOEIRA, Nelson, GOLIN, Tau (Orgs.). *República: da revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930 – 1985)*. Coleção História Geral do Rio Grande do Sul, V.4. Passo Fundo: Ed. Méritos, 2007;
- BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. Rio de Janeiro: Globo, 1982;
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015;
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016;
- CANCLINI, Nestor García. *A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012;
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012;
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002;
- COUTO, Mia. *A confissão da leoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012;
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016;
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Santa Maria: Editora da UFMG, s/d;
- _____. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013;

FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006;

FOUCAULT, Michel. *Ética: Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004;

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014;

_____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015;

_____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015;

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013;

GOLIN, Tau. *Por baixo do poncho*. Porto Alegre: Tchê, 1987;

HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008;

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013;

HUSTVEDT, Siri. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2017;

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014;

JORNAL DA UNIVERSIDADE. *Entrevistas*. Porto Alegre: UFRGS, 2004;

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006;

LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2008;

LORAU, Nicole. *Éloge de l'anachronisme en histoire*. In: *Espaces Temps*, 87-88, 2005. Le voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales. P. 127 – 139;

MACEDO, Ana Gabriela, RAYNER, Francesca (orgs.). *Gênero, cultura visual e performance: Antologia crítica*. Universidade do Minho: Edições Húmus, 2011;

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013;

NAGEL, Alexander, S.WOOD, Christopher. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2012;

NOCE, Vincent. *Monet, l'oeil et l'eau*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2010;

PAIXÃO CORTES, J.C. *Falando em tradição e folclore gaúcho: excertos jornalísticos*. Porto Alegre, 1981;

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006;

PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014;

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013;

RANCIÈRE, Jacques. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011;

ROSBO, Patrick de. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar/Patrick de Rosbo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987;

RUSSELL, Bertrand. *Ensaio escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978;

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004;

WITTIG, Monique. *One is not Born a woman*. In: ABELOVE, Henry, BARALE, Michele Aina, M. HALPERIN, David (Eds.). *The Lesbian and Gay Studies reader*. NY/London: Routledge, 1993;

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004;

_____. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012;

_____. *Orlando: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015;

YOURCENAR, Marguerite. *A Obra em Negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981;

Carol Hanish – The Personal is Political: The Woman’s Liberation Movement classic with a new explanatory introduction. Disponível em <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

Carol Hanish – O Pessoal é político – Disponível em <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>

Entrevista com Juremir Machado – Disponível em <https://www.sul21.com.br/jornal/juremir-muitos-comemoram-revolucao-e-nao-conhecem-sua-historia/>